

Consfătuirea oamenilor de teatru

Ecou întârziat sau repetare a unor probleme cunoscute, această consemnare a discuțiilor purtate în zilele de 15—18 ianuarie 1957 în cadrul Consfățuirii oamenilor de teatru își găsește, totuși, oportunitatea în interesul lor permanent, în trăinicia opiniilor exprimate, în seriozitatea comunicării unor experiențe și observații de cele mai multe ori substanțiale pentru dezvoltarea teatrului românesc. Intervențiile numeroșilor vorbitori au avut ca bază de plecare un referat fundamental, bilanțul mai mult sau mai puțin exhaustiv al Direcției Generale a Teatrelor din Ministerul Culturii (Ion Florea), și o dizertație cu caracter teoretic și programatic a cenaclului tinerilor regizori „Victor Ion Popa” (Dan Nasta). Amîndouă aceste materiale au fost redactate și susținute la un nivel ridicat, oferind dezbaterilor un teren de desfășurare cuprinzător și pe multe planuri.

Cuvîntul de deschidere a lucrărilor acestei Consfățuiri a fost pronunțat de Ion Pas, prim-locuitor al ministrului Culturii, care a făcut o succintă analiză a condițiilor politice interne și externe în care s-au desfășurat dezbaterile, anunțînd totodată cîteva realizări fundamentale relative la dezvoltarea teatrului nostru. Vorbitorul a arătat printre altele :

Înainte de a intra în ordinea de zi a conferinței, dați-mi voie să fiu interpretul sentimentelor dv. și ale tuturor celor care i-au prețuit și iubit, exprimînd adîncă părere de rău pentru pierderile pe care teatrul românesc le-a suferit în intervalul de la ultima noastră Consfătuire și pînă astăzi, în persoana artistei poporului Maria Filotti, a artistului emerit Ion Talianu, a artiștilor Natalița Pavelescu, Dinu Macedonschi, Mișu Ștefănescu, Titus Protopopescu, Titi Botez. Memoriei lor se cuvine să-i dăruim un omagiu respectuos și să-i consacram cîteva clipe de reculegere. (*Adunarea a ținut un moment de reculegere.*)

Nu voi intra în conținutul referatului Direcției Generale a Teatrelor. Ceea ce aș ține să adaug în completarea laturii lui informative este că acțiunea de construire, mai bine-zis de reconstruire a Teatrului Național din București, distrus de bandiții naziști, a devenit un fapt consacrat printr-o Hotărîre a Consiliului de Miniștri. Așezămîntul nostru de cultură și de artă îl vom avea iarăși, mai frumos decît a fost și acolo unde a fost. Aș ține să mai adaug, în legătură cu problemele care au fost ridicate la Consfătuirea precedentă, că Legea Pensiilor a devenit o realitate, că Legea Teatrelor a fost alcătuită, cu consultarea celor mai îndreptățiti — prin competență — oameni de teatru și că va deveni și ea un fapt îndeplinit în cursul acestui an. Tot în cursul acestui an, desigur, odată cu deschiderea viitoarei stagiuni, o realitate va deveni — prin sprijinul pe care ni-l dă Sfatul Popular al Capitalei — Muzeul Teatrului Românesc.

Data fiind însemnătatea lucrărilor Consfătuirii, revista noastră face loc principalelor intervenții, începînd cu referatele de bază. Dezbaterile și concluziile își vor găsi loc în cîietul următor al revistei. Numărul restrîns de pagini de care dispunem nu ne îngăduie reproducerea integrală a tuturor materialelor, așa că ne vom limita la extrase din pasajele lor esențiale.

Referatul Direcției Generale a Teatrelor

Referentul și-a început expunerea printr-un tur de orizont asupra condițiilor politice din anul care s-a scurs și din momentul actual.

Trecînd apoi la viața teatrală, obiectul referatului, vorbitorul a făcut o amplă analiză, oprindu-se asupra fiecărui aspect din activitatea teatrală, arătînd progresul realizat, semnalînd lipsurile ce mai stăruie, greșelile și soluțiile ce se impun, precum și evenimentele teatrale de seamă ale anului

Primul punct asupra căruia referentul s-a oprit spre a-l analiza pe îndelete a fost repertoriul, problemă vitală a teatrului nostru, care— cu toate progresele realizate — continuă să nu primească încă atenția cuvenită.

Problemele repertoriului

O confruntare sumară a repertoriului de azi cu acela al anilor trecuți demonstrează că în acest sector sîntem în progres.

Anul trecut constatam că numărul pieselor noi originale, înscrise în repertoriu, a crescut simțitor față de anii precedenți. Noi lucrări dramatice au fost înscrise și în repertoriul stagiunii actuale, tratînd o tematică variată, inspirată în cea mai mare parte din actualitate. Nume noi de autori dramatici vin mereu să se adauge numelor consacrate, lărgind frontul dramaturgiei romînești și întărind posibilitatea unei mai exigente selecții și a unei întreceri cu adevărat creatoare pentru atingerea unor valori superioare.

Credem că putem socoti depășită faza critică a dramaturgiei noastre din anii trecuți, cînd aceleași 2—5 piese originale trebuiau să fie jucate de toate teatrele, în lipsa altora.

Îmbucurător este faptul că scriitorii au început să se apropie de problemele sufletești ale omului contemporan într-un mod mai direct, cu o mai mare încredere, ceea ce dă pieselor o mai mare putere de convingere și de emoționare a publicului. Cităm dintre piesele de succes de anul trecut: *Familia Kovaci, Preludiu, Trei generații, Zile obișnuite, Nota zero la purtare, Împărătița lui Machidon* etc.

Debuturi promițătoare au dovedit talentul unor tineri ca Al. Mirodan, Ana Novac, Maria Földes, Carol Balla, T. Bușecan și alții.

Că nu toate piesele jucate au o valoare artistică corespunzătoare tuturor exigențelor, e adevărat.

E adevărat, de asemenea, că nici prin tematica sa generală creația dramatică actuală nu corespunde încă dorinței fierbinți a publicului larg de a simți inima teatrului bătînd lîngă a sa, prin înfățișarea problemelor pasionante ale conștiinței omului contemporan, clăditor al unei noi societăți. Spectatorul înaintat de azi, el însuși erou al unei mari epoei moderne a omului, nu se poate mulțumi cu măruntele conflicte conjugale, cu micile drame de interes cotidian, în care se complac în ultima vreme unii dramaturgi, atunci cînd nu evadează în trecutul istoric. El așteaptă încă să i se înfățișeze pe scenă momente emoționante din marele conflict al zilelor noastre, în care se înfruntă două lumi: cea a trecutului cu cea a viitorului.

Este aici o vină, în primul rând, a dramaturgilor noștri, dar, în același timp, și a teatrelor și a Direcției Teatrelor din Ministerul Culturii, care n-au știut să-i mobilizeze și să-i înflăcăreze pe scriitori spre aceste teme majore ale zilelor noastre.

Dar problema creației dramatice contemporane — prin complexitatea aspectelor ei — cere o dezbatere temeinică, separată, pe care ne propunem să o organizăm în colaborare cu Uniunea Scriitorilor și cu participarea dv. în viitorul apropiat.

Remarcăm progresul realizat în direcția reconsiderării unor opere dramatice, fie clasice, fie scrise în perioada dintre cele două războaie. S-a vînturat într-o vreme ideea că dramaturgia noastră este săracă și că teatrul nostru nu prea are ce alege din tot ce s-a scris în trecut. Eroare provenită din ignoranță și din îngusta și dogmatica interpretare a problemei moștenirii culturale. Există în dramaturgia noastră trecută opere valoroase, scrise de dramaturgi talentați, al căror suflet a vibrat la durerile omului strivit de povara unei orînduiri nedrepte. Aceste opere fac parte din patrimoniul cultural al poporului nostru și ar fi nedrept ca ele să fie ținute mai departe sub broc. De acest tezaur ne apropiem cu grijă, pentru a alege ceea ce este cu adevărat valoros, ceea ce poate contribui la educarea morală, cetățenească, estetică a spectatorilor de azi.

