

CE TRĂSĂTURI DAU SPECTACOLULUI DE TEATRU CARACTERUL CONTEMPORAN?

● CARE SÎNT CĂILE PENTRU DEZVOLTAREA ACESTUI CARACTER ÎN TEATRUL NOSTRU?

Anchetă de Mircea Alexandrescu și Emil Mandric



RADU BELIGAN:

„Sarcina primordială a dramaturgiei și teatrului nostru este de a înregistra și a reda saltul calitativ pe care l-a realizat viața...”

„Un spectacol nu poate purta numele de contemporan — ne răspunde Radu Beligan — decât în măsura în care textul este el însuși generator de o tratare contemporană. Se întâmplă adesea să vedem și să constatăm că, deși pe scenă se joacă o piesă cu temă actuală, spectacolul nu pare deloc contemporan, ci demodat. Ne întrebăm cum e posibil acest lucru și cred că răspunsurile ar putea fi două:

În primul rînd, în spectacol, unii regizori continuă să utilizeze un arsenal de procedee regizorale aparent realiste, dar care nu au nici o legătură cu viața redată în piesă. Dar sarcina noastră, a regizorilor, actorilor și în genere a oamenilor de teatru — și subliniez acest lucru pentru că el îmi pare a fi o călăuză de bază în munca noastră, de natură a ne da cea mai certă orientare în activitatea creatoare pe care o ducem și pe care o slujim —, este de a aduce pe scenă eroul construcției socialiste, de a reda procesul de naștere și de creștere a omului nou. Îmi amintesc din *Hamlet* dialogul dintre prințul Danemaricii și Guildenstern și Rosenkrantz, cînd acesta dădea o lecție celor doi curteni ce încercau să-i iscodească complexul stărilor lui sufletești, dovedindu-le prin pilda cu flautul că este greu să cînti o melodie, dacă nu cunoști instrumentul, și este și mai greu să deslușești

sufletul omului, dacă nu cunoști alcătuirea lui și căile de acces către el. Or, regizorul nostru de azi trebuie să se priceapă să aducă pe scenă chipul omului nostru nou, în toată complexitatea lui. Pentru aceasta, regizorul și actorul trebuie să cunoască în complexitatea lui acest om, spiritualitatea lui, pentru că noua noastră viață a dat naștere și unei noi psihologii, unor noi calități ale omului contemporan, care au determinat, la rîndul lor, și noi posibilități de expresie ale lui. Cred că trebuie făcută o distincție între eroul contemporan și eroul în genere, pentru că ceea ce caracterizează eroul contemporan este tocmai *eroismul lui cotidian*, spre deosebire de eroul romantic, de pildă, care nu apare ca atare decît în condiții excepționale, într-o conjunctură deosebită. Lenin spunea undeva că eroismul unei munci îndelungate și permanente este infinit mai greu, dar și infinit mai înalt decît eroismul insurecțiilor. Or, a aduce pe scenă eroismul de fiecare zi nu este un lucru atît de simplu. Cred că, din acest punct de vedere, sîntem încă prizonierii teatrului vechi. Ce calități ale omului nou apar în epoca noastră? Dacă analizăm aceste cîteva caracteristici, vom vedea ce mare complexitate sufletească are omul nostru. Iată de pildă cîteva dintre aceste noi trăsături ale sale: contopirea vieții personale cu munca, noblețea sufletească a muncitorului, preocuparea lui de a lichida simțul proprietății și faptul că se simte răspunzător pentru soarta întregii lumi, apoi concepția sa despre muncă, organic legată de întreaga sa viață etc. Toate acestea fac din omul contemporan o ființă mult mai adîncă și mai complexă decît foarte mulți dintre eroii teatrului clasic.

Se întîmplă, însă, un fenomen de altfel destul de des întîlnit în transpunerile noastre scenice, ca aceste însușiri, ce nu sînt izbitoare, să fie greu de redat, atît în text cît și pe scenă. Aceasta pentru că e nevoie de foarte multă finețe de observație pentru a sesiza aceste aspecte noi și a le exprima.

De aceea, cred că sarcina primordială a dramaturgiei și teatrului nostru este de a înregistra și a reda saltul calitativ pe care l-a realizat viața, dar pe care nu-l redă încă pe deplin scena noastră. Ceea ce dovedește că uneori, noi, regizorii, și alături de noi, dramaturgii, sîntem încă vechi și nu cunoaștem în adîncime viața și omul nou.

Omul de azi este cu mult mai sobru, cu mult mai laconic în exprimarea sentimentelor sale și a gîndului său. De aceea, dacă un regizor rezolvă o scenă de dragoste în maniera teatrului vechi, nu trebuie să se mire că această scenă nu va convinge pe nici unul din spectatori.

Mă înscriu deci și eu alături de acei ce vor ca regia să pună accentul pe om, pe cunoașterea lui, precum și pe actorul cu ajutorul căruia trebuie să întrușipăm și să dăm viață scenică acestui om nou. Dar căutările noastre nu trebuie canalizate înapre artificiile de mizanscenă, ci în aprofundarea acestor multiple calități și într-o mai precisă conturare a profilului omului nou — singura modalitate care poate îngădui regizorului să nu se repete și să fie mereu inedit. Un regizor atît de interesant cum este Ohlopkov pare să fi ajuns la ora actuală într-un impas — după părerea mea, și nu numai a mea — pentru că face greșeala de a turna oamenii în forme prestabilite, abuzînd în folosirea uneia și aceleiași maniere de montare a spectacolului, neglijînd adeseori să meargă la esența piesei și a eroilor.

În ce privește rezolvarea exterioară a spectacolului, nu sînt de părere că trebuie neglijate artele complementare, ci că, dimpotrivă, trebuie cercetate toate mijloacele oferite de tehnica nouă pentru a putea îmbogăți astfel arta spectacolului și a-i da într-adevăr caracteristica unuia contemporan. La noi nu există încă o preocupare foarte susținută pentru lumină care, așa cum au dovedit-o artiștii ce știu s-o folosească, suplinește cu succes decorul. Oamenii de teatru sovietici și cehoslovaci, de pildă, au ajuns la mari performanțe în această privință. Desigur că o bună instalație costă la început, dar apoi va realiza mari economii. Nu poți să neglijezi în epoca noastră progresele tehnicii și științei. Și cu ajutorul lor, precum și urmărind consecvent ceea ce arătăm mai sus, cunoașterea și aprofundarea vieții și omului nou, atît dramaturgii cît și noi, regizorii, vom sublinia și mai mult caracterul nou și deci contemporan al artei noastre scenice.“



RADU PENCULESCU :

„Fiecare spectacol — o dezbatere!”

„Noțiunea de contemporan nu e legată de epoca la care se referă piesa — spune Radu Penciulescu — ci de poziția autorului, precum și de interpretarea ei dată de realizatorii spectacolului. Sînt piese care se ocupă de evenimente foarte apropiate de noi, dar fără să izbutescă a fi ceea ce înțelegem noi printr-o piesă contemporană. În timp ce o piesă ca, de pildă, Mutter Courage de B. Brecht, se ocupă de războiul de treizeci de ani, dar este profund contemporană prin spiritul în care este tratată tema ei.

Ca regizor, cred că o piesă ce nu conține germele de contemporaneitate nu trebuie pusă în scenă. Iar dacă îl conține, o aduci publicului chiar dacă autorul a trăit acum 500 de ani. Tratarea contemporană a textului în spectacol trebuie făcută în spiritul operei, așa cum a fost ea creată, dar trebuie să mergem în adîncimea textului, și nu în jurul lui. Contemporaneitate într-un spectacol înseamnă, în ce-l privește pe regizor, tratarea de pe pozițiile noastre a unui text ce ridică probleme care și ele trebuie să fie ale noastre. De pildă, alegem piesa Oedip rege, doar dacă considerăm că ea spune ceva omului nostru de azi.

Aceasta ar fi o primă condiție care se încadrează însă într-un complex de sarcini, ce revin regiei și pe care aș încerca să le sumarizez în două puncte, dintre care primul se referă la obligațiile regizorului privind dramaturgia originală :

a) O primă sarcină constă în stimularea cu precădere a dramaturgiei originale. Cred că autorii noștri și noi toți, oamenii de teatru, trebuie să ne gîndim acum în mod profund și serios să trecem la o fază superioară în dramaturgie. Am ajuns la un stadiu și la un nivel de măiestrie la care se pune problema să depășim nivelul zugrăvirii panoramice și în linii generale a problemelor actualității noastre și să pășim spre o dramaturgie a problemelor privite în profunzimea și lărga lor varietate. A trecut vremea cînd personajele unei piese se împărțeau în mod riguros în pozitivi și negativi, luați în mod global. Trebuie să ne ocupăm acum de probleme în detaliu. Dramaturgia noastră va trebui să reflecte puternic atașamentul nostru față de partid și regim, urmărind din complexul vieții planuri mai strînse, mai detaliate. Secunda 58, piesa lui Dorel Dorian pe care am ales-o spre a o pune în scenă, face în acest sens un bun serviciu.

Dramaturgia trebuie să reflecte procesul actual de transformare a societății și a omului și, de aceea, scena unui teatru trebuie să fie cu fiecare spectacol o dezbatere, iar spectatorul să participe la această dezbatere, din care sămînța cea bună să rodească însutit în el.

Preocuparea aceasta de dramaturgie cred că ar trebui să ne facă să urmărim mai îndeaproape și dramaturgia țărilor surori, cea sovietică și cea a țărilor de democrație populară, care au realizat serioase progrese și pe acest tărîm.

b) Am vorbit despre problemele dramaturgiei, despre răspunderea regizorului față de ele, precum și despre exigențele regizorului față de autorul dramatic. Vreau să spun unele lucruri în legătură cu sarcinile privind montarea scenică propriu-zisă a unei piese.

Ceea ce interesează astăzi este aflarea expresiei celei mai simple și nicidecum recurgerea la tot felul de trucuri și „găselnițe“. Cred că în genere se recurge foarte mult și se practică un fel de extravaganță a „găselnițelor“, poate nu atât din dorința de a face modă, cât de a obține originalitatea. Mai cred însă că în aflarea expresiei specifice a unui text dramatic, în transpunerea lui scenică, urmărirea simplității, a unei imagini sincere și dezbrăcate de orice artificiu exterior, este de natură să asigure originalitatea spectacolului, pornind și aceasta de la originalitatea textului. Teatrul trebuie adus la esența sa, trebuie să ajungem la rostirea cea mai simplă a marilor adevăruri care grăiesc totdeauna mai mult decât panașul agățat la pălărie. Același lucru și cu privire la decor. Trebuie să realizăm o simplitate maximă. Sensurile simbolice ale unor decoruri sînt de natură să-l depărteze pe spectator de problemele textului, punîndu-i probleme în plus, care diminuează interesul lui pentru desfășurarea dramatică propriu-zisă. Pentru că decorul nu trebuie să reprezinte locul acțiunii, ci să ajute la determinarea lui, la crearea atmosferei cerute de text. Soluția ideală ar fi aceea care ar duce la înlăturarea decorului cu totul, spre a pune complet în lumină actorul cu ceea ce rostește el.

Panorama vieții noastre teatrale este bogată, plină de manifestări interesante și de căutări. Nu vreau să mă refer la vreun spectacol anume, dar constat că nu toate căutările au o orientare dintre cele mai judicioase și cred că pericolul cel mai serios este inovația căutată de dragul ei. În această privință sînt de părere că repetarea unor procedee așa-zise inovatoare nu poate decât să-l obosească pe spectator, fără să-l ajute la mai lesnicioasa percepere a textului.“



AL. FINȚI:

„Spiritul contemporan este, între altele, și căutarea neobosită pentru aflarea expresiei celei mai profund veridice a unei opere dramatice, astfel ca ea să fie cît mai pe înțelesul și receptivitatea spectatorului nostru de azi.“

Pe regizorul *Discipolului diavolului*, Al. Finți, îl preocupă, în primul rînd, sondarea acelor adîncimi ale textului care să-i releve spiritul autorului și să-i permită tratarea operei dramatice în viziune contemporană. Pentru directorul de scenă al Naționalului, această viziune este dominată de spiritul revoluționar al artei noastre, care trebuie să stea la baza muncii regizorului și să-i călăuzească munca la orice piesă, în căutarea expresiei sale scenice. „Noi nu vedem astăzi în *Othello*, de pildă — spune Al. Finți — un om gelos și tributator temperamentului rasei din care face parte, ci un om înșelat în credința lui, în încrederea pe care o avea în oameni. De aceea, aducîndu-l pe scenă, vom exploata acel filon care să ni-l pună în lumină ca pe un luptător pentru dreptate și egalitate între oameni, împotriva prejudecăților și înapoierii ce domnesc în societatea împărțită pe clase.

Ideea contemporaneității spectacolelor noastre este de cea mai mare importanță și nu pot s-o explic mai bine decât arătînd cum am înțeles să pun în scenă piesa lui Shaw, *Discipolul diavolului*, ideea de la care am pornit în montarea ei. Piesa-aceasta, poate mai mult ca oricare alta din opera lui Bernard Shaw, are un profund ecou în spiritul epocii noastre, mai puternic decât atunci cînd a scris-o Bernard Shaw. Și am să explic de ce. La vremea cînd el a scris-o, ataca de fapt

marea Anglie colonialistă, înbroitoare a milioane și milioane de oameni de pe toate continentele. Pentru a face acest lucru, Shaw lua poziție în favoarea luptei de independență dusă de poporul american, împotriva ocupantului englez, din secolul al XVIII-lea. Punînd astăzi în scenă această piesă, ești obligat, ca regizor, să constăți că cei care luptau pentru independență în secolul al XVIII-lea sînt astăzi imperialiști și că popoarele de pe alte continente luptă astăzi împotriva ocupantului american. De aceea, am socotit că nu dau dovadă de spirit revoluționar decît dacă exploatez în această piesă tendința ei revoluționară, decît dacă îndrept focul luptei către ținta de azi, pe care cu siguranță că Bernard Shaw ar fi reperat-o cel dintîi. Ceea ce m-a interesat în primul rînd în aducerea ei pe scenă a fost tocmai imprimarea acestui avînt și spirit nou, și n-am înțeles să realizez doar — așa cum le-ar plăcea unora dintre cei care au adus critici acestui spectacol — o comedie mai mult sau mai puțin neplăcută.

Așa de pildă, unii cronicari, referindu-se la acest spectacol, printre alte afirmații, au scris negru pe alb că eroul principal al piesei n-ar fi „un erou necesarmente contemporan”. Și totuși, cu sau fără voia acestor cronicari, piesa ca și eroul ei principal sînt nu numai necesarmente contemporani, dar fără acest contemporaneism, lucrarea nu numai că ar fi trădată, lipsită de spiritul în care a scris-o Shaw, dar ea nu ne-ar interesa și n-ar afla nici un ecou în spiritul epocii noastre, care se cere a fi necesarmente contemporan.

Spiritul și verva caustică a lui Shaw ar apărea gratuite și ca un contur stilistic urmărit în sine, dacă nu ar fi valorificate în acest spirit revoluționar ce caracterizează piesa și-i conferă principala ei trăsătură. Pentru că numai așa se poate vorbi despre redarea spiritului autentic al unui autor. Nici o replică de spirit și nici un moment de umor caustic nu sînt pierdute în spectacolul de la Național, și nu rămîn fără ecou în public, tocmai pentru că acest spirit nu este gratuit, ci se încadrează într-o întregă desfășurare dramatică în care își aduce partea lui de pleoarie.

Cît privește căutările înnoitoare, cred că trebuie să lăsăm creatorilor noștri — actori, regizori, scenografi — disponibilități pentru ca, lucrînd în acest spirit contemporan, să fie stimulați și nu timorați prin reprimarea încercărilor lor. Decît o refugiere la adăpostul unor platitudini presupuse a nu angaja nici o răspundere, sînt preferabile încercările, chiar cînd nu ating decît în parte țelul urmărit. Spiritul contemporan este între altele și această căutare neobosită pentru aflarea expresiei celei mai profund veridice a unei opere dramatice, astfel ca ea să fie cît mai pe înțelesul și receptivitatea spectatorului nostru de azi.“



TOMPA MIKLOS:

„...Nu cunosc problemă mai nouă, mai contemporană decît dezvoltarea socialismului, decît a da o puternică expresie artistică operei de construcție socialistă...”

„Consider că teatrul este o instituție pentru educarea comunistă a oamenilor. Spiritul contemporan în arta scenică trebuie să însemne, așadar, în primul rînd, un răspuns la întrebarea: satisface sau nu spectacolul necesitatea de a crește spiritul nou al spectatorului ?

O piesă de teatru poate fi regizată și în mod retrograd dacă se urmăresc doar speculații moderniste (și pentru mine, țin să spun, modernismul este în acest caz sinonim cu manifestările artei decadente), dar o montare scenică autentică presupune întotdeauna valorificarea ideilor progresiste ale piesei, fie ea clasică ori contemporană. Pentru că, după părerea mea, contemporaneitatea unei piese nu este în funcție de epoca la care se referă ea, sau la care a apărut, ci de ideile pe care le propagă. Nu interesează dacă cernăala s-a uscat abia de câteva ceasuri sau de secole.

În crearea unui spectacol dominat de spirit contemporan, căutarea inovatoare trebuie să fie — și-a fost întotdeauna pentru mine — un mod concret de a aborda piesa în funcție de conținutul și forma pe care acest conținut i-o generează. Bineînțeles, în conturarea imaginii scenice trebuie să ne folosim de orice inovație artistică și tehnică. Dar toate acestea, numai dacă folosirea elementelor auxiliare este de natură să scoată la iveală *omul*, cu frământările și idealurile lui, cu caracterul său bine conturat, dacă poate scoate la iveală conflictul de clasă.

Așa-zisa tendință modernistă, bazată pe trucuri coregrafice, muzică abundentă sau joc de lumini, ca lucruri în sine, nu înseamnă pentru mine nimic nou. Coregrafia, muzica, lumina și alte accesorii scenice sînt necesare numai în măsura în care servesc adîncirii și reliefării ideilor și mesajului piesei, vieții sufletești a eroilor. Teatrul nu poate concura cu filmul, cu radioul, cu televiziunea din punct de vedere al mijloacelor tehnice. Problema de azi a teatrului este de a realiza o creație artistică veridică, în care actorul să se desfășoare în complexitatea lui, creînd personaje de asemenea complexe și logice, într-un conflict dramatic care să fie fidel realității. De aceea, dezvoltarea multilaterală a personalității actorului trebuie să fie pe primul plan, și nicidecum subordonată trucurilor, auxiliare de fapt spectacolului.

S-ar părea că sînt împotriva îndrăzneții, pentru că nu am fost de acord cu manifestări excentrice în arta spectacolului, denumite de către cei ce le încercau, căutări inovatoare și pe deasupra îndrăznețe. Dacă a fi inovator înseamnă pentru unii simpla divagație formalistă, eu îi atribui acestui termen sensul unei lupte pe care trebuie s-o ducem pentru educarea oamenilor muncii cu ajutorul artei.

În ce mă privește, nu cunosc problemă mai nouă, mai contemporană decît dezvoltarea socialismului, decît a da o puternică expresie artistică operei de construcție socialistă, decît de a face uz de întregul arsenal al literaturii realist-sociale, de a transpune pe scenă trăsăturile morale ale omului nou, luptător pentru ideile înaintate ale comunismului.

Cred, de asemenea, că conținutul definește forma spectacolului, și nu invers. Un regizor autentic trebuie să aibă la baza activității sale o concepție contemporană despre viață, despre lume, concepție care să fie clară și profundă. Un regizor cu rămășițe ale ideologiei burgheze se pierde în căutarea firului conducător al relațiilor omenești din piesă, tocmai pentru că îi lipsește concepția de care vorbeam mai sus. Am fost de două ori în U.R.S.S., unde am văzut o serie de spectacole deosebit de interesante. În opoziție cu tendința modernistă înțeleasă în mod formal, de care pomeneam mai sus, spectacolele pe tema Revoluției din Octombrie sînt adevărate spectacole contemporane, constituind ultima expresie și în ce privește arta montării scenice. Acele spectacole le consider cele mai moderne realizări, spectacole în fața cărora am uitat că sînt de fapt om de teatru, într-o astfel de măsură am fost prins și antrenat să particip asiduă, cu patimă și cu răsufierea tăiată, la ceea ce se desfășura pe scenă. Nici unul din realizatorii acelor spectacole nu și-a propus să fie „modern“, ci a dovedit doar că a înțeles profund spiritul contemporan al piesei, intuind totodată de minune și forma care le-a convenit cel mai bine pentru montarea scenică.

În teatrul în care lucrez, una din preocupările de bază este aceea pentru dramaturgia originală, care la noi — în Teatrul Secuiesc de Stat din Tg. Mureș — este o sarcină primordială și a regizorului. Am izbutit să promovăm piesa lui G. Kovács și E. Mirea, *Ultimul tren*, lucrăm la altele, am realizat un spectacol — pe care-l socotim izbutit — cu piesa lui Lovinescu, *Citadela sfărîmată*, în regia lui Moni Ghelerter, după cum l-am invitat pe Vlad Mugur care a montat *Arcul de triumf* a lui Baranga, și pe Mircea Avram care a pus în scenă *Partea leului* de C. Teodoru.

Spiritul contemporan în arta spectacolului, noi îl servim în teatrul nostru și atunci când căutăm să oglindim — cu mijloace artistice — unitatea moral-politică a oamenilor muncii din R.P.R., și credem că cu mijloacele noastre artistice am contribuit și noi la adâncirea înfrățirii dintre poporul român și minoritățile naționale, combătând naționalismul și șovinismul, sarcină ce revine, între altele, artei noastre și se încadrează în spiritul ei contemporan.“



HOREA POPESCU :

„De pe poziții partinice și ideologice [ferme poate fi atacată o diversitate de moduri de exprimare scenică.“



LUCIAN GIURCHESCU :

„Nu numai că poate fi atacată această exprimare diversă, dar partinitatea cere și obligă la aceasta.“

Aceași problemă a exprimării noului în spectacol o abordează frontal cei doi directori de scenă de la Teatrul Muncitoresc C.F.R. — Horea Popescu și Lucian Giurchescu — care și-au precizat punctul de vedere prin preocuparea tot mai stăruitoare a acestui teatru de a-și dobîndi un profil cert, care să fie acela al unui teatru popular. Conlucrarea dintre cei doi regizori în munca lor de fiecare zi a pus de aceea bazele unei înțelegeri și unei orientări destul de susținute spre înfăptuirea acestui țel.

„De pe poziții partinice și ideologice ferme — arată Horea Popescu — poate fi atacată o diversitate de moduri de exprimare scenică.“ Iar Lucian Giurchescu vine cu precizarea că „nu numai că poate fi atacată această exprimare diversă, dar partinitatea cere și obligă la aceasta“.

„Pentru mine — adaugă directorul de scenă al Băii lui Maikovski și al Aristocraților lui Pogodin — nu este de pildă un efort special să interpretez, să zicem, un text clasic, aceasta însă dacă autorul respectivului text este el însuși un om al epocii lui. Cred că două probleme esențiale se ridică în ce privește caracterul contemporan al unui spectacol. Problema perspectivei și a ritmului. Intrucît marxism-leninismul ne arată clar legile de dezvoltare ale societății, cred că trebuie ca dramaturgia și spectacolul (chiar cu piese vechi) să ofere perspectiva, viitorul optimist.

Ritmul devine azi, dintr-o chestiune formală, una de conținut. Este vorba de ritmul epocii noastre în care trebuie să simțim uriașa muncă de reconstrucție, amprenta marilor descoperiri științifice în privința atomului sau a spațiilor cosmice etc., toate acestea cerînd ca și pe scenă tensiunea și ritmul să devină chestiuni de conținut. Eu personal și colegul meu Giurchescu sîntem preocupați de evoluția teatrului în care lucrăm, și de aceea una din problemele esențiale ale regiei în teatrul nostru este aceea a spectacolului agitatoric. În această privință, vreau să precizez că problema unui spectacol agitatoric este cît se poate de dificilă. Aceasta, pentru că dimensiunile unui spectacol agitatoric trebuie să fie în raport cu dramaturgia care se oferă, iar eficiența unui spectacol agitatoric trebuie să aibă ca urmare activizarea spectatorului. Dar această problemă a spectacolului agitatoric ar trebui gîndită mai serios și mai larg, cu trimitere la spectacolele teatrului de estradă, de pildă, care de asemenea este un teatru foarte popular, dar care nu are încă spectacole agitatorice. Intrările din sală, de pildă, sau recurgerea la unele frecvente „găselnițe“ în ultima vreme nu rezolvă caracterul agitatoric al unui spectacol. Am reținut acolo la estradă o idee bună la spectacolul Pe aripile revistei, atunci cînd actorii irump în sală spre a împărți niște fluturări cu textul unui cîntec. O astfel de inițiativă regizorală ar trebui valorificată însă mult mai deplin, căci, bine plasat momentul acesta în spectacol, și mai ales avînd la bază o melodie bună și mobilizatoare, el ar trebui să dinamizeze toți spectatorii care ar prelua melodia lansată.

Problema numărul unui a contemporaneității spectacolelor noastre de la Giulești este legată de ideea profilului teatrului nostru și aceasta ne cere cu atît mai mult opere dramatice ale zilelor noastre. Dar dramaturgii, din nu știu ce motive cu totul misterioase pentru mine, ocolesc acest teatru. Or, este foarte greu să faci teatru contemporan care să dezbătă probleme ale zilelor noastre de la noi, numai cu sprijinul statului, cu o trupă bună, dar fără dramaturgi. Recunosc că o atribuție a regizorului este conlucrarea lui cu autorul dramatic și am făcut destul de consecvent acest lucru, dar nu mă pricep să scriu piese.“

Lucian Giurchescu abordează problema colaborării regizorului cu dramaturgul, precizînd că „unii dramaturgi nu au nevoie decît de un ajutor minor — aceștia sînt dramaturgii autentici — în timp ce dramaturgii slabi au nevoie să li se scrie piesa. În această colaborare trebuie să existe un punct de plecare valoros. Cred că ar fi bine — și noi urmărim acest lucru în realizarea profilului popular al Teatrului Muncitoresc C.F.R., în spiritul contemporan în care dezbătem problema — să căutăm a obține texte dramatice care să pornească de la folosirea de pildă a unor tradiții folclorice. Acestea ar fi pe profilul teatrului nostru, ar putea da naștere unor spectacole populare.

Pentru că se discută încă pe marginea unui spectacol de-al meu, Doi tineri din Verona, țin să fac unele precizări care să ajute comentariilor lui să deslușească mai profund în ce constă contemporaneitatea și oportunitatea lui la teatrul nostru, și prin aceasta să arăt mai concret cum înțeleg și explic spiritul contemporan în regia unui spectacol. Am căutat în aducerea pe scenă a acestui text să pun accentul pe personajele populare, care se dovedesc a fi mai inteligente, superioare și pline de bun simț. Drama ca atare, din piesă, cred că nu poate și nu trebuie tratată cu gravitate, pentru că nu este nici gravă, nici de proporții cu adevărat dramatice. Am urmărit ca cei doi tineri să nu devină — dat fiind finalul în happy-end — niște oameni împietriți pe anumite trăsături de caracter (unul din ei indicînd de pildă, cum s-a spus, pe viitorul Iago). Am încercat să le imprim o ușoară tentă de nesocotință tinerească. O adevărată furtună într-un pahar cu apă este de fapt drama din această piesă, în timp ce filonul bogat și generos este cel al umorului folcloric. Prin aceasta am crezut că redau cel mai bine, în spiritul unui spectacol de azi, piesa lui Shakespeare“.