

Teatru și contemporaneitate

- 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

Continuăm în acest număr dezbaterea pe tema Teatru și contemporaneitate, începută în nr. 5 al revistei.

De astă dată își expun punctul de vedere dramaturgul M. Davidoglu, regizorul Dinu Cernescu de la Teatrul Național „I. L. Caragiale“, Mihai Dimiu, regizorul secției române a Teatrului de Stat din Sibiu, și Hanns Schuschnig, regizorul secției germane a aceluiași teatru.



M. Davidoglu:

„Important este ca autorul să aducă în piesă mesajul său, pasiunea și minunata viață care caracterizează epoca noastră, locurile noastre, oamenii noștri.”

Proiectele de viitor, de fapt, au totdeauna rădăcini mai vechi. Dramaturgul lucrează mereu, chiar în clipa când se pare că e mai legat de piesele anterioare — sau între două eforturi: piesa pe care a terminat-o și cea pe care n-a început-o încă.

Dacă e vorba de piese viitoare, piesele pe care le gîndesc, se leagă poate de prima mea piesă: *Omul din Ceatal*, de eroii ei, Lavrenti, Ion, personaje pozitive și contemporane, a căror forță pornea de la acel om care trăise în închisoare și care le vorbea despre dreptate, despre adevăr.

„Omul din închisoare“ era un om de partid, care activa în ilegalitate. Iar acțiunea lui Lavrenti, care cheamă pescarii împotriva nedreptății, era o urmare directă a legăturii partidului cu masele oprimite. (Acțiunea piesei se petrece în 1936.)

Pe calea aceasta a înfățișării omului care luptă pentru dreptate, pentru o viață mai bună a semenilor săi, m-am apropiat de Anton Nastai din *Minerii*. Cei care-și mai aduc aminte de Anton Nastai, știu că în condițiile grele dinainte de naționalizare, acest miner frunțas lupta ca să dea patriei mai mult cărbune, mai multă lumină în viață, mai multă piine. Pe drumul acesta, al lui Anton Nastai, în *Cetatea de foc*, autorul și-a propus să arate chipul omului contemporan, în ce are mai bun, iar prin cei doi Arjoca — tatăl și fiul — își propunea să arate cum acționează cuvîntul partidului, schimbînd oamenii și mentalitatea lor, înălțîndu-i în ochii lor prin noua conștiință cu care îi înzestrează.

Aș putea spune că și *Horia*, deși o piesă istorică, a fost pentru autor un mijloc sau un pretext să descrie conducătorul cinstit și drept, reprezentînd revendicările poporului și luptînd pentru popor, pentru dreptatea, pentru adevărul lui.

În lucrarea recentă, *Uriășul din cîmpie*, care s-a jucat la Constanța, linia către care am mers, a fost să iau drept erou, un om contemporan care traduce în viață cuvîntul partidului.

În piesa pe care mi-o propun acum să o scriu, voi merge pe același drum. În centrul acțiunii, va fi de astă dată un activist de partid, un om care transformă oamenii, care contribuie la mersul lor înainte. Nici nu se putea pentru dramaturgul aflat în fața unei teme atît de pline de răspundere, un ajutor mai eficient decît cel pe care-l află în cuvîntul partidului, în proiectul de Directive. Sînt incluse acolo zărilor luminoase pe care le vor ajunge oamenii muncii din patria noastră. Mă străduiesc ca eroul meu să fie demn de comuniștii care vor traduce cuvîntul partidului în faptă.

Desigur că în jurul lui se vor găsi oameni din diferite medii — cum e și firesc — iar el, ca un catalizator, va contribui la schimbarea, la înălțarea lor, va lupta să fie îndepărtați cei care se ridică împotriva vieții. Viața acestui luptător modest și, în același timp, neînfricat, cald, înimos, este o sarcină deloc ușoară, atît în munca de elaborare scriitoricească, cît și în reprezentația scenică.

Nu știu încă de astă dată, cum și în ce fel voi rezolva dramaturgia noii piese. Dar, e cert că voi căuta să lucrez în legătură cu un teatru — la sediul teatrului — și mă gîndesc la Teatrul de Stat din Constanța (cu al cărui regizor, C. Dinischiotu, am adus la lumina rampei ultima mea piesă, *Uriășul din cîmpie*, și al cărui colectiv a contribuit efectiv la realizarea spectacolului).

Trebuie să arăt aici, cu cită căldură și principialitate a fost îmbrățișat autorul, în munca sa asupra piesei, de către Comitetul regional de partid Constanța, cu sprijinul căruia, nu o dată m-am întîlnit cu oameni ai muncii, reprezentanți ai țărănimii muncitoare, activiști de partid, pentru a discuta și îmbunătăți textul dramatic.

La ședința care a avut loc la Comitetul regional de partid Constanța, s-a citit piesa în prezența a diferiți directori de S.M.T., secretari de raioane, directori de gospodării agricole colective, ingineri agronomi și zootehnicieni, președinți de gospodării colective.

Și acumă mă gîndesc cu recunoștință la intervențiile tovărășești, calde, cu multă înțelegere pentru autor, din partea celor de față.

De altfel, mulți dintre cei care au luat parte la această ședință, în seara premierei veniseră cu bucuria acelora care socoteau lucrarea ca pe a lor.

De Dobrogea nu sînt legat numai prin drumurile mele recente, ci o cunosc din prima tinerețe. Am cunoscut o Dobroge săracă, lipsită de cele mai elementare înzestrări, în care mijlocul tehnic de agricultură era plugul de o brazdă, iar ovăzul și grîul se treierau la arman, cu caii.

Am cunoscut îndeaproape și neamurile Dobrogei și sărăcia lor. Și am și scris despre ele.

Astăzi, Dobrogea, cu pămînt roditor și îndestulat, trăiește minunea de a cunoaște omul zilelor noastre, un om dezrobot de exploatare, liber, muncind pentru sine și ai săi, doritor de lumină și cultură, cu o casă îmbelșugată, stăpîn pe destinul său. Poate în nici unul din locurile țării noastre contrastul dintre viața de altădată și cea de astăzi nu este mai izbitor.

Iată ce mă leagă mai mult de această regiune, pe care voi căuta s-o cînt în viitoarea mea lucrare, al cărei subiect se va desfășura chiar în această Dobroge, de care mă simt atît de aproape. După o perioadă mai îndelungată de muncă în domeniul dramaturgiei, am înțeles astăzi că teatrul înseamnă nu numai o cunoaștere și o înțelegere dialectică a vieții, dar și o legătură directă cu teatrul. Teatrul se scrie în teatru!

Se înțelege că spectatorul contemporan are altă putere de ascultare, vine cu alte date decît spectatorul veacului trecut sau spectatorul antebelic. Trăim zboruri cosmice și epoca marilor realizări tehnice. Un nou erou urcă pe scenele noastre, un nou spectator vine în parterul teatrelor noastre. De aceea, socotesc că unele mijloace folosite în trecut n-ar aduce astăzi decît dezinteres și poate chiar zimbete, ca pentru ceva de mult uitat.

În vremea din urmă, s-a renunțat în bună măsură la acel joc melodramatic, pompiersc, s-a renunțat la decorul de scînduri, pictat cu mii de amănunte care lipseau spectacolul de simbol și poezie. Unii dramaturgi au încercat să folosească o metodă narativă, să aducă pe scenă un povestitor, sau chiar autorul, să folosească o metodă antecronologică. Toate acestea însă, socotesc că, dacă se leagă în chip firesc de conținut, sînt bune, dar în sine nu spun nimic. Nu știu dacă în viitoarea piesă voi folosi clasicele patru acte, sau patru tablouri, sau scene legate printr-un mijloc modern. Nu aceasta este esențialul. *Important este ca autorul să aducă în piesă mesajul său, pasiunea și minunata viață care caracterizează epoca noastră, locurile noastre, oamenii noștri.*



Dinu Cernescu:

„Să căutăm acele mijloace de expresie, care să apropie tot mai mult ideile textului de masele largi. Aceasta ne-o dictează spiritul de partid.“

Tînărul regizor al Naționalului, Dinu Cernescu, și-a expus punctul său de vedere pe cit de plastic, pe atît de explicit. „Acum se fac sputnici — a început el discuția. Ei nu se construiesc din lemn. Se construiesc blocuri din prefabricate, și nu din lut. Nici teatrul de azi nu se poate face cu mijloace și procedee din vremile trecute. Teatrul trebuie să fie în pas cu vremea lui. Epoca teatrului cu piesuțe roz și conflicte drăguțe a trecut de mult și din fericire nu va mai reveni niciodată.

Teatrul nostru nou este sarcină de partid. El nu cultivă sentimentele călduțe, nu caută piese cu băieței bălai și fetițe romanțioase.

Pe scenele noastre, mieii nu pasc cu lupii împreună, în susurul izvoarelor, la adierea vîntului. Arta noastră contemporană e fluviu, e luptă. Arta noastră nu-și gîngăvește ideile, le agită. Sentimentele nu sînt șoptite în alcovuri, ci cîntate în furtună, în iureșul mulțimii, cu inima plină — în gura mare.

Noi nu jucăm pastorale, ci lansăm manifeste.

Repertoriul teatrelor noastre, pe lângă piesele zilei de azi, în care să fie cîntate Bicazul și Dobrogea, nu trebuie să conțină piese ce nu-și găsesc mesaj în contemporaneitate.

Arta noastră contemporană, ca și marele repertoriu clasic universal, ce se adaugă zilei de azi, trebuie să ajungă la omul din stal prin mijloace de exprimare artistice adecvate. Ar fi ridicol să prezentăm pe scenele noastre epopeea Bicazului, eroii săi mișcându-se stinjenți sub chintale de mucavale pictate, gargarisind fraze bombastice, declamând ca în alte vremi. Este rizibil gândul ca vreo scenă contemporană să mai poată găzdui asemenea modalități artistice. Să alungăm de pe scenele noastre prostul gust și să lăsăm să curgă în pasul vremii arta nouă — arta realismului socialist. Să căutăm acele mijloace de expresie care să apropie tot mai mult ideile textului de masele largi. Aceasta ne-o dictează spiritul de partid. Să nu prezentăm mucavaua drept cărămidă, gilgiuala vocii drept sentiment, barba și cirmizul drept bătrînețe. Pentru că am minți. Și, arta socialismului, bazându-se pe adevăr, respinge minciuna. Să eliberăm teatrul de mucavale, frunzulițe și plopișori sau dalbe floricele, unde mai degrabă vacile au ce paște, decît actorii unde să joace. Ideile textelor răsună mai larg între cer și pămînt, pe scena nudă. Să nu punem tinerețea să-și împletească dragostea și idealurile de mai bine în păduri de carton, sub frunziș de hîrtie. S-o lăsăm să-și anime inimile în vîntul năprasnic, în aerul larg al scenei, defrunzite de hidoasele decoruri cu ierburi, și verze, și pomi pictați. Ideile Tragediei optimiste nu-și au loc în cală, ucise în pîntecul unui vapor de placaj, ci ele se nasc și zboară agîtînd spectatorii de sus de pe punte, de sub cerul gol. Spectacolul contemporan este un spectacol agitatoric. El trebuie să mobilizeze spectatorii. Omul ce vine la teatru nu trebuie să stea să privească indiferent, la o lume a scenei străină lui, ce trăiește, visează și moare pentru idealurile ei, acolo departe. Ideile și sentimentele de pe scenă trebuie să fie și ale lui, ale sălii. Cel ce a asistat la un spectacol ce luptă pentru pace, de pildă, trebuie să plece de la teatru un agitator pentru cauza păcii. În seara cînd versurile păcii, ale muncii — ale comunismului —, răsună pe scenă, omul din stal să se gîndească la rachetele care aruncă sputnici, la Hiroșima, la inaripatele elanuri și la vigilență. Spectatorii să nu plece agale după spectacolele-manifest ale contemporaneității, ci, laolaltă, om lingă om să scandeze lozinci, pentru pace, pentru comunism.

Iată de ce nu trebuie să vindem mucavaua drept cărămidă, cirmizul drept bătrînețe, iar tremuriciul vocii drept sentiment. Contemporaneitatea le respinge în mod categoric.

Acum avem nevoie de o artă în care actualitatea să izbucnească plină de bărbăție. E nevoie de o artă cu multă personalitate. Cred că aerul călduț, redat de calificativul suficient, binișor, interesant, este neprielnic spectacolului contemporan. Azi mă interesează într-o mai mică măsură bietele lamentări ale unui rege nefecit, asupra căruia a căzut un destin implacabil. Dar, în schimb, mă interesează un Oedip în care aș găsi și în care spectatorul ar recunoaște corespondentul contemporan al tragediei antice; mă interesează atunci cînd pot face din conflictul unei astfel de piese, un conflict contemporan, al nostru. Altminteri, totul este documentare.

În general, cred că principala tendință pe care trebuie s-o exploateze teatrul nostru în evoluția lui, este aceea de a oferi spectacole populare, adică adresate marilor mase. A ne adresa astăzi spectatorilor în forme și formule închistate înseamnă de fapt a ține arta pe loc. De aceea, stau în calea evoluției noastre cei ce nu fac loc fanteziei izvorite din intimul subtext al piesei, ca și cei care, de dragul formei goale, sacrifică textul (joc de lumină, fanfare etc.).

Înainte, se foloseau anumite șabloane. De pildă, cînd actorul se bătea cu pumnul stîng în partea dreaptă a pieptului și-și modula vocea, savant, însemna că „îubește“. Astăzi, noi vedem în aceasta un șablon depășit. Dar și a obliga mai multe personaje să debiteze, cu fața la public, pagini întregi dintr-un text foarte intim, sau a pune alte personaje să între de sub scenă sau prin toate ușile, numai pentru a face pe „artiștii contemporani“, constituie tot un șablon, care poate face „vogă“, dar care nu servește textul. Ceea ce nu înseamnă însă că n-am găsit excelente discuțiile cu sala, pe care le-a realizat actorul în Brigada I-a de Cavalerie, pusă în scenă de Radu Penciulescu, sau în Aristocrații, pusă în scenă de Horea Popescu. Ele sînt organice, pentru că pornesc de la text și pentru că duc mai departe intențiile lui, realizînd o mai directă comunicare cu publicul spectator.

Cît privește problemele fundamentale ale regiei, la ora actuală, sînt de părere că în teatrul nostru e nevoie ca regizorul să aibă o concepție foarte înaintată despre sensul artei, să fie o personalitate care să imprime un profil bine deter-

minat, nu numai spectacolelor lui, ci tuturor spectacolelor din teatrul în care activează.

Teatrul — de la ruperea biletelor, de la ținuta celor care deserveșc administrativ instituția de teatru, și pînă la marele act al reprezentării dramatice — este o muncă de concepție, și cred că exemplele pe care le voi cita sînt de la sine grăitoare: Stanislavski, Brecht, Burian, Jean Vilar, și alții, în ale căror teatre, marea lor personalitate nu copleșea pe ceilalți, ci îi îndruma pe toți într-un anumit spirit, creînd o școală.

Să nu uităm însă că toți marii realizatori și marile personalități au trasat jaloane pe elementul de bază: dramaturgia. Deci, numai o anumită dramaturgie, de un anumit fel, a produs și un teatru de un anumit tip. În această privință, aș menționa exemplul lui Brecht, care, de la o modalitate de dramaturg, a văzut și necesitatea unei modalități noi de teatru.

De aceea, trebuie să cerem dramaturgilor noștri texte care să fie profunde, scrise din nevoia de a exprima marea contemporaneitate, și nu doar din încercarea de a consuma timpul liber al spectatorului."



Mihai Dimiu:

„Un spectacol clasic, montat fără idei contemporane nouă, ci doar în haine contemporane nouă, nu înseamnă contemporaneitate, ci formalism atemporal.”

În ultimii ani, oamenii noștri de teatru fac pași din ce în ce mai mari și mai hotărâți pe drumul teatrului de idei. Nu e un început — drumul l-au deschis valoroși premergători (Camil Petrescu, Victor Ion Popa, George Mihail Zamfirescu și alții) —, dar de-abia sub lumina umanismului socialist, pașii noștri au căpătat o călăuzire sigură, drumul a devenit mai larg, țelul mai înalt.

În locul teatrului-divertisment, al teatrului-diversiune, s-a sudat un teatru vehicul al celor mai înaintate idei ale timpului; în cadrul realismului socialist se caută mereu mijloace cît mai eficiente pentru ca scena să-și îndeplinească tot mai deplin rolul ei de educatoare politică, etică și estetică. Atît presa de specialitate, cît și viața concretă a scenelor noastre înregistrează o proaspătă mijire a NOULUI, o tot mai accentuată tendință ca spectacolele, nu numai cele cu text de actualitate, ci și cele cu piese clasice, să dezbată lucid și pasionat totodată, de pe pozițiile cele mai avansate, problemele arzătoare ale contemporaneității.

Tendința nu e prin nimic surprinzătoare. Ea se integrează organic în căutările spre un teatru cît mai mobilizator, servit de o complexă măiestrie; dar dacă un timp spectacolul cu text clasic era realizat mai mult cu grija unui documentar istorico-artistic, de multe ori muzeal, tradițional aproape întotdeauna, azi se dezvoltă strădania de a găsi în textul clasic cît mai multe implicații ale actualității noastre imediate; totodată, spectacolul clasic e îmbogățit cu forme scenice spe-

cifice contemporaneității noastre — totul spre a trezi în masele de spectatori cele mai profunde ecouri ale marilor probleme ale timpului pe care-l trăim.

Acest elevat ideal, bineînțeles că nu-l întâlnim numai în viața teatrală românească. Pe cuprinsul multor meridiane, el constituie o preocupare acută a celor ce slujesc arta revoluționară. În U.R.S.S., de pildă, îndeosebi după cel de-al III-lea Congres al Scriitorilor, se desfășoară ample dezbateri asupra problemei contemporaneității în literatură. Oamenii de teatru sovietici s-au alăturat acestor frământări creatoare, contribuind la acestea atât teoretic, cât și prin munca lor practică. Teatrul românesc a avut nu de mult prilejul de a lua contact nemijlocit cu unele rezultate ale acestor căutări, prin uimitoarele spectacole ale Mossocietului. Rămân memorabile declarațiile făcute de I. A. Zavadski presei românești, ca o limpede fundamentare a inovațiilor cu care a înviorat scena.

Izvoarele noii tendințe trebuie căutate în problemele realității noastre imediate; cred că greșesc cei ce au simțit nevoia ca, în această privință, să stabilească un artificial determinism cu încercările lui Meyerhold și Tairov din cel de-al treilea deceniu al veacului; socot că nu există raport de filiație între avangardismul lor și pozițiile noastre, incomparabil mai avansate, dictând căutări în afara oricărui formalism modernist. E cert că noi încercăm drumul nostru, fiindcă timpul nostru ni-l cere, nu ca niște epigoni întârziați ai unor experimente din alte părți. În general, e discutabilă și apăsătoare ce o încearcă unii de căutările novatoare ale teatrului francez dintre cele două războaie — căutări strălucit exprimate la vremea lor de către Copeau, Baty, Dullin, Jouvet etc. Ei ne sînt tangenți numai prin preocuparea de a găsi modalități noi de creație în cadrul spectacolului clasic, dar — fără înțelegerea ideologiei noastre, fără mobilele noastre supreme — avîntul lor a fost totuși limitat. În cadrul unor teatre care, spre a ființa, aveau nevoie de „porte feuille“-ul spectatorului rubicond, într-o societate care nu avea interesul clarificării marilor adevăruri, eficiența socială a căutărilor nu putea fi decît scăzută. În plus, această mîină de animatori talentați trebuiau să recurgă la contemporaneizarea prin spectacol a textelor clasice, pentru că cele mai multe din textele contemporane lor erau prea evazioniste sau prea mediocre spre a pune cu ajutorul lor semnele de întrebare care-i frământau. Existența la noi a unei literaturi originale, ancorate în realitate și privind această realitate cu o înțelegere superioară, marxistă, ne creează premise avantajoase și din acest punct de vedere.

E o falsă cauzalitate aceea pe care o enunță unii între teatrul de avangardă de aiurea și teatrul nostru revoluționar. În problematica amplă a realității noastre de azi trebuie căutată legătura cauzală a acestei noi forme de manifestare a teatrului de idei. Omenirea care abia și-a vindecat rănile, face un major efort spre rațiune, spre suprimarea cauzelor care duc la nesăbuintă și măcel, spre obținerea și consolidarea libertăților; caracterul acut al problemelor păcii și ale războiului, ale eliberării omului de sub exploatare și asupra, ale dobîndirii demnității pe toate latitudinile globului, cere ordonarea tuturor eforturilor spre cele mai mărețe idealuri ale vremii noastre; pentru asta trebuie folosite, în aliaje noi, toate armele, inclusiv cele ale artei.

În căutările noastre, avem alături pe toți pionierii progresului din vremile trecute, pe toți acei căroră, pentru luminoasa lor operă, omenirea recunoscătoare le-a dat numele de clasici; pentru asta ne servim de creațiile lor și ni-i facem contemporani pe titanii secolelor. De ce să limitez o piesă de Euripide numai la problematica spectatorului care credea în Zeus, neguțătoarea sclavi și-și purta trupul uns cu untdelemn, și să nu o aduc la noi, să subliniez în spectacol sensurile cele mai apropiate nouă, să le îmbogățesc cu înțelegerea și sensibilitatea noastră? „Piese clasice pot exprima foarte bine sentimente și preocupări contemporane. Totul e să găsești puntea spre receptivitatea spectatorului“ — ne spunea Iurii Zavadski. Lucrul nu e simplu, desigur, dar nu contrar unei altorii fructuoase. Nu e un lucru hibrid. Hibridă e falsă tradiție de reprezentare a clasicilor, „tradiție“ bazată pe o permanentizare pînă la saturație a inovațiilor la vremea lor aduse de către înaintași, permanentizare dorită de pseudocreatori comozi sau leneși, realizînd spectacole în virtutea inerției, pentru ei un spectacol clasic fiind mai mult o raclă cu sfinte moaște, decît un organism viu.

De ce spunem că tendința de contemporaneizare nu e o violentare, ci, dimpotrivă, e în sensul operei? În primul rînd, fiindcă teatrul înseamnă prin însăși structura lui, mai mult poate decît toate artele, DIRECT și PREZENT. Fiecare capodoperă dramatică a fost o capodoperă, fiindcă prin ea creatorul respectiv a

atacat major marile probleme ale timpului său, și prin spectacole, multimi de spectatori s-au alăturat lui, implicit consacrand piesă și autor. Avem dreptul să lăsăm ca, azi, aceeași piesă să nu mai facă față sarcinilor ei inițiale, odată ce ea dezbate probleme înrudite cu problemele noastre? După cum metalul nu e lăsat niciodată să îmbătrânească într-o formă, ci pe măsură ce o mașină se învechește sau se deteriorează, același metal e recuperat mereu, dând naștere la forme tot mai perfecționate și mai utile, tot așa trebuie să fie și cu piesele clasice. De ce să le lăsăm să ruginească?

Mai e ceva. Răsfoiesc fugar o imaginară istorie a gândirii umane, și găsesc în ea o multitudine de nume care și-au dominat epoca, dar bineînțeles că nu toate acestea interesează omenirea secolului nostru. Pe drept cuvânt, marea majoritate a lor a fost cernută de către sîta vremii; de cei rămași însă, marile comemorări culturale, repertoriile teatrelor sau tratatele istoriografilor pomenesc cu venerație. De care anume? Cei ce s-au impus cel mai mult epocii lor? Citiuși de puțin: e vorba de cei care au mai multe corespondențe cu epoca NOASTRĂ. Marii creatori ce ne premerg (pe planuri diferite, istoricește limitate) sînt cei pe care-i cultivăm. Ce ne interesează că, să zicem, abatele Delille, Metastasio sau François Boucher și-au dominat arta respectivă a țării lor ca niște adevărați pontifi, cînd astăzi interesul ce-l prezintă e cu totul minor? Villon, Shakespeare sau Breughel au trăit mult înaintea celor mai sus pomeniți, dar sînt mai moderni ca niciodată, ne sînt apropiați în viziune și preocupări, în timp ce lipsa de probleme, grațiozitatea față de celor trei reprezentanți ai secolului al XVIII-lea ni-i deplasează la la două sute de ani, ci la o infinitate de ani. Viața „postumă” a clasiciilor nu e lipsită de avatauri; intervin chiar „morți aparente” și reînvieri; vreme îndelungată, omenirea îl pierduse pe Johann Sebastian Bach; nici Villon, nici Shakespeare, nici Breughel nu s-au bucurat multă vreme de considerația pe care le-o arătăm astăzi. Azi, ei se integrează epocii noastre. Dacă din multitudinea de mari creatori selectăm pe cei ce ne sînt apropiați, de ce să nu ducem treaba pînă la capăt? Găsind o camee antică în nisipul jilav și socotind-o apropiată idealului tău de frumusețe, nu o vei lăsa plină de nisip și de impurități, ci o vei curăța cu grijă, pînă ce îi vei reda strălucirea cizelării de odinioară.

Și încă ceva. O mașină-unealtă e făcută o dată pentru totdeauna, dar muncitorul nu o lasă pururi așa, o îngrijește zilnic și o perfecționează neîncetat; unde s-ar ajunge, dacă din „respect” pentru făptura ei inițială, n-ar mai gresa-o, lăsînd-o pînă la epuizare cu uleiul pus la fabricație, și nu ar mai adapta-o mereu la noile cerințe ale tehnicii? Atunci, de ce în spectacolul clasic inerția e ridicată de către unii la rangul de virtute?

Vorbînd despre principiile unui teatru al zilelor noastre — e vorba de M.H.A.T. —, Stanislavski spunea că „activitatea lui... cere o permanentă înnoire, o muncă îndirjită și constantă. Ea se bazează pe întruchiparea și redarea unei vieți vii, organice, și nu suferă forme și tradiții închistate, oricît de minunate ar fi ele. Este o artă vie, ca tot ce există într-o dezvoltare și mișcare continuă”. Cu altă ocazie, relatată tot de Toporkov, în munca la *Tartuffe*, spunea că „s-a lecuit cu totul de ideea fixă a interpretării tradiționale a lui Molière, prezentă în toate teatrele lumii”.

Aceleași principii novatoare în cadrul spectacolului clasic ilustrează mai toată opera lui Stanislavski. Străin de modernismul vulgarizator al lui Evreinov, el pornește de la dorința de a reda operelor clasice actualitatea inițială. Vorbînd despre „Caracterul popular și revoluționar al piesei” (e vorba acum despre *Nunta lui Figaro*) și stenogramele lui Gorceakov, Stanislavski spune: „Eu pornesc de la chiar spiritul ei. Sînt convins că spectatorii noștri vor recunoaște actualitatea a cel puțin jumătate din ideile eroilor lui Beaumarchais. Nu vom recurge la nici un fel de artificii moderne în montarea noastră, dar vom face totul pentru a reda piesei spiritul democratic care îi este propriu. În primul rînd, o vom descotorosi de șabloanele cu care a fost coplesită de-a lungul vremii.” Și exemple de acest fel pot fi nenumărate, culese din toată activitatea marelui om de teatru sovietic.

Din păcate, într-un teatru care și-a făcut din învățătura lui Stanislavski una dintre pietrele lui de temelie, așa cum e teatrul românesc, mai persistă încă uneori viziunea comodă a spectacolului clasic. Unii regizori ori că fug după inovații gratuite, ori că vegetează lenș în umbra înaintașilor. Cît despre unii actori... Am întilnit mulți, în special în teatrele din regiuni, care visează și acum la spectacolul în care, ca figuranți sau utilități, au debutat sub pană și pelerină, acum treizeci de ani... Le vorbești despre descoperirea unui nou unghi progresist într-un spec-

tacol clasic, și numai ce te trezești că, într-un sfârșit, actorul X. care părea că te-a ascultat atent, intervine condescendent și sceptic, cu vocea lui baritonală ușor căutată: „Interesant, dragă, ce spui — dar de ce să nu facem noi după cum e datina? Uite, de pildă, la „Național“, în '34"... și încep amintirile... „Se juca bătrânește, dar sigur; venea lumea. Nu zic, e interesant ceea ce spui, dar publicul o să priceapă? Mai bine să facem cum am apucat...“

Nu! Dacă vom proceda ca ATUNCI, lumea nu va veni, fiindcă trăim AZI, ACUM. Viziunile respective puteau avea succes atunci, fiindcă erau potrivite cu anii aceia. De ce să ne menținem la înțelegerea 1934 și la veșmintul scenic 1934? Dacă ne-am îmbrăca spectacolele cu straietele vechi ale anilor aceia, ar fi ca și cum am ieși pe stradă, acum în primăvara anului 1960, cu ghetre, baston și pălărie de pai girardi.

Oare, actorii „X“ de pe tot cuprinsul țării, atunci când sînt bolnavi, permanentizează cu încăpăținare tradiția leacurilor băbești, sau măcar medicațiile de acum douăzeci și cinci de ani, sau, dimpotrivă, caută cu înfrigurare medicamentele cele mai recente?

Să-mi fie iertată folosirea comparațiilor — uneori chiar a celor simple —, dar pe alocuri se dovedesc necesare.

Primele jaloane pe firul unor căutări de perspectivă mi se pare că le-au trasat, în acest domeniu înnoitor, colectivele teatrelor Municipal și Muncitoresc C.F.R., animate de regizorii și conducătorii lor, cărora li s-a alăturat, la Teatrul Național din București, tinerețea plină de căutări a maestrului Ion Finteșteanu; de asemenea, orientarea pe acest drum al dezbaterilor, pe care-o încearcă presa de specialitate, mi se pare a fi o preocupare pozitivă. Oferind larg paginile pentru dezbateri creatoare, ea contribuie ca lupta de opinii să învieze mai departe viața noastră teatrală și ne ajută astfel în căutările noastre. În lupta pentru un teatru de idei, și încă al ideilor celor mai înaintate, marxist-leniniste, presa e unul dintre cei mai prețioși tovarăși ai noștri.

Noua tendință nu e o tendință iconoclastă, nu are nimic de-a face cu o dărmare a tradiției superioare a teatrului românesc. „Înainte de toate, trebuie să facem o distincție netă între tradiție și tradiție“ — declară Zavadski. „Adevărata tradiție a culturii umaniste înseamnă găsirea formei noi, corespunderii noului conținut al timpului. Adevărata inovație este și adevărata continuare a tradiției... Continuarea tradiției înseamnă înainte de toate înțelegerea mișcării dinspre ieri spre mine. Adevărata inovație înseamnă contemporaneitate, deci artă autentică.“

Ar fi regretabil dacă tendința de contemporaneizare s-ar transforma într-o modă, dacă toate teatrele ar încerca să contemporaneizeze la întimplare orice text clasic. În primul rînd sînt teatre cu un anume profil, care ar fi alterat dacă majoritatea spectacolelor clasice ar fi astfel montate. Unde ar mai fi tot ceea ce constituie tradiția înaintată a Naționalului? M.H.A.T.-ul nu ar mai fi M.H.A.T., dacă ar folosi, să zicem, puternice injecții de artă Ohlopkov. Ce ar fi Teatrul Mic, dacă l-ar monta pe tradiționalul său Ostrovski într-o viziune corespunderii montărilor lui Meyerhold pe textele lui Ostrovski? Dacă e bine ca fiecare teatru să judece problema sub aspectul specificului său, cu atît mai mult e necesară și o orientare de la caz la caz, de la piesă la piesă. Nu toate piesele clasice se pretează într-o aceeași măsură la contemporaneizarea lor prin spectacol.

Dacă un regizor adevărat se apropie de fiecare piesă în chipul cel mai potrivit pentru respectivul text dramatic, cu atît mai puțin se pot aplica șabloane într-o acțiune atît de delicată. Artei realismului socialist îi sînt străine dogmele, ca și exhibiționismul, și ar fi trist dacă s-ar impune o contemporaneizare forțată tuturor pieselor clasice, acolo unde nu este cazul; trebuie procedat elastic, cu bun simț artistic — altfel, această nouă cale a căutării se poate transforma într-un „ce se poartă“, într-o modă trivială. După cum unii au priceput din spectacolele Mossovietului că „e bine să facem teatru în sală și să folosim comperaje“, scăpîndu-le tocmai esența majoră a acelor spectacole, ar fi o denaturare vulgarizatoare dacă prin contemporaneizare s-ar înțelege transformarea tuturor eroilor Renașterii în absolvenți ai învățămîntului nostru marxist-leninist. Înțelegerea contemporană trebuie să o avem NOI, nu s-o lipim eroului conceput în secolul al XVI-lea. Și mai grav ar fi dacă unii s-ar folosi de eticheta contemporaneizării, spre a-și acoperi jongleriile moderniste. Modernismul e un mod gratuit, formal, total lipsit de baza partinică a năzuinței de a contemporaneiza. Un spectacol clasic, montat fără idei contemporane nouă, ci doar în haine contemporane nouă, nu înseamnă contemporaneitate, ci formalism atemporal.

Problemele pe care le pun teatrul și contemporaneitatea sînt vaste și pasionante, mai ales c a privesc o  nmgurire a noului. Dialectica vieții va verifica organicitatea căutărilor; masele cele mai largi de spectatori și, mai presus de asta, presa ne vor confirma dacă drumul pe care-l încercăm e bun.

Dată fiind problematica deosebit de amplă a teatrului și contemporaneității, pe de o parte, iar pe de alta, tinerețea prea puțin experimentată a autorului r ndurilor de față, cele scrise nu își propun decit a fi o expunere a unor căutări personale, poate punct de început de discuții pentru alții, mult mai autorizați.

Singurele certitudini ale autorului sînt că noua tendință e o manifestare pozitivă a noului, că aparține artei revoluționare și că trebuie cultivată cu grijă.

Să realizăm mari spectacole contemporane, la înălțimea vremurilor pe care le trăim, a cerințelor maselor, a  ncederii și dragostei ce ni le arată partidul, statul, marele public. Să realizăm spectacole contemporane, în primul r nd din piesele contemporane. (Nu, nu e un pleonasm.) Să nu