Primii pași s-au făcut, introducîndu-se în repertoriu piese de Victor Ion Popa (*Take, Ianke și Cadîr, Răzbunarea suflerului*); L. Rebreanu (*Plicul*); Mihail Sebastian (*Steaua fără nume, Jocul de-a vacanța*); G. M. Zamfirescu (*Domnișoara Nastasia*); Gh. Ciprian (*Omul cu mîrtoaga*) etc. Din valoroasa operă a acad. Camil Petrescu a fost înscrisă *Suflete tari* la Teatrul Tineretului și regretăm că alte piese ca, de pildă, *Jocul ielelor* (tot de Camil Petrescu), sau *Michel Angelo* a lui Al. Kirițescu n-au găsit încă inițiativa curajoasă a unor teatre care să întreprindă punerea lor în scenă. Același lucru îl putem spune despre unele piese ale lui M. Sorbul.

Variatatea repertoriului actual s-a realizat și prin mai largă programare a dramaturgiei universale, clasice și contemporane. Alături de piesele, mai numeroase decît în alți ani, din dramaturgia sovietică și a țărilor de democrație populară, din care cităm: *O chestiune personală* de Stein; *Într-un ceas bun* de Rozov; *Tragedia optimistă* de Vișnevski; *Ulița fericirii* de Prințev; *Uraganul* de Bill Beloterkovski; *Mama Graj* de Bertolt Brecht; *Morala d-nei Dulska* de Gabriela Zapolska; *Cavalerul fără grai* de Heltai Jenö. au fost înscrise în repertoriu piese ca *Montserrat* de Robles; *Nekrasov* de Jean Paul Sartre; *Urăjitoarele din Salem* de Arthur Miller; piesele lui Eduardo de Filippo, *Ale dracului fantome* și *Minciuna are picioare lungi*; piesa *Copacii mor în picioare* de Alejandro Cassona; *Pasărea albastră* de Maeterlinck, precum și un număr însemnat din piesele lui Bernard Shaw și Oscar Wilde, a căror comemorare a prilejuit o mai atentă examinare a operelor lor. Studiul pieselor străine continuă. Sînt în curs de traducere, sau gata traduse, piese prevăzute pentru repertoriul viitor.

Raportorul s-a oprit apoi asupra problemei alcătuirii repertoriului, analizînd situația în ceasul de față, după ce s-a acordat conducerii teatrelor libertate de inițiativă și o răspundere sporită în această privință. D-sa a spus printre altele:

În timp ce la unele teatre conducerile, sprijinite de consiliile artistice, au dovedit suficientă maturitate pentru a-și alcătui repertorii interesante, bine echilibrate, capabile a răspunde și necesităților politice, și exigențelor publicului, și intereselor colectivului, la destul de multe teatre această maturitate a lipsit. Lărgirea repertoriului a fost înțeleasă de către unii directori de teatru drept o abdicare de la principialitate, de la fermitate ideologică. În ciuda faptului că numărul pieselor originale reprezentabile a crescut în ultima vreme (numai în această stagiune au fost recomandate teatrelor 15 piese noi), mulți directori de teatru au căutat să evite înscrierea acestora în repertoriu, programînd îndeosebi piese străine și, mai ales, dintre cele depărtate de contemporaneitate. Exemplele sînt prea numeroase pentru a putea fi citate fără a nedreptăți pe nimeni prin omisiune.

După ce a dat pilde concrete în această privință, raportorul a continuat :

Se petrece un lucru îngrijorător, pe care nu reușim să ni-l explicăm îndeajuns. Pentru ce milităm noi ? Pentru un repertoriu bogat, plin de idei înălțătoare, care să miște inimile spectatorilor, să-i facă să gândească mai adânc asupra vieții — să o cuprindă în toată multiplicitatea aspectelor ei — și să fie astfel mai înarmați pentru viață.

Noi- luptăm pentru un repertoriu care să servească împlinirii idealului nostru : construirea socialismului.

Puterea imensă de influențare asupra maselor, prin capacitatea de a crea pe scenă iluzia vieții, îi conferă totodată teatrului și însemnătatea sa socială, funcția sa educativă. Nu e o vorbă goală această funcție educativă, și ea n-a fost decretată printr-un ordin al Ministerului Culturii. Încă de la originea sa, teatrul a fost destinat poporului, care de altfel l-a și creat pentru a combate relele existente în lume și a glorifica înaltele virtuți ale omului.

În zilele noastre și în țara noastră, teatrul este chemat să îndeplinească aceeași nobilă misiune, pe care o deține de veacuri. El trebuie să contribuie la educarea omului de azi, care construiește o societate nouă, pe care istoria n-a cunoscut-o pînă la noi. Cum, prin ce mijloace vom reuși să ne îndeplinim misiunea ? Piesele scrise în trecut de pe poziții avansate oglindesc lupta omului în trecut pentru fericire, în condițiile societății bazate pe exploatare. Asemenea piese fac parte din tezaurul cultural al omenirii și trebuie jucate de teatrele noastre ; dar despre lupta omului de azi pentru desăvîrșirea societății noi, pentru înlăturarea urmelor adînci ale trecutului, pentru clădirea viitorului, îi pot vorbi publicului în mod eficient piesele scrise azi, de pe pozițiile omului contemporan. Atunci, de ce să le ocolim ?

Slăbiciunile încă persistente în dramaturgia noastră contemporană nu pot fi folosite ca argumente pentru a explica absența de la datorie a unor directori de teatru.

Niciodată, de cînd există teatru, nu s-au jucat numai capodopere. Și teatrul din lumea întreagă nu și-a întrerupt niciodată activitatea, din pricina absenței unui Shakespeare contemporan. Trebuie să ne gîndim că, alături de Shakespeare, Beaumarchais, Schiller, Lope de Vega sau Calderon, Molière, Ibsen, Bernard Shaw, au fost jucați la vremea lor sute de alți autori, de care nu ne mai amintim azi decît în treacăt sau deloc, dar care au pregătit terenul pentru apariția marilor genii ale dramaturgiei mondiale.

În afara impermeabilității față de piesele originale, pe care adesea le resping înainte chiar de a le fi citit, directorii teatrelor manifestă un fenomen ciudat de mimetism în problema chiar a repertoriului străin. Este suficient să se audă despre succesul unei piese la un teatru, ca alte zece să o propună în repertoriul lor. Uneori se răspîndește un soi de zvon misterios despre o piesă formidabilă, și unii directori o și înscriu în repertoriu, fără să o cunoască. În schimb, greu îl convingi pe un director să citească o piesă despre care n-a auzit nimic la colțul străzii, și mai greu încă se hotărăște să treacă Rubiconul înaintea altora, înscriind-o în repertoriu. E mai ușor să umbli pe cărări bătute, nu ? Nu te paște nici un pericol, dar nici gloria nu-ți zîmbește.

Deși sînt multe semne pozitive în repertoriul anului 1956 și în cel actual, trebuie să atragem atenția conducătorilor teatrelor, secretariatelor literare și consiliilor artistice că lipsurile în ceea ce privește promovarea pieselor originale nu mai pot fi tolerate.

Arta spectacolului

N-am putea spune că în acest an teatral — față de cerințele și posibilitățile noastre — au apărut multe spectacole originale, care să pună probleme cu îndrăzneală, să releve o concepție nouă, o încercare de a rezolva într-un fel nou probleme cunoscute, spectacole care să zguduie opinia publică și să dea loc la discuții multă vreme după apa-

riția lor. Se cuvine însă a cita câteva din cele mai interesante, care constituie puncte înaintate ale mișcării noastre teatrale actuale: *Apus de soare*, pus în scenă de M. Sadova și M. Zirra; *O chestiune personală*, pus în scenă de Sică Alexandrescu; *Ziariștii*, pus în scenă de Moni Ghelerter la Teatrul Național „I. L. Caragiale”; *Trei generații*, pus în scenă de W. Siegfried și *Răzvan și Vidra*, pus în scenă de Ion Olteanu la Teatrul Municipal; *Preludiu*, în regia lui Crin Teodorescu la Galați; *Intr-un ceas bun*, în regia lui Călin Florian la Cluj; *Citadela sfărîmată*, pus în scenă de Ladislau Gróf de la Oradea; *Învățătoarea*, în regia lui N. Tompa la Tg. Mureș; *Urăjitoarele din Salem*, pus în scenă de Sorana Coroamă la Teatrul „Nottara”; *Zile obișnuite*, pus în scenă de G. Harag la Baia Mare; *Domnișoara Nastasia*, realizat de Horea Popescu la Teatrul C.F.R. Giulești. Toate acestea dovedesc că în teatrul nostru lucrează regizori interesanți și actori de mare talent, cu care teatrul din R.P.R. poate atinge mari performanțe artistice. Regretabil este însă faptul că aceste spectacole bune constituie încă numai niște accidente fericite, pete de culoare pe harta destul de uniformă a spectacolelor „de serie”.

Desigur, nu putem avea pretenția absurdă de a ridica peste noapte, cu o baghetă magică, nivelul general al teatrului și nici de a-i ordona printr-un decret să facă un salt calitativ. Sintem convinși însă că se poate realiza mult mai mult cu forțele artistice de care dispunem.

În urma semnalelor de alarmă — care au răsunat la consfătuirea de anul trecut — cu privire la rămânerea în urmă a regiei, au pornit în presă dezbateri asupra acestei probleme, în cadrul cărora și-au spus cuvîntul un număr de regizori tineri și vîrstnici.

S-au discutat diferite metode de lucru ale regizorilor, pledîndu-se pentru metodele științifice, combătîndu-se empirismul, ca și despotismul unor regizori.

Vom face numai unele aprecieri asupra discuțiilor purtate pînă acum, încercînd să aducem un punct de vedere, fără pretenția de a fi conclusiv, în problema discutată.

Desigur că nimeni nu se aștepta ca problema regiei romînești să fie rezolvată complet prin dezbaterile ei publice. Și nici ca unul sau altul dintre participanții la dezbateri să epuizeze problema sub toate aspectele ei, într-un mod absolut obiectiv. Fiecare luare de cuvînt a oglindit, de fapt, personalitatea autorului ei, poziția sa față de fenomenul teatral actual, gusturile și înclinațiile sale, capacitatea sa de a pătrunde în esența problemelor.

Pozitiv este însuși faptul inițierii acestor dezbateri. Pentru prima oară, regizorii au discutat în public, într-un schimb deschis de opinii, problemele artei lor.

Dar discuțiile au avut un caracter prea general, menținîndu-se adesea, cu unele excepții, în sfera teoretizărilor abstracte.

În ceea ce privește disputa între regizorul-artist și regizorul-meșteșugar, optăm pentru cel dintîi, completat cu cel de al doilea. Nu ne putem imagina un adevărat artist, care să nu posede în toate tainele meșteșugul artei sale. Ar cădea în cel mai cras dilettantism.

Socotim că un bun regizor este acela care întrunește calitățile unui creator de artă, cu celea ale unui pedagog, ale unui organizator, ale unui animator însuflețit de idei generoase. Regizorul creează pentru oameni, cu oameni. El trebuie să aibă totdeauna în vedere acești doi poli ai artei sale: oamenii cărora li se adresează (publicul) și oamenii cu care lucrează (actorul, pictorul și toți ceilalți colaboratori ai spectacolului).

După ce a subliniat importanța dezbaterilor din presă în legătură cu problemele regiei, raportorul a ținut să releve însă o altă stare de fapt ce s-a ivit:

De cînd au început discuțiile despre regie, ale cărei deficiențe au fost scoase la iveală în vederea îndreptării lor, s-a creat în rîndurile multor actori o plăcută stare de autoliniștire. Dacă un spectacol nu reușește, regizorul e de vină. Dacă actorul nu știe rolul, dacă actorul are dicțiune proastă, dacă actorul n-a realizat decît o umbră a personajului, fără a pătrunde în fondul său sufletesc, de vină este regizorul.

Cel mai mare regizor din lume nu poate face nimic dacă actorii nu-i dau concursul. *La capitolul actorie, raportorul a arătat o atenție deosebită problemei creșterii de noi cadre, spunând printre altele :*

Actorii tineri ridică permanent problema folosirii tinerei generații în roluri importante, pe măsura talentului lor.

În ultimii ani au fost promovate și recunoscute oficial numeroase elemente valoroase din rîndurile tineretului, ca : Florin Vasiliu, V. Nițulescu, Dukasz Ana, Matei Alexandru, Lohinszky Loránd, Olga Tudorache, Benedict Dabija, Csorba Andrei, Gh. Ghițulescu, C. Codrescu, Csiki Andras, Lia König Stolper, Erdős Irma, Krasnai Paula, Marga Butuc, Ion Pavelescu, Aurel Giurumia, Eva Pătrășcanu, Elena Sereda, Coca Andronescu, Gerda Roth, Cristina Tăcoi, Liliana Țicău, Orosz Luiza, Zighi Munte, Iurie Darie, Cioranu Aurel, Horváth Bella, Ion Ciprian, Matei Gheorghiu, Elkeș Emma și încă mulți alții care au jucat în roluri însemnate și au dovedit mari posibilități de afirmare. Niciodată nu a fost în teatrul nostru o asemenea altoire masivă de forțe tinere, viguroase, pe trunchiul puternic al teatrului românesc.

Tot atît de evident este însă și faptul că de multe ori numărul tinerilor întrece necesitățile artistice ale teatrelor și acest lucru este în special valabil pentru București. Dar deși multor tineri li s-a propus să plece la teatrele din regiuni, unde ar avea certe posibilități de afirmare, așa cum au dovedit-o numeroasele manifestări ale tineretului talentat al teatrelor din regiuni, răspunsul lor a fost același, fără vreo variantă care să-i schimbe conținutul : „Mai bine să nu fac nimic, dar să fiu în București“.

Asemenea atitudine e departe de a demonstra pasiunea creatoare dezinteresată și nobila aspirație spre misiunea înaltă de slujitor al poporului, care caracterizează pe adevărații artiști.

Pentru stimularea procesului de creștere a tineretului, Ministerul Culturii organizează unele manifestări cu caracter larg, care cuprind colectivele teatrelor din țară. O asemenea manifestare va fi cel de al doilea concurs pe țară al tinerilor artiști din teatrele dramatice, a cărui finală va avea loc în luna mai a.c. la București.

Asemenea concursuri — pe care vrem să le organizăm cu regularitate din doi în doi ani — vor constitui, fără îndoială, posibilități de afirmare a capacităților creatoare ale tinerilor.

Scenografia

Foarte des se întilnesc în spectacolele noastre decoruri inexpresive, cei trei pereți încheiați în unghiuri drepte cu tavanul respectiv reprezentînd un interior care poate circula de la o piesă la alta fără nici o modificare, sau diverse reproduceri ale unor cărți poștale ilustrate. Copia plată a realității se substituie cu dezinvoltură expresiei artistice a acesteia, imaginii plastice sugestive. Există o poezie a picturii, care în pictura de teatru este în mod deosebit necesară, pentru armonizarea ei cu poezia textului dramatic. Această poezie lipsește în decorurile care mutilează de fapt realitatea, pretinzînd că o redau în toate amănuntele ei.

E adevărat că în ultima vreme au început să se ivească semnele unei însănătoșiri și în această direcție. Nu numai luările de cuvînt în paginile revistei „Teatrul“ oglindesc preocupările unor pictori scenografi de a ieși din uniformitatea anonimă, căutînd căile „reteatralizării decorurilor“, ci chiar unele rezultate ale căutărilor.

Raportorul a trecut în revistă apoi problemele de ordin organizatoric-administrativ ale teatrului, și în lumina faptelor concrete a analizat situația, după care s-a oprit la problemele criticii teatrale :

Condeie încercate au început să se ocupe de la o vreme de mișcarea noastră teatrală și nu e deloc neglijabil că numele lui Tudor Arghezi, Camil Petrescu, Tudor Vianu, G. Călinescu se întilnesc atît de des în presă, în legătură cu unele probleme ale teatrului românesc.

Revista „Teatrul“, prin caracterul său de specialitate, aduce o contribuție prețioasă la înțelegerea mai adîncă a fenomenului teatral din țara noastră. Îi reproșăm însă o anumită tendință spre academism, care o îndepărtează de dezbaterea pasionată și eficientă a celor mai arzătoare probleme ale teatrului contemporan.

Socotim că sîntem încă departe de a avea o critică de teatru eficientă prin principalitatea și competența ei.

Majoritatea cronicilor la spectacole, de pildă, care apar în diverse organe de presă, continuă să se ocupe pe trei sferturi de opera dramatică și să expedieze apoi spectacolul prin cîteva aprecieri fugitive, de un caracter impresionist evident. Caracterul total subiectiv al unor cronici se vedește în contradicțiile flagrante care se ivesc între două cronici ale aceluiași spectacol.

Credem că o critică utilă trebuie făcută cu căldură, într-un limbaj decent, astfel încît să nu jignească sensibilitatea artistului criticat, dar în același timp cu toată seriozitatea, fără a căuta să se menajeze susceptibilitatea și poziția unor personalități „consecrate“.

Fără o critică principială, pătrunsă de conștiința responsabilității ei, și în deplină stăpînire a instrumentelor ei de activitate, mișcarea noastră teatrală va fi lipsită de posibilitatea generalizării unor experiențe, a valorificării unor realizări, a combaterii unor lipsuri generale.

Principii călăuzitoare

Documentele Congresului al XX-lea al P.C.U.S., precum și acelea privitoare la cultul personalității și lupta pentru lichidarea urmărilor sale au stîrnit — cum era și firesc — discuții pasionate și mari frămîntări în rîndurile tuturor oamenilor pe care problemele epocii noastre nu-i lasă indiferenți. Numai conștiința deplină a forței sale — bazată pe justetea principiilor sale și pe încrederea profundă a poporului — a putut da Partidului Comunist al Uniunii Sovietice curajul de a dezvălui public greșelile săvîrșite în trecut și de a porni la lichidarea lor, la restabilirea normelor leniniste ale vieții de partid și de stat.

Caracterul profund partinic al luptei care se duce azi în Uniunea Sovietică — pentru restabilirea normelor leniniste, pentru combaterea dogmatismului, împotriva unor teze eronate și a unor dramaturgi antiistorici — nu poate fi pus la îndoială de nimeni. Dacă totuși, în rîndurile unora dintre intelectuali evenimentele au stîrnit oarecare agitație, faptul se datorește desigur unei superficiale înțelegeri a sensului lor. Numai astfel a putut fi confundată de către unii înlăturarea unor dogme și teze confuze, cu revizuirea însăși a principiilor fundamentale ale ideologiei marxist-leniniste.

După cum se știe, în țara noastră, care construiește socialismul, arta este un mijloc de educare a poporului.

Cei mai de seamă artiști ai țării noastre, fie ei romîni sau aparținînd naționalităților conlocuitoare, și-au pus talentul în slujba marelui ideal al clădirii unei societăți noi, fără clase, în care omul liber de orice exploatare să se bucure de rodul muncii lui.

Realismul socialist — pe drumul căruia se dezvoltă arta noastră — nu s-a născut printr-un decret emis de organele de stat ale puterii socialiste. El a apărut cu mult înainte de nașterea primului stat socialist din lume, în condițiile grele ale luptei clasei muncitoare împotriva regimului de asuprire feudal-capitalist. Așa cum romantismul a apărut cu mulți ani înaintea teoreticienilor săi, ca rod al noilor relații sociale create prin ascensiunea burgheziei; așa cum clasicismul secolului al XVII-lea exista înaintea *Artei poetice* a lui Boileau, realismul socialist s-a născut ca o necesitate a epocii, din înseși condițiile sociale, din necesitățile spirituale ale clasei care-și cerea dreptul la viață.

Departate de noi gândul de a impune o formulă unică și norme fixe de creație în artă. S-au făcut asemenea încercări greșite mai de mult și nu vrem să le repetăm.

Fără a impune o uniformizare a stilurilor și formelor, realismul socialist permite, dimpotrivă, o deplină înflorire a personalităților celor mai diverse, o multitudine de stiluri și procedee artistice, îndreptate spre scopul slujirii înaltelor idealuri de libertate și progres ale omenirii. Realismul socialist s-a impus de la sine ca un curent al epocii noastre, care cuprinde în sine pe toți creatorii de artă realiști, însuflețiți de ideile revoluționare ale proletariatului internațional.

Cum ar putea oare face abstracție de acest curent al epocii noastre, artistul care și-a pus în mod conștient talentul în slujba poporului?

În teatrul nostru, realismul are vechi tradiții. Chiar rădăcinile teatrului românesc se află în lupta de eliberare națională și socială a poporului. Trunchiul viu al teatrului îl constituie generațiile actorilor realiști, ai căror continuatori se află în fruntea teatrului nostru de azi. Dezvoltarea comediei în teatrul românesc ține tot de caracterul său esențialmente realist.

Patosul revoluționar al epocii noastre nu poate rămâne străin teatrului, care își înnoiește și-și dezvoltă tradițiile în contact cu spiritul nou al vremii. Realismul socialist a adus teatrului din R.P.R. acel curent de aer proaspăt, necesar vivificării întregului său organism. Putem nega, oare, că în ultimii ani am avut succese în această direcție?

Fără metodele specifice teatrului realist socialist n-ar fi fost posibile realizări cu care teatrul nostru se poate mândri și azi, ca de pildă: *Trenul blindat* la Teatrul Armatei; *Liubov Iarovaia* la Teatrul Municipal; *Făclia* la Tg. Mureș; *Citadela sfărmată* la Teatrul Național „I. L. Caragiale” etc.

S-au făcut greșeli, e adevărat. S-a socotit obligatorie folosirea sistemului lui Stanislavski, fără a se cunoaște esența sistemului. În cercurile profesionale ale teatrelor, numite pompos „cercuri Stanislavski”, se discutau unele fragmente dispartate ale sistemului, într-o confuzie totală. Numele lui Stanislavski a devenit un feteș, care pe unii i-a speriat, iar altora le-a deschis porți fermecate. Termenii sistemului, pe care Stanislavski îi folosea cu grijă, atrăgând mereu atenția asupra caracterului lor convențional, provizoriu, au devenit formule magice, sub care se ascundea ignoranța. Și astfel, dușmanul dogmelor, al formelor închistate și al formulilor rigide a devenit el însuși o dogmă, o frână în dezvoltarea artei teatrale.

Considerăm greșită această înțelegere îngustă, ca și aplicarea mecanică a sistemului lui Stanislavski, fără a se ține seama de condițiile specifice în care s-a dezvoltat și se dezvoltă arta noastră teatrală. Considerăm greșită și atitudinea contrară, de aruncare peste bord a sistemului, când știut este că valoarea sa a fost recunoscută de oameni de teatru din toată lumea, ca una din cele mai complete și mai profunde sinteze ale experienței scenice realiste. Este necesară însă o studiere temeinică, profundă a tuturor laturilor sale, într-un spirit creator, care să excludă orice urmă de dogmatism și conformism placid.

Înțelegerea dogmatică a principiilor realismului socialist și a esenței sistemului lui Stanislavski este una din cauzele principale ale uniformității observate în ultimii ani în teatrul nostru. Dogmele au această calitate specifică, de a-i dezvăța pe oameni să gândească cu propriile mijloace și de a-i face să se complacă într-un dulce și comod conformism.

Această plagă ucigătoare a elanului creator, conformismul, s-a încuibat atât de adânc în spiritul unora din slujitorii teatrului nostru, încît acum — cînd e în toi bătălia împotriva dogmatismului — ei așteaptă tot directive de sus, pentru a ști dacă au voie să îndrăznească și pînă unde anume.

Îndrăzniți! Căutați cu aprindere forme noi de expresie, mijloace noi de creație, cai noi de emoționare a publicului, căruia arta voastră i se adresează!

Nu uitați însă că îndrăzneala este justificată numai de țelul înalt în slujba căruia este pusă, slujirea poporului; că îndrăzneala ca scop în sine este sortită de la început eșecului, prin însăși respingerea ei de către masele de spectatori. Că la baza artei noastre stă ideologia clasei muncitoare, ideologia înaintată care conduce poporul în lupta sa pentru fericire. Că adevărata libertate a artistului se află tocmai în legătura sa strînsă cu viața, cu poporul, al cărui exponent este. Că fără asimilarea creatoare a experienței trecutului și fără perspectiva viitorului, fantezia își pierde aripile și rătăcește la întîmplare.

Să nu confundăm libertatea de creație cu liberalismul fără principii. Nu credem că răsturnarea însăși a principiilor călăuzitoare ale artei noastre îi poate aduce acesteia vreun bine. Lupta împotriva dogmatismului nu trebuie să deschidă porțile ideologiei burgheze, care e departe de a fi înfrîntă și care se strecoară ușor sub masca ipocrită a libertății absolute.

Confruntarea artei noastre cu arta altor țări are darul de a ne îmbogăți experiența, ne ajută să ne cunoaștem mai bine forțele și perspectivele. Călătoriile făcute dincolo de granițele țării noastre, printre care și o serie de țări din Apus, ne-au ajutat să vedem că arta progresistă are o sferă de manifestare mult mai largă. Există artiști care, fără a fi partizanii unei grupări politice, fac un serviciu obiectiv — prin arta lor realistă — forțelor înaintate ale lumii. Artă aceasta ne interesează pentru că ea aparține patrimoniului cultural al omenirii. Această experiență ne-o însușim.

Jucăm piesele dramaturgilor din toate țările lumii, în măsura în care ele transmit spectatorilor noștri adevărul despre lume, despre societate, despre om.

Cît despre arta antipopulară, antiumană, produsă de slujitorii sacului cu bani, aceasta nu poate avea nimic comun cu aspirațiile spre pace și progres ale poporului nostru. Pe aceasta o respingem cu hotărîre, ca pe o producție care nu poate contribui cu nimic la educarea spectatorilor. Lărgirea repertoriului nu înseamnă acceptarea oricărui fel de piesă, ci numai a acelor care conțin un mesaj înaintat, un adevăr în stare a influența conștiința spectatorilor. Diversele curente ale teatrului apusean le vom supune aceleiași critici obiective.

Ținem să precizăm că a lăsa liber zborul fanteziei creatoare nu înseamnă, în același timp, a pierde busola, care trebuie să arate continuu calea spre socialism. A rămîne dezarmați în fața influențelor ideologiei burgheze înseamnă a deschide calea încercărilor insidioase de a săpa la temeliiile orînduirii noastre de stat, pregătind terenul pentru acțiunile dușmănoase, revizioniste ale claselor răsturnate de la putere.

De la decada teatrelor din regiuni la unele probleme de construcție ale teatrului nostru

Referatul a debutat prin precizarea punctului de vedere al analizei și prin luarea unei atitudini nete față de pasivitatea și indiferența în care se complac unii oameni de teatru. Semnat de 11 tineri regișori,¹ referatul constituie expresia unei opinii colective

¹ Liviu Ciulei, Sorana Coroamă, Gheorghe Jora, Lucian Giurchescu, Vlad Mugur, Dan Nasta, Horea Popescu, Miron Niculescu, Mihail Raicu, George Rafael, George Teodorescu.

și, ca atare, prezintă un unghi vizual și o suprafață de investigație simțitor lărgite. Sub raport teoretic, referatul a luat atitudine împotriva dogmatismului și consecințelor acestuia, cum și împotriva pericolului de a se aluneca în liberalism, obiectivism și apolitism.

Pentru promovarea politicii culturale a partidului și pentru a realiza pași înainte în evoluția teatrului nostru e necesară — se spune în referat — „o activitate conștientă, garantată de cunoașterea largă a perspectivei de construcție viitoare a teatrului“.

Punctul de plecare al considerării situației actuale e Decada teatrelor din regiuni, care — prin amploarea și varietatea ei — oferă într-adevăr puțința de a trasa o sinteză cuprinzătoare și substanțială. De aici, o seamă de constatări și propuneri, de aprecieri și căi de progres.

Transcriem, în continuare, câteva din pasajele mai importante ale referatului, subtitlurile aparținând redacției.

Colectivul de teatru

Socotim că, pentru a traduce în viață politica partidului, e nevoie să mergem singuri în întâmpinarea realității, e nevoie de luptă de opinii, de căutări creatoare. Apărind această politică, înțelegem să ne spunem părerile în artă. Este clar că nu repetând ce s-a mai spus sau ce crede tovarășul de vis-à-vis, poți să aduci o contribuție la masa comună a soluțiilor.

Ritmul rapid în care s-au înființat noile teatre n-a putut fi egalat de ritmul creării cadrelor, ceea ce este firesc dacă ne gândim că un actor se poate forma în minimum zece ani, iar un regizor, un secretar literar, sau un director artistic, într-un timp și mai îndelungat. Or, actori, regizori, tehnicieni și directori încă nu înseamnă un *colectiv de teatru*.

Avînd toți acești factori reușiți din capul locului, urmează un proces intim de unificare, pentru care alți cîțiva ani sînt necesari. Asta, numai sub raportul timpului, presupunînd că celelalte condiții acționează în progresie normală. Riscul, așadar, era conținut — într-o anumită măsură — în însuși punctul de plecare.

Dacă astăzi, *numeric vorbind*, cadrele instituțiilor de teatru sînt satisfăcătoare, se poate afirma — într-un sănătos spirit realist — că sub raportul *calității* mai este cale de străbătut. Și aceasta, nu numai în raport cu dezideratele artei — care sînt cvasinelimitate — ci, în raport cu *nivelul mediu al profesiei* și în raport cu *nivelul condițiilor materiale și morale puse la îndemînă*.

Ar trebui să fie limpede că a avea un actor în schemă nu înseamnă nimic, dacă acel actor nu este obligatoriu un actor bun, stăpîn deplin pe mijloacele profesiei sale artistice. De aceea, există o schemă specială de salarizare pentru actori.

Să nu mai confundăm noțiunea de actor, profesionist artistic — nici nu spunem artist — cu noțiunea de funcționar de teatru. Funcționarul de teatru își are meritele lui, dar actorii care îndeplinesc numai funcția prezenței administrative la locul de muncă numit, în loc de birou, scenă, fără o capacitate *creatoare* specifică, nu trebuie să se numească actori, în aceeași măsură în care nu se pot numi experți contabili.

Vrem să subliniem prin aceasta că o serie de condiții materiale existente nu sînt folosite la nivelul lor de o calificare corespunzătoare.

Dacă problema cadrelor artistice este o problemă de timp, să așteptăm ca timpul să rezolve prin mecanismul unei lente primeniri firești neajunsurile unei stări de fapt? Acesta pare să fie răspunsul pe care tacit îl confirmă practica. Ni se pare ciudat ca unui act cu caracter revoluționar — cum este acela al înființării teatrelor din regiuni — să-i urmeze metode atît de pasive, opuse ca spirit scopului final.

De cîți ani se repetă că una din cauzele-frînă ale dezvoltării teatrului sînt cadrele

profesionale fără o calificare reală, denumite destul de expresiv „balast“, sau cu un eufemism care nu schimbă nimic, „surplus“ ?

Acest balast este o realitate și această realitate este o piedică.

Înainte ca Stanislavski să fi apărut, gândirea teatrală românească atinsese deja nivelul unor considerații de felul celor făcute de D. C. Ollănescu : „Talentele unora, apărările altora, deși la prilej licăreau deasupra neguroaselor mediocrități, puteau fi împiedicate să se afirme, *căci un talent, oricît de puternic, pierde o însemnată cîtîime din valoarea sa cînd nu e susținut de către cei ce-i stau împrejur*. O lucrare teatrală bine cumpănită nu cuprinde numai un singur rol, nici nu-și desfășoară peripețiile în jurul unui singur caracter, ci din îmbinarea deosebitelor sale puteri își împînște interesul acțiunii... Prin urmare, *toate rolurile trebuie ținute cu o deopotrivă vrednicie*, pentru ca principala creație să iasă întregă și vie la lumină, pentru ca chipul visat de autor să găsească în interpret adevărata sa înfăptuire“. (*Teatrul la Romîni*.)

Exact aceeași poziție teoretică o aveau, în aceeași vreme, Caragiale și Eminescu în criticile lor dramatice. De ce să nu avem astăzi exigența aceluiași punct de vedere, cînd nivelul condițiilor materiale și morale, față de acel trecut, este excepțional ?

Sentimentalismul nu poate fi o rațiune în cultură și, ca atare, nu el trebuie să fie perspectiva de rezolvare a problemei „balastului“. Altfel, se va încuraja certitudinea — pe care o au unii actori și regizori — că această profesiune este o dulce asigurare pe viață. Și această certitudine joacă, în colectiv, rolul unei narcoze asupra spiritului creator. Vă închipuiți că un antrenor sportiv ar tolera să selecționeze într-o echipă un jucător înapt ? Oare, arta are un nivel de exigență mai redus decît sportul ? Ne temem să spunem că da. Cît timp ne vom prefăca că nu știm care este deosebirea între un cal de curse și un cal de saca, fiți siguri că nici calul de curse nu va înțelege de ce s-ar mai grăbi să-și amelioreze performanța.

Dezlegarea *în fapt* a acestui deziderat va cere o energie susținută — și desigur și un discernămint — pentru ca să se realizeze cît mai grabnic un progres atît de necesar.

Credem că, în afară de metoda îndepărtării balastului, metodă care poate aduce doar o rezolvare parțială, se mai pot găsi și alte metode, de natura muncii interne a colectivelor, care să ducă pe de o parte la un soi de *recondiționare* profesională a celor rămași în urmă, iar pe de altă parte să *împiedice degradarea* unei alte părți din colectiv, și mai ales a tineretului, sau să *întrețină* o calitate existentă.

Asemenea metode active de *educație profesională* trebuie cu orice preț încetățenite. Propunem ca Direcția Teatrelor, împreună cu un grup de artiști preocupați de bunul mers al teatrelor, să studieze formele organizatorice ale unei astfel de activități.

Problema creșterii actorului și a colectivului, problema *educației*, nu este mai puțin importantă decît problema *producției*. Ținem să subliniem că acesta este un principiu nou, care n-a fost încă experimentat în viața teatrelor noastre. Un principiu nu este nou cît încă nu s-a vorbit despre el, ci este „nou“ de-abia după ce se aplică.

Educația profesională artistică, continuă și permanentă, este baza producției artistice și a dezvoltării neîncetate a creației teatrale.

Acest principiu nu și-a dovedit încă „noutatea“ din cauza unei alte deficiențe în aceeași problemă a cadrelor, anume în sectorul *conducerii artistice* a teatrelor.

Regizorii principali

Ce rost îndeplinesc la noi *regizorii principali*, dacă nu-și asumă răspunderea de a defini perspectiva teatrului, de a crea unitatea colectivului în spiritul unei metode, de a-i modela „stilul“, de a-i crea „profilul“, în funcție de o astfel de perspectivă ?

Dacă această hotărîtoare autoritate ce revine regizorului principal nu are o acoperire de fapt, nu înțelegem de ce se mai păstrează această funcție, copiată exterior după un model efectiv. Se păstrează astfel numai riscul pe care exercitarea unei autorități în sine îl poate aduce. Dacă dreptul de veto nu e dublat de *interesul profund, sincer și efectiv, pentru dezvoltarea a tot ce este făgăduială în colectiv*, este clar că poate deveni o serioasă piedică în calea acestor făgăduieli. Mărturisim că am observat, îndeosebi, exercitarea negativă a drepturilor regizorului principal, decît binefacerile acelorași drepturi izvorite din asumarea obligațiilor complementare.

Raportul de creație regizor - actor

Lipsa de perspectivă în conducerea teatrelor, de care sint răspunzători Direcția Teatrelor indirect, iar directorii de teatru și regizorii principali direct, este o cauză-frină din care derivă concentric alte citeva.

O asemenea cauză ține de *raportul de creație regizor-actor, de pervertirea bazei reale a acestui raport*.

Acum 60 de ani, în aula Academiei Romîne, același Ollănescu rostea aceste cuvinte : „Fără directivă și metodă în studiu, fără control statornic și luminat în interpretare, fără îndemn călduros întru dragostea artei, fără reale dovezi de răsplată, actorii — trecînd de la un director la altul — vibrau, instrumente lăsate în voia întîmplării, după cum mîinile erau mai gingașe ori mai grosolane atingîndu-le“.

Regizorule, află că încercările, greșelile sau neputința ta se fac pe cheltuiuala trupului și sufletului actorului. Viața lui e instrumentul și materialul artei tale ! Și de aceea, tot ea trebuie să fie și etalonul-aur al răspunderii tale. Și atunci, spune-ne, cînd n-ai o capacitate profesională de natura regiei, te-ai gîndi măcar să predai elina, matematicile sau muzica ? De ce nu ? Doar acolo lucrezi cu vocabule, cifre și sonuri, cu reguli gramaticale, teoreme și legi armonice, cu instrumente care nu se tocesc, nu se pervertesc mînuindu-le. Sînt inalterabile ca și aurul. Și cu toate acestea, ți se pare mai ușor să te faci regizor, să pui la topit gîndurile și sentimentele altuia, la focul dorințelor tale nepri-cepute. Le topești, le chinuiești să ia forma care-ți convine și, după aceea, așa strîmbe sau cum or fi, le călești.

Ci, numai în teatru se poate îngădui așa ceva. Ați auzit vreodată de un dirijor care n-are o pregătire de specialitate ? Care parvine prin filiera administrativă ? Vă puteți închipui pe Gabriela Deleanu, sau pe Dan Negreanu dirijînd, respectiv, orchestra Cinematografiei sau Filarmonica de Stat, ai căror directori sînt ? În schimb, anumiți țovarăși, directori de teatru, își descoperă ușor vocația de a dirija „fără tact și fără măsură“ — cum spune Shakespeare — o orchestră de coarde vii, de instrumente de percuție nervoasă, de suflători emoționali și alămuri temperamentale.

Dacă strici o brichetă de la recuzita teatrului trebuie s-o plătești, sau măcar s-o repari.

Dacă „strici“ un actor împiedicîndu-l să joace, punîndu-l să joace ce nu trebuie, sau arătîndu-i fals cum să joace, asta n-are nicio importanță ! ?

Să punem capăt nefericitului obicei de a improviza conducători de colective de creație, care întii încearcă să facă un spectacol și, mai apoi, neizbutind... se consacră și își fac carieră dintr-o vocație distructivă, victimele fiind autorul, actorul, spectatorul și statul.

În felul acesta, *birocratismul* se instalează nefast în domeniul *creației însăși*.

Personalitatea regizorului

O altă cauză a frinării creației teatrale e legată de *personalitatea regizorului*, de capacitatea lui creatoare.

Regizorii străini care vin pe la noi, și noi înșine, observăm că spectacolele de la noi seamănă, în majoritate, de la un regizor la altul și de la o piesă la alta.

De ce nu se conturează mai viguros personalitatea regizorului în spectacol?

Răspunsul atiră de împătritul aspect: al culturii ideologice și estetice, al culturii profesionale, al concepției regizorale și al pedagogiei.

Orientarea în problemele de estetică și cultură artistică este în mare parte deficitară. Există chiar un soi de dispreț față de formulările teoretice, care sînt socotite fie lipsite de utilitate, fie de-a dreptul pernicioase pentru „practica” teatrală. Nu e greu să descoperi că în spatele atîtor opere lăsate de mari artiști există nenumărate consemnări teoretice. De la tratatele lui Leonardo da Vinci la conversațiile lui Goethe cu Eckermann, la scrisorile lui Van Gogh, studiile lui Wagner, sau la corespondența dintre Cehov și Gorki, sau — în teatru — de la prefețele lui Victor Hugo la scrisorile lui Talma, memoriile Aglaei Pruteanu și studiile lui Vahtangov, teoretizările necercetate încă ale lui Victor Ion Popa, Ion Sava, Ion Maican, Gemi Zamfirescu, și cele de astăzi ale lui Bertolt Brecht, Michael Redgrave, Jean-Louis Barrault, Gorceakov, se poate aduna o imensă bibliotecă ce consemnează la modul reflecției progresul realizat în opere.

Cunoașterea problemelor de estetică generală și profesională este un instrument evident necesar pentru lărgirea și orientarea în cîmpul creației.

Să mai spunem că specificul creației regizorale fiind de a pleca de la substanța filozofică — conținutul de idei al piesei — pentru a ajunge la imaginea sensibilă a spectacolului, acest specific presupune o capacitate de generalizare a sensurilor operei autorului, care face din regizor în prima etapă a muncii lui un *critic literar*, un exeget multilateral!

Cultura profesională a regizorului n-are limite profesionale, pentru simplul motiv că îmbracă toate domeniile, toate epocile, toate sensurile vieții, toate formele ei.

Noi ne bazăm foarte mult pe „instinct” și pe „ureche”, dar rezultatele rămîn și ele la același nivel. De vreme ce alții au avut nevoie — pentru a fi mari — de un arsenal de cultură atît de formidabil, e probabil că nici noi nu ne putem dispensa de el decît cu riscul respectiv.

De aceea, în problemele de *concepție* ale spectacolului nu cunoaștem căile de transfigurare scenică a textului. Nu știm să folosim suficient mijloacele puse la îndemînă de specificul convenției teatrale, nu cunoaștem limbajul propriu profesional, de la vocabular la metaforă, prin care să exprimăm *teatral* ceea ce textul conține în chip *literar*.

Nu se poate, de pildă, lua metafora literară și printr-o mișcare de translație să o așterni pe scenă, așa cum teoretizează chiar unii autori care prețuiesc într-un spectacol numai rostirea limpede a textului.

Aceasta nu este o operă de creație, ci de transpunere în sensul etimologic al cuvîntului.

Există un anume gen specific în arta spectacolului, care își propune această simplă transpunere, o *ridicare în picioare* — în planul vizual și sonor al scenei — a *textului culcat în pagină*, gen care poartă numele de lectură jucată.

Lectura jucată realizează forma spectacolului corect, care transpune fără aport creator semnificațiile directe ale textului. Este o operă de interpretare analitică.

De la *lectura jucată* la *spectacolul poetic*, în stare să dea strălucire nouă și putere de cucerire sporită semnificațiilor adînci ale unui text, e distanța de la analiză pînă la creație.

Spectatorul nu cere să-i analizezi un text, să i-l *explici*, ci prin sinteza poetică, el cere să-l stîrnești, să-l mini, să-l alergi, iar la capătul labirintului care l-a tîrît în apele lui frămîntate, să-i deschizi un perete de lumină în care să se regăsească cu ochi noi.

Pentru asta, trebuie în primul rând tu regizor să vibrezi, să te lași posedat de opera literară și apoi să simți nevoia, să vrei să spui *ceva personal* despre ea și numai după aceea să știi cum să spui acest lucru printr-un limbaj specific și în ultimă instanță o metodă pedagogică.

Munca cu actorul trebuie înțeleasă mult mai adânc. Regizorul nu este un „maestru de ceremonie” care indică locul comensurilor la ospăț, aranjează glastrele cu flori și temperează rumoarea conversației sau introduce cadrulul. Regizorul, fără să se substituie actorului, făcînd din acesta un executant, trebuie să-i stîrnească facultățile creatoare, să i le crească, să-l formeze ca artist. Munca regizorului cu autorul creează nu numai personajul din piesa respectivă, ci artistul cu capacitate independentă creatoare. În felul acesta, regizorul atinge una din esențialele subfuncțiuni : de a forma actori.

Asistența de regie

În aceeași problemă a stagnării regiei ar fi ceva de spus despre *asistența de regie* și promovarea de noi cadre.

De la o vreme încoace, prin asistent de regie se înțelege un soi de *observator pasiv* al muncii regizorului, cu funcție vagă tehnico-organizatorică ; un soi de agent de legătură cu diferite sectoare de activitate legate de spectacol.

Această funcție unii o socotesc pe viață, așa cum ar fi funcția de arhivar, de contabil etc. (știți că numai Teatrul „Nottara” are patru asistenți de regie, dintre care nu se știe cîți au dreptul să aspire la direcția de scenă ?).

Or, rostul acestei funcții este cu totul altul. Asistența de regie trebuie să fie o etapă în formarea unui regizor, nu o funcție perpetuă. De aceea, ea trebuie activizată.

Asistentul trebuie să poată să conducă repetiția în lipsa regizorului titular al piesei, după indicațiile acestuia, să lucreze cu figurația, să pregătească o dublură etc.

De aceea, el nu poate fi ales dintre cei care nu au *posibilități de dezvoltare autonomă în regie*. El trebuie să fie un soi de regizor secund. Altfel, ne întrebăm care mai este utilitatea lui ?

*

Și în sfîrșit, o ultimă cauză a stagnării regiei este *lipsa de sprijin a presei*, în înțelegerea și stimularea tendințelor noi manifestate în spectacole.

Ori nu se văd aceste tendințe, ori se judecă cu pretenții de nivel universal. În felul acesta se desființează orice tentativă și se creează un dulce conformism — nu știm cui profitabil ; mișcării teatrale, în nici un caz.

Așa cum nu se observă „debuturile” în regie, tot astfel nu se apreciază nici dezvoltarea pe parcurs a unui regizor, sau nu se judecă realizările lui în raport cu realizările nivelului existent, al „culmilor” existente.

Ar trebui disociață valoarea unei regii de valoarea textului sau a interpretilor ; cu toată evidenta solidaritate a acestor factori în spectacol, aportul fiecăruia dintre ei își are o integritate proprie.

Rolul Teatrelor Naționale

Am lăsat la urma acestui prim capitol de probleme generale întrebarea : „De ce Teatrele Naționale nu sînt Teatre Naționale ?”

„De ce au uitat Teatrele Naționale din Iași, Cluj, Craiova și București că un trecut prestigios nu face decît să le sporească obligațiile față de prezent ?”

Ni se pare că, în primul rînd, ele sînt acelea care suferă de necunoașterea propriei lor misiuni. Dacă s-ar cerceta actul lor de naștere, dacă s-ar parcurge documentele evocatoare ale trecutului lor de luptă, statutele Societății Filarmonice, cuvîntările lui Alecsandri, cronicile lui Caragiale și Eminescu, memoriile Aglaiei Pruteanu, articolele lui C. A. Rosetti și atîtea alte nenumărate relicve emoționante, s-ar ști desigur că *acel trecut* nu a fost zămisliț să zacă în pacea ultimă a muzeelor, ci că locul lui e în fierbințele luptei de pe scenă, în aspirațiile nobile ale omului de azi.

Am recîștiga atunci sentimentul *solemnității teatrului* — care cultivă de un veac virtuțile poporului ; am recîștiga atunci sentimentul *eroismului* necesar teatrului — care s-a clădit în alte greutăți decît cele ale noastre ; am recîștiga atunci sentimentul *clasicismului* teatrului — prin pasiunea de perfecțiune și „bronzurile“ lăsate de înaintași ; am recîștiga înariparea unui contact cu publicul, care vine spre teatru să găsească prin noi triumful credinței lui în om și fericire.

Vorbim cu multă strășnicie de tradiție. Într-atîta, încît uneori începem să ne amăgim că o cunoaștem, luînd unele reminiscențe drept tradiții. Însă unde trăiește ea *vie* ? Afară de Coana Chirița în interpretarea lui Miluță Gheorghiu, de Agamiță Dandanache al lui Ion Manu, care în chip cu totul neexplicabil nu-l mai joacă, și de Ștefan cel Mare al lui George Calboreanu, care are și un aport personal înnoitor, este greu de regăsit un contact viu cu tradiția interpretării clasicele noastre.

Tineretul nostru mai are un contact efectiv cu această tradiție ? O cunoaște ? Se poate răspunde fără aroganță că nu. Dacă o tradiție nu mai trăiește în tineret, se mai poate numi *vie* ?

Există la Moscova două teatre care poartă numele de *academice* : Teatrul Mic și M.H.A.T.-ul. Unul, întemeiat de Scepkin și Ostrovski la 1824 ; celălalt, de Stanislavski și Nemirovici-Dancenko la 1898. Aceste două teatre au un merit imens în păstrarea culturii clasice ruse. Aceste două teatre sînt tezaurul tradiției. Vrei să-l cunoști pe Ostrovski, pe Griboiedov sau pe Gorki, te duci la Teatrul Mic. Vrei să-l cunoști pe Gogol, Tolstoi, Gorki sau Cehov, te duci la M.H.A.T. Unii spun că aceste teatre nu sînt destul de „noi“, că regia nu e „îndrăzneată“. Alții le admiră fără rezerve. Dar pentru toți, aceste două teatre cultivă modelele tradițiilor fundamentale ale teatrului rus. *Acolo sînt izvoarele de la care alții pot pleca mai departe sau se pot întoarce dacă cumva pierd drumul.* Aceste teatre constituie școala națională de teatru ; academia *vie* predă prin exemplu.

Tot astfel, Comedia Franceză, Old Vic sau Burgtheater, pentru Molière, Shakespeare sau Schiller.

Teatrele noastre Naționale trebuie și ele să-și asume răspunderea cultivării tradiției

Există o întreagă arhivă documentară asupra trecutului. Există încă oameni care au avut un contact direct cu pleiada actorilor iluștri. Secretariatele literare ale acestor teatre, Institutul de Istoria Artei — Secția de Teatru, revista „Teatrul“ și „Contemporanul“, criticii dramatici, cenaclul de regie și Direcția Teatrelor trebuie să întreprindă o ofensivă conjugată pentru ca această tradiție să poată fi cunoscută în adîncime. O asemenea acțiune este posibilă numai în socialism, și cultura socialistă are dreptul la ea.

Și pentru ca această cunoaștere amănunțită a trecutului să fie prezentă direct în spectacole, propunem ca cel puțin cîte unul din regizorii fiecărui din aceste Teatre Naționale să întrunească în persoana lui, deopotrivă, cercetătorul atent al istoriei teatrului românesc și creatorul prin mijloace scenice al actualizării acestui trecut.

Cîteva măsuri ca :

- repertoriu permanent de clasici autohtoni ;
- premii speciale pentru realizări în consolidarea tradiției ;
- o decadă a clasicele romîni ;
- cercuri de studii cu tematica tradiției : pe lîngă cele cîteva bune începuturi existente, ele ar putea mijloci reînvierea puterilor adunate pentru noi, de înaintași.

Drama istorică așteaptă și ea adăparea la tradiție. Să stilizăm? Foarte bine. Dar mai întâi să știm cum arătăm nestilizată. Și Matisse și Picasso, moderni pînă la abstract, au la bază o cultură plastică clasică. Teatrul chinezesc oferă sinteza de necrezut a unui realism profund și a unei stilizări desăvîrșite. Noi însă vrem să începem cu sfîrșitul?

Mai este un domeniu al tradiției culturale încă neexplorat de către teatru: folclorul. Să nu fie nimic de aflat pentru expresia teatrală dintr-un material folcloric cu adevărat excepțional ca acel al poporului nostru? Înfățișarea țaranului român și a satului pe scenă, basmul teatralizat, plastica și decorația scenică ar avea un izvor esențial în asemenea căutări.

Teatrelor Naționale le mai revine cultivarea limbii literare vorbite și a graiurilor specifice. Ce rost să aibă dicțiunea Comediei Franceze, sau accentul tonic pe primele silabe sau dicțiunea naturalistă, sau vocala lătită pe scena românească?

Mai cerem, oare, ceea ce tradiția secolului trecut cerea teatrului?

Cităm: „...Teatrul e templul cuvîntului... Teatrul este o tribună publică pentru răspîndirea ideilor și însufletirea inimilor, dar e și o catedră pentru cultivarea și înflorirea graiului. Cultul limbii a fost la toate neamurile și în toți timpii cea mai sfîntă datorie a instituțiunii teatrale...“

Ascultați și gîndurile lui Mihail Eminescu: „Fiecăruia din noi i-ar fi rușine să pronunțe rău nemțește, romînește ba... Nu știm de unde și pînă unde actorii romîni au pronunții atît de străine. Limba romînească este din acele cu dreptă măsură; ea n-are consoane prea moi, nici prea aspre, nici vocale prea lungi sau prea scurte; mai toate sunetele sînt medii și foarte curate... Actorii romîni vorbesc foarte omenește acasă și cu prietenii lor; pe scenă-i altceva, acolo trebuie să vorbească ca franțuzii și spaniolii... Oricît de diferite ar fi pronunțiile în viață și în faptă... totuși, pronunția pe scenă trebuie să fie pretutindeni una și aceeași — cea națională, căreia ardelenii îi zic „frumoasă“.

Și în *repertoriul contemporan* Teatrul Național trebuie să aducă o contribuție deosebită. Prin alegerea unor texte reprezentative și prin realizarea lor la un nivel de adîncime și strălucire a formei care să le apropie de un stil clasic.

Aproape că nu mai e nevoie să spunem că repertoriul de clasici universali ca mijloc îndoit de educare a publicului și a actorilor — cărora le pune cele mai grele probleme ale măiestriei artistice — are drept de cetate aci.

Dacă Teatrele Naționale vor să întreprindă și căutări de forme noi, să-și facă studiouri, rostul lor de bază rămînînd, și în acest sens, să caute „noutatea“ tradiției.

Astfel, Teatrele Naționale și-ar putea îndeplini menirea constituind centre de sprijin pentru celelalte teatre din regiuni, ar putea să exercite o adevărată tutelă artistică, dînd ajutoare în regizori, actori, scenografi, întreținînd o permanentă exemplaritate.

Și dintre toate aceste teatre, Teatrul Național din București are drept să aspire la strălucirea cea mai curată. Ne gîndim cu nădejde că multe din gîndurile noastre despre rostul pe care trebuie să-l împlinescă acest teatru au și fost întîmpinate de făgăduielile împărtășite în presă de noul său director: Ion Marin Sadoveanu. De data aceasta au fost mai mult decît niște informații. Printre rînduri se deslușește deja un program de amploare, care dă de pe acum un suflu de cultură primei noastre scene. Dacă ne amintim că nu mai departe de anul trecut, în această consfătuire, conducerea Naționalului era viu contestată în forma de atunci, îi vom da dreptate lui I. L. Caragiale — patronul Naționalului — cînd spunea că „lumea e imperiul posibilului“.

Dacă Teatrele Naționale trebuie să păstreze *noutatea tradiției*, celelalte teatre trebuie să cultive *tradiția inovației*. Îndeosebi, studiourile unor astfel de teatre ar trebui să constituie laboratorul tendințelor novatoare, iar nu să fie simple sucursale. Altfel, este mult mai folositor să se facă două teatre deosebite, decît un teatru cu două scene și un singur profil multiplicat.