

STANISLAVSKI ȘI PROBLEMELE CREAȚIEI DRAMATICE

Sîntem în toiul unei rodnice promovări a dramaturgiei noastre realist-socialiste pe scenele teatrelor din întreaga țară. Firește, numărul autorilor care se citesc prima oară pe afiș și sînt chemați la rampă, crește cu fiecare stagiune. Publicul aplaudă, pentru că a recunoscut pe scenă oamenii, gîndurile și pasiunile zilelor noastre, faptele și jertfele lor închinată viitorului socialist. Dar, această imagine teatrală a vieții s-a înfiripat după o trudă îndelungată, după căutări artistice care nu se știu și nu se văd (nici nu trebuie să se vadă). La începutul oricăror căutări și rezolvări scenice, într-o măsură esențială, a fost dramaturgul. El nu va putea neglija niciodată scopul și consecințele creației sale. Spectacolul va fi înțeles ca o modalitate care conferă creației dramatice un caracter mai popular și mai eficient. Dramaturgul, dornic să cunoască posibilitățile teatrale ale scrisului său, modul cum pot renaște din cuvinte ființe cu carne și sînge, se alătură celor care lucrează direct la spectacol. Învățînd din analiza specifică făcută textului dramatic de către regi-zori, interpreți și scenografi, scriitorul adună propriile sale concluzii. Și, inevitabil, pe o treaptă superioară de înțelegere, va ajunge la Stanislavski și la sistemul său. Pe orice cale ar porni — în preferința sa pentru un gen dramatic ori altul — acest dramaturg va ajunge la Stanislavski. Întîlnirea lor este inevitabilă.

Toate realizările lui Stanislavski vorbesc despre locul principal pe care îl acorda piesei, în făurirea unui spectacol, despre părerea pe care el o avea despre textul dramatic, sămînța și temelia spectacolului. Unde va găsi scriitorul de teatru soluția problemelor care-l frămîntă? Cu siguranță, nu în teoriile unilaterale, disprețuind textul, ale unui „original” regizor despot, care se pretinde atotcreator în teatru: dar nici prin desconsiderarea muncii de făurire a spectacolului.

În lumea teatrului nostru circulă ades formula: textul poate fi valorificat în spectacol. Dar, dacă aceasta nu înseamnă „primatul textului” — într-o accepție superioară și cuprinzătoare: Stanislavski — ea devine încă o ipostază a despotismului regizoral. Stagiunea trecută, cu montarea unor piese greșite ideologic sau nerealizate artistic, ne îngăduie această părere. Dramaturgul realist-socialist are înaintea sa două datorii simultane care, la focul creației, se contopesc. În primul rînd, are datoria să ia o atitudine hotărîtă, fără echivoc, militantă față de evenimintele sociale care-l înconjoară (pe uriașul Maiakovski îl înconjura viața patetică a întregii omeniri...); de a le înțelege în lumina filozofiei marxist-leniniste, din unghiul actualității noastre eroice. Totodată, el are datoria de a se strădui să exprime ceea ce vede, ce simte, ce gîndește, într-o imagine dramatică sugestivă, fără precedent. Personaje dramatice, conflict, acțiune sînt derivate ale realității sociale și ale gîndirii creatoare, nu ficțiuni construite la voia întîmplării. De aceea, deficiențele construcției dramatice (schematismul personajelor, acțiuni leșinate, perspective idilice) nu pot fi recuperate în spectacol. În numele unei îndoielnice valorificări, mai sînt totuși colective teatrale care uită sfatul lui Stanislavski: „cît nu ești sigur că ideea piesei a fost tratată cum se cuvine de autor, să nu începi niciodată lucrarea spectacolului”. Realismul scenic, urmărit prin sistem, se realizează într-o imagine teatrală de totală desăvîrșire artistică, în care perfecțiunea mijloacelor de expresie scenică nu poate fi suficientă și nu poate compensa absența expresivității textului. Spectacolul pretinde închegarea tuturor părților componente, într-o unitate organică, vibrantă, ca un organism viu, la care lipsa miinilor nu poate fi compensată de frumusețea ochilor. Îmbunătățirea piesei prin spectacol nu se întîmplă, așadar, decît în aparență și, după cit se vede, doar teoretic. În schimb, întîlnim deseori exemplul opus al unor texte dramatice care, deși just orientate ideologic, și-au văzut în spectacol lipsurile artistice, amănunțite

și mărite, ca de o lupă. Să ne gândim, bunăoară, la *Casa liniștită* de la Teatrul Armatei ori la *Conștiința furată* de la Teatrul Național din Cluj.

Teatrul poate și trebuie să ajute pe dramaturg. Din cuvintele lui Stanislavski reiese că un text poate fi valorificat înainte de spectacol. Contribuțiile interpretelor aduc doar sublinieri, pregnanță, subtilitate. Așa a muncit Stanislavski cu dramaturgii sovietici Afinogenov, Ivanov, Leonov. Măiestria dramaturgului capătă amploare, se simte efectivă în elaborarea spectacolului. Autorul nu mai asistă la premieră ca un spectator de onoare, fără să-și priceapă mulțumirea sau nemulțumirea. Mulți dramaturgi sovietici recunosc în Stanislavski pe acel care implicându-i în desăvârșirea spectacolului, alături de regizor și actori, le-a condus primii pași în teatru.

Când un poet debutant „promite”, critica îl sfătuiește să mai citească poezie clasică și contemporană. Unui scriitor de teatru nu i-ar fi suficientă lectura. Arta sa nu este de sine stătătoare; imaginea dramatică trebuie să conțină posibilitatea vieții scenice. Dacă am cita pe clasicii dramaturgiei universale, cei sensibili la cuvintele înțelepte s-ar convinge ușor. Am pomeni viața lor petrecută între masa de scris și scenă, l-am pomeni pe Molière care spunea: „piesele nu trebuie citite decât celor capabili să descopere în ele interpretarea teatrală”. Textul este redactat, avînd viziunea deplină a spectacolului, unde adevărul personajelor, vitalitatea și interesul acțiunii dramatice se dovedesc reale sau o părere. „Shakespeareizare” sau „schillerizare” nu definesc doar două stiluri dramatice, dar și două modalități scenice de deosebită vigoare, la vremea lor. Gîndul dramaturgului caută mereu această vigoare, această capacitate de confruntare cu publicul. Atunci cînd își pune creația la temelie spectacolului, a rezolvat în bună măsură problema. Actele *văzute* sînt de obicei mai convingătoare, decât cele *citite*. Dramaturgul trebuie să dea prilejul acestei confruntări scenice, sensibile, și cu semnificații precise pentru întreaga mulțime de spectatori.

După Gorki, piesa este „forma literară cea mai dificilă” prin independența aparentă a autorului față de eroii săi. Dificultatea provine din această aparență care trebuie păstrată. În realitate, dramaturgului i se cere o atenție sporită pentru viața interioară și manifestările eroilor săi, o gîndire mereu trează. Dacă acest proces este intim fiecărui dramaturg, rezultatul lui, textul, trebuie să ofere actorului o serie de puncte de sprijin fără de care apariția sa pe scenă rămîne seacă, superficială.

Învățînd pe actor cum să analizeze, cum să aprofundeze și să aprecieze rolul său, sistemul lui Stanislavski determină foarte explicit concluziile scriitorului. Cunoașterea sistemului de toți cei care făuresc spectacolul se arată o necesitate permanentă în teatrul nostru realist-socialist. Stanislavski însuși, plecînd de la adevărul vieții în analiza regizorală a piesei, vine în întîmpinarea dramaturgului care, în felul său, pe raza sa de recepție, caută expresia aceluiași adevăr. Cînd lucrează cu interpretii, repetițiile sale erau, pentru autori, un adevărat curs de teoria dramei, pe capitole: exigența pentru tematică și ideea principală, realismul subiectului, justificarea psihologică și dramatică a replicii...

Se monta *Untilovsk* de Leonov. Autorul este chemat la repetiție și pus să citească replicile ca un actor. În cuvinte era ceva fals, nepotrivit, ceva care împiedica pe interpret. Dramaturgul îmbunătățește textul, în preajma personajelor sale; acestea, la rîndul lor, căpătau viață sub ochii săi.

Primatul textului înseamnă exprimarea lui în spectacol, cu toate datele esențiale, caracteristice, dar, implicit, înseamnă judecarea lui. Servirea textului se face cu luciditate, după o analiză multilaterală a valorilor sale. Cei care au uitat, pentru o vreme, menirea socială a teatrului, forța lui educativă și ideologică, au uitat de multe, l-au uitat și pe Stanislavski. Cînd alegea repertoriul M.H.A.T.-ului, regizorul lua seamă îndeosebi la „supratema” pieselor. Aceasta era tendința, era „scopul principal pentru care poetul și-a creat opera, iar actorul unul din rolurile ei”. Supratema nu poate fi oarecare și Stanislavski o aprecia după calitatea ei. Mai ales cînd teatrul „trăiește din ideile dramaturgului”, nu din artificii formale. Integrat prezentului și problemelor lui majore, el caută totdeauna să descopere piese care afirmă „o idee necesară în zilele noastre”. Dar, ideile autorului trebuie exprimate organic, dezvăluite în acțiune; ele nu pot fi niște bune intenții fără evidență, nu pot fi expediate în monologul vreunui raisonneur. Supratema trebuie să parcurgă continuu toate situațiile dramatice, să le unească și să se limpezească

prin ele cu un potențial mereu sporit. Contrastul dintre intențiile scriitorului Bulgakov și situațiile concrete ale piesei sale *Molière* a nemulțumit pe Stanislavski. Deși autorul dorise să-l prezinte pe Molière drept un exponent înaintat al epocii sale, Stanislavski demonstrează pe text, cum caracterul lui Molière — răzvrătit, genial — nu este cuprins în nici o situație. Toată drama insistă pe necazurile sale familiale, intime. Dar, fiind a citit nuvela lui Ivanov „Trenul blindat”, Stanislavski a reținut importanța ei scenică, pornind de la conținutul ideologic, de la veridicitatea caracterelor. Ulterior, spectacolul *Trenul blindat* a devenit o dată însemnată în istoria teatrului sovietic. Regizorul ajutase pe scriitor la dramatizarea nuvelei.

Dramaturgul realist-socialist nu poate neglija supratema piesei sale, ea fiind urmărită de regizor în succesiunea situațiilor scenice și exprimată cu toate mijloacele spectacolului. Cunoșcând noțiunile sistemului (acțiune călăuzitoare, perspectiva rolului etc.), scriitorul va cunoaște acele puncte de sprijin necesare interpretării eroilor săi. Toate aceste noțiuni ar deveni statice, simple norme de tehnică teatrală, dacă legătura cu adevărul vieții, cu dezvoltarea societății, nu le-ar îmbogăți mereu în conținut și în formele specifice de aplicare. Semnificația mereu vie a acestor noțiuni o dă semnificația vie și actuală a fiecărui nou spectacol.

Stanislavski aduce scriitorului o înțelegere dialectică și totdeauna actuală a omului, angrenată în complexul social, o viziune a omului ca rezultat, dar și ca făuritor de alte relații sociale. Stanislavski prezintă viața ca un continuu proces dramatic, în miezul căruia omul își hotărăște poziția și-și comunică gândurile. Problema caracterului va fi în centrul creației dramatice.

Marile opere dramatice de incontestabilă eficiență etică și filozofică oferă, direct sau indirect, o frescă a epocii, în care au apărut, mentalități și poziții caracteristice acelei epoci. Înțelesul actual al unei piese nu poate fi despărțit arbitrar de lumea eroilor, prin care se afirmă. Unii vor să-l introducă din afară; dar dacă nu este găsit cu discernământ critic în esența dramei, autenticitatea caracterelor și coeziunea situațiilor se spulberă. Lipsa de autenticitate și de coeziune dramatică a unui text dezorientează pe actori, naște spectacole echivoce.

Sistemul îndrumă pe interpreți (dar și pe autor) să recunoască orice procedeu artificial care decolorează sau măsluiește viața. Liberându-se de dogmele teatrului clasic, cât și de cele ale teatrului romantic, realismul sistemului își deschide drum spre viitor.

Când un dramaturg abordează problemele creației sale, arătând sarcina sa ideologică, inevitabil se va referi la personajele care o poartă. Discutând necesitatea unei situații dramatice, o va privi ca necesară sau nu, compatibilă ori nu cu personajele sale. Din jurnalul lui Mihail Sebastian, de exemplu, se vedește grija scriitorului de teatru pentru posibilitățile de viață și de afirmare ale eroilor săi. Scriitorul pomeneste des de independența și maleabilitatea ce o dobândesc personajele o dată conturate, care-i cer o concentrare istovitoare. Și în această privință, modul cum lucra Stanislavski asupra rolului poate ajuta pe scriitor. Înainte de a-și exprima un sentiment sau o părere, înainte de a se angaja într-un anumit fel, caracterul dramatic trebuie să fie capabil s-o facă. Capabil, adică explicat la trecut și viitor. Interpretul trebuie să știe (dar și autorul trebuie să aibă aceeași grijă) cine este personajul pe care-l interpretează și ce-l determină să reacționeze așa și nu altfel. Scriitorul sovietic Alexei Tolstoi, care a scris piese montate la M.H.A.T., nota replica abia după aprofundarea de fiecare clipă a personajului, urmărind reacția lui interioară și răsfingerea ei în mimică și gest. Cuvântul întreaga chipul dialectic al caracterului. Orice inconsecvență în această înțelegere va fi o inconsecvență a dramaturgului față de lumea eroilor săi. Conținutul replicilor ajunge subred și fals, oricât de moral și adânc ar fi ca maximă, dacă nu este izvoit din viața intimă a personajelor. Semnificația se desprinde din dramă, nu din replici izolate.

Dramaturgia noastră cunoaște pilde strălucite în piesele lui Caragiale și Camil Petrescu. Partitura replicilor în teatrul caragialesc este indestructibil compusă, cu o uimitoare economie și expresivitate, multe din replici răsunând și astăzi ca muzica proprie unui anumit mod de viață. Stimulând viața scenei, Camil Petrescu alătură replicii indicații rafinate, metaforice, dorind parcă să miște mai mult decât imaginația actorului.

Astăzi, conștiința contemporană a dramaturgului și actul său de cetățenie sînt dovedite prin lumea care învie pe scenă, din scrisul său. O confruntăm cu cea de lingă noi. Sub ochii noștri, omul capătă altă demnitate, mentalități de mult compromise se năruiesc. În această epocă, asistăm la evenimente incomparabile

ca semnificație și potențial dramatic. Încă o dată se cer avute în seamă cuvintele lui Stanislavski: „În primul rând, trebuie arătat ce a făcut revoluția în om. Să arăți pe scenă revoluția cu ajutorul unor mulțimi de drapele, este prea puțin. Trebuie să arăți revoluția prin suflul omului“. Ceea ce sporește, poate, dificultatea elaborării unei opere valoroase. Noul din viața oamenilor cere însă o expresie dramatică proaspătă, corespunzătoare. Se simte de altfel în acest sens, dorința puternică, febrilă, a scriitorilor, efortul lor de a lămuri înțeleșurile, esența personajelor, cauzele conflictelor. Dar, fiind dorința lor este prea grăbită, apare schematismul în creație. Deznodământul este bruscat, personajele sînt absolute: ori foarte pozitive, ori foarte negative, fără nuanțe. Stanislavski s-a opus dramaturgilor care simplificau viața, dăunînd astfel jocului scenic, răpindu-i forța de convingere. Justețea acestei atitudini se confirmă pînă în zilele noastre.

În teatru, mai concret și mai evident ca oriunde, omul apare ca măsura tuturor. Indiferent de datele compoziționale ale piesei, sistemul pune în deplină atenție a autorului problema caracterului dramatic. Caracterele dramatice aduc întru-chiparea tipică, expresivă, a adevărului vieții pe scenă. Dezvoltîndu-se în acțiune, caracterele se înfruntă și se apără, luminînd emoționant conținutul ideologic. Toate trăsăturile spectacolului se desprind din atributele esențiale ale eroului. Atmosfera teatrului cehovian începe de la personaje, de la profilul și mentalitatea lor, și se face simțită puternic, înțelegînd relațiile dintre ele. Însuși sistemul vorbește, în principal, de interpretarea scenică a rolului. Unele laturi ale problemei caracterului dramatic (ca ritmul interior, subtextul replicii) obțin o accentuată importanță în vederea vieții lui scenice. Dacă la lectură existau latent, fără să se anunțe precis, spectacolul nu le poate lăsa acoperite pînă la deznodământ.

În folosul celor spuse pînă aici, lectura unor noi piese originale, reprezentate în această stagiune, lămurește o dată mai mult valoarea ideilor lui Stanislavski, pentru dramaturgi, ca și pentru cei implicați în realizarea spectacolului. Lectura acestor noi piese, care înseamnă noi nume de autori, a impus o seamă de calități scenice, pe care critica le-a analizat cu destulă sîrguință. Au fost amintite și lipsurile inerente debutului. Însă, cînd mulți dintre dramaturgii noștri cu stagiul, după proba spectacolului, își refac piesele lor (*Nemașpomenita furtună*, *Anii negri*, *Ultimul mesaj*), acele lipsuri nu pot fi pomenite superficial.

Desigur, piesa lui V. Bîrlădeanu *Dansatoarea, gangsterul și necunoscutul* este o piesă agitatrică, în care personajele sînt simbolice. Nimeni nu poate avea argumente contra folosirii simbolului în drama de idei. Numai că, de astă dată, în text se remarcă inconsecvență în caracterul dramei și un schematism nedorit în caracterizarea personajelor. În succesiunea replicilor sînt atacate aspecte importante ale societății capitaliste; întreaga piesă adresează publicului un fierbinte mesaj etic și politic. Totuși, autorul uită unele condiții, necesare scrisului dramatic, fără de care intențiile sale rămîn doar intenții. Lipsurile dramaturgiei limitează posibilitățile interpreților, iar spectatorii nu le evită decît printr-un efort care dizolvă atenția. Lucrul e păgubitor, chiar nefast, în teatrul de idei. Motivarea psihologică a replicii, relația dintre replică și situația în care s-a rostit — se pretind oricărei acțiuni dramatice. Cauzalitatea dialectică și explicarea interioară consolidează lupta ideologică. Stanislavski le cerea în toate genurile de teatru, în toate speciile dramatice.

Față în față, gangsterul și proletarul, ca exponenți a două clase sociale opuse, provoacă o dispută dramatică interesantă doar în anumite condiții. De aceea, ne întrebăm dacă opoziția gangsterului Nell nu este prea îndelung răbdătoare, mărginită la împotriviri verbale. Acestui tip social nu-i stă în caracter vorba lungă, iar în împrejurările din piesă este mai grăbit ca oricînd. Expediindu-l pe Luc, în stradă sau în moarte (ca să fim în stilul piesei!), Nell n-are de ce să se teamă. Dimpotrivă, rămîne singur cu Rimma, cum dorește. În piesă, Rimma este motivul concret al disputei. Dar Nell nu luptă cu procedeele sale firești; de aceea

pierde într-un fel impropriu. S-ar spune că prețuim prea mult detaliile de viață; dar textul însuși ne obligă s-o facem prin amestecul său de simbolic și foarte real. Autorul vrea să îmbine accidentalul și cotidianul cu simbolul, ca să sublinieze simbolul, care, depășind relațiile ocazionale, exprimă mișcările inevitabile ale istoriei. Această intenție se poate rezolva artistic prin compoziția dramatică, dar nu trebuie să afecteze claritatea personajelor-simbol și premisa acțiunii. Subiectele convenționale, a arătat Stanislavski, se elaborează greu, pentru că în dezvoltarea lor trebuie să cuprindă coerență și motivele intime.

În această piesă, față de țesătura coincidențelor și surprizelor, deznodământul apare ilustrativ și prea mult adus de autor. Interpreții care vin pe scenă cu experiența vieții și a altor roluri sînt stingheriți; neîncrederea lor în cele ce fac se resimte.

Întîlnirea eroilor dramatici se așează și ea, sub semnul întrebării. Nu pentru că refuzăm excepționalul situațiilor, dar pentru că nu-i vedem rostul, valoarea simbolică a dramei putînd fi lămurită altfel, mai convingător. Vizuina gangsterilor și a șefului lor — care aveau dușmani destui — este la discreția oricărui nepoftit, fără nici o pază. Întrebările de detaliu nu ni le punem noi de la început: însuși autorul ni le impune treptat.

Două dintre scenele retrospective — care dinamizează acțiunea — sînt tratate cu două înțelegeri dramatice distincte. Ne referim la scena care amintește dragostea de altă dată dintre Nell și Rimma, apoi, la prezentarea lui Luc muncind ca docher. În port, Dacă prima se întîmplă *ca atunci*, avea, cu trăirea necesară, a doua retrospectivă folosește un fel de efect de distanțare. Suprimînd trăirea organică a momentului, interpretul lui Luc spune, aproape fără să respire, un lung monolog demascator, deși urcă o scară, cu un sac greu în spate. Același text cere două modalități scenice deosebite. Spectacolul va fi nevoit să amestece stilurile, iar actorul va fi dezorientat, jocul său devenind, uneori, o ilustrare mecanică impusă ca atare, de text.

Ar fi o greșeală să învinuim „teatrul de idei“, ori factura specială a personajelor. Elementul simbolic se îmbină cu determinarea psihologică, chiar cu reacția fiziologică, la Cehov, Gorki, Leonov. Iar personajele-simbol aduc totuși o imagine veridică a vieții în piesele lui Vișnevski, Brecht, Priestley.

Țesătura de coincidențe și detalii de viață — dificil de apreciat la modul oral, expozitiv, al replicii — influențează pe Rimma, Nell, Luc. Interpretul trebuie să se descurce în meandrele lor, uneori în contradicțiile lor. Lanțul manifestărilor concrete, sensibile, nu dă mereu actorului o perspectivă precisă. Simbioza dintre simbolic și cotidian, tratarea laolaltă a problemei primordiale cu altele secundare. — frîng linia rolului. Numai că actorul trebuie să-și facă o imagine (nu doar o idee) despre rolul său.

Dramaturgul cunoaște, prin sistemul lui Stanislavski, necesitățile spectacolului realist. Pornind de la studiul specific al capodoperelor dramatice, de la Shakespeare pînă la realismii socialiști, de la modul cum actorul înțelege textul și-i dă viață scenică, sistemul rămîne actual și util fiecărui om de teatru. Din sistem, dramaturgul află coordonatele maximei expresivități teatrale. Sprijinul primit nu este numai teoretic, dar și practic, luînd seamă la psihologia interpreților și a publicului, la imaginea teatrală, ca rezultat final. Orice deviere sau dezechilibru în creația dramatică se resimte în această imagine.

Cu piesa *Răzeșii lui Bogdan*, debutul lui E. Maței poate fi consemnat cu satisfacție. Tema colectivizării agriculturii, de arzătoare actualitate, a surprins semnificația istorică a faptelor dramatice în împrejurări pitorești. În mare parte, caracterele dramatice sînt apariții noi pe scena noastră; ele aduc în bună măsură autenticitatea vieții, gîndurile și frămîntările satului românesc de azi. Atmosfera bine realizată, perindarea diferitelor sovăiri care mai tin pe țărani legați de trecut, dezvoltarea firească a acțiunii din primul act, aflarea unor detalii grăitoare, hazul natural, caracteristic eroilor — sînt cîteva din calitățile piesei. Totuși, alături de figurile reușite ale celor nehotărîți, cei luminați, cei care cunosc calea de urmat (Ștefan, Dumitru, învățătoarea), n-au destulă vigoare; manifestările lor sînt fără greutate. Deosebirile temperamentale nu sînt suficiente.

Nehotărârea oamenilor de a înființa gospodăria colectivă se limpezește încet, oamenii își schimbă mentalitatea, însuși viața îi ajută. Dar piesa nu surprinde momentul concret al transformării, cauza ei imediată. Rămânând la acumularea cantitativă a argumentelor, piesa are prea mult spațiu expozitiv. Contraacțiunea chiaburilor se menține statică, la aceleași metode, nu are variație și creștere. Ca urmare, tensiunea dramatică scade, se ascunde după aspecte secundare. Deznodământul nu poate fi puternic, la nivelul conflictului, dacă este explicat prin prinderea lui Iorgu Horoi. Pe planul dramei interioare, care animă întreaga acțiune, de mult Iorgu a fost condamnat de conștiința țăranilor cinstiți. Pentru dramă, el este o piedică depășită, iar prinderea lui, un eveniment exterior, util, dar care nu destramă tot păienjenishul dramatic. De aceea, ultimul act are ceva străin de rest. Odată ce nu-i dezvoltată strict din datele anterioare, acțiunea se rezolvă într-un fel naiv, neconcludent. Insuși Iorgu Horoi este inabil, procedând fără inteligență, sub nevoile conflictului.

Psihologismul diformează și el imaginea vieții în arta dramatică, viciind creația actorului. Urmărirea fără perspectivă a meandrelor sufletești, notarea obiectivistă a reacției personajului dăunează lămuririi lui ca tip social, îl izolează în universul cejos al eului său. Pe bună dreptate s-a remarcat psihologismul primei versiuni a piesei *Nemaipomenita furtună* de M. Davidoglu. Cercetarea adîncului sufletesc al eroilor nu aducea o concluzie clară, hotărîtă. Interesele de clasă care prezidau mentalitatea lui Mihai Ciorogariu rămăneau înecate de zbuciumul interior. La vremea sa, Gorki a combătut psihologismul, cerînd vizibilitatea semnului distinctiv de clasă, care nu trebuie să fie exterior, ci „cît se poate de lăuntric, de natură cerebrală, biologică“.

Mihai Ciorogariu părea că se răzbună dintr-o ură personală, explicabilă. Beția lui gratuită ajută deznodământul său și-l absolvea prin inconștiență. Lînia rolului era sinuoasă, incertă. Regizorul M. Raicu care a montat piesa la București, s-a lovit de această prolixitate a caracterului. Regizorul își exprîmă confuzia: „el iese din comun și întrunește într-un fel ciudat, aparent contradictoriu, însușiri pozitive și negative.“ Interpretul accentua egal toate momentele, nu înțelegea subtextul, nu lua atitudine — a fost una din lipsurile principale ale spectacolului. Relațiile elastice dintre Mihai și celelalte personaje nu aduceau vreo înțelegere. Indicațiile dramaturgului alimentau incertitudinea. La moartea lui Mihai, se indică: „doar vîntul poartă un plîns de tălângi“. Este o atmosferă grea de tristețe, dar întrucît potrivit concluziilor necesare?

Inconstant în manifestările sale, abil uneori și prost altă dată, trăsăturile caracteristice ale lui Mihai nu se selectau precis. Momentele de răscruce erau susținute de efecte tari (șantaj, crime, sinucidere). Aglomerarea efectelor violente emoția și o secătuia pînă la urmă, căci nu mai solicitau judecata.

Cine se opunea lui Mihai? Verona care interesa prin complexitatea ei sentimentală, cumpănind între Mihai și Vasile, purtată de la unul la altul. Personajele pozitive nu erau cu adevărat ale zilelor noastre. În caracterul său, moș Dumitru are un stimulent mistic, iar Vasile este de o puritate tradițională.

În noua versiune, M. Davidoglu a căutat să rezolve în special lipsurile de orientare ale piesei. Dar, prin alăturarea unui act înainte a celor două cunoscute, care se petrec acum în retrospectivă, calitatea textului cunoscut s-a modificat în prea mică măsură. Textul ajunge frînt în două părți: sensul social se dezvăluie prea ușor și prea direct în primul act, cusut de următoarele acte. Observațiile aduse vechiului text rămîn valabile, deși cadrul dramei s-a lărgit considerabil, personajele s-au înmulțit, fiecare însemnînd o atitudine, desprinsă din viața socială. Este actul priveghiului după moartea lui Mihai. Mătușa lui continuă firea și apucăturile acestuia, explicîndu-i-le totodată. Această femeie guralivă și violentă n-are sensibilitatea orgolioasă și ascunzîșurile lui Mihai. Determinat de dușmănia femeii și de scopurile ei, moș Dumitru alege între parțialitatea de părinte și adevărul colectiv. Demascîndu-l pe Mihai, moș Dumitru demască pe toți cei ca el. Caracterul bătrînului se consolidează, se apropie de noua conștiință a timpului nostru.

În schimb, Verona face un salt prea mare față de celelalte acte. În imaginea ei retrospectivă, o aflăm slabă, nesigură în hotărâri, Acum, este stenică, rezolvată, fără umbre. Mai mult, din cuvintele mătușii, reiese că așa a fost mereu: dirză, muncind pentru bunăstarea obștei. Cu Verona se întâmplă o transformare bruscă, surprinzătoare. Interpretarea va dovedi un prag între două ființe deosebite, a căror deosebire nu este suficient motivată.

Scriitorii noștri de teatru pot afla sprijin în ideile lui Stanislavski, iar creația lor nu este obligată la un singur gen, la o anumită compoziție dramatică. Concluziile sistemului trebuie privite așa cum le privea și Stanislavski: cercetător, pasionat, într-un mod viu.

Dramaturgul poate să-și desfășoare acțiunea dramatică în orice număr deliberat de acte și tablouri. Desfășurarea cinematografică, cu aspect de scenariu, prin mulțimea tablourilor și înlănțuirea lor semnificativă, poate răspunde cerințelor sistemului (se știe că învățătura lui Stanislavski a pătruns fertil și în arta filmului).

Astăzi, unii vor să-l opună pe Brecht lui Stanislavski, figurind antagonisme, de fapt, ireale. Doar Brecht spunea: „pe scena teatrului realist e loc numai pentru oameni vii, oameni cu carne și sînge, cu toate contradicțiile, pasiunile și faptele lor. Scena nu e un ierbar sau un muzeu în care să fie expuse păpuși fără viață“. Deosebiți prin procedeele regizorale, amîndoi urmăreau același scop. Dramaturgia lui Brecht exprimă în natura eroilor săi, mai ales latura raționalistă a concepției autorului. Dar, personajele sale dezbate fățiș problemele vieții sociale, poartă cu ele o acută semnificație politică. În orice moment dramatic, reacțiile lor sînt profund motivate lăuntric. Un comentator sugera odată un spectacol Brecht montat după sistemul lui Stanislavski. Cînd există o premisă convențională a acțiunii, ea se dezvoltă în raporturi firești, respirînd un gînd omenesc. Între Brecht și unele noțiuni ale sistemului (supratemă, perspectiva rolului și a actorului), vom descoperi apropieri de luat în seamă. Despre elementele convenționale, — ca exagerarea grotescă și cupletele care disting în parte arta dramaturgului german Stanislavski și-a spus cuvîntul la timpul său.

Devenind cerințe pentru dramaturg, ideile lui Stanislavski nu-l transformă într-un tehnician servil, limitat la întocmirea dialogurilor. Au fost regizori care vedeau în text doar o listă de replici, nesocotind indicațiile psihologice și scenografice ale autorului. Dar, regizorul realist privește textul drept încă o sursă de cunoaștere a vieții, și mai departe, a vieții scenice. După ce lucrează la montarea pieselor lui Cehov, experiența regizorală a lui Stanislavski cîștigă: „el a rafinat și a adîncit cunoștințele noastre asupra existenței obiectelor, a sunetelor, a luminii de scenă care, în teatru ca și în viață, exercită o foarte mare înfrînare asupra sufletului“. Scriitorul poate îmbogăți posibilitățile imaginii teatrale, cînd caută expresie dramatică unor noi fețe ale realității, cînd lămurește mai adînc sufletul uman. El trebuie să aibă o atitudine curajoasă, atacînd aspecte ale spectacolului, considerate uneori, privilegii regizorale. „Pe noi ne interesează propria concepție a dramaturgului asupra teatrului și vieții“ spunea Stanislavski, combătînd pe autorii manieristi. Sistemul nu dă scheme de construcție dramatică, nu limitează creația scriitorului. Dimpotrivă, așteaptă descoperirile acestuia.

Am insistat pe lipsurile cîtorva noi piese originale, pentru a aminti dramaturgilor datoria lor față de spectacol. De la aprecierea ideii călăuzitoare pînă la exigența pentru caracterele dramatice și situațiile în care se afirmă, dramaturgul găsește înțelegere în sistemul lui Stanislavski. Ar înțelege-o cu atît mai bine, cu cît s-ar realiza între dramaturgi și regizorii teatrali o mai strînsă și efectivă colaborare creatoare. În acest sens inițierea unor dezbateri între dramaturgi și oamenii de teatru — regizori, actori, critici — privind sarcinile scenice ale creației dramatice, credem a fi de mare utilitate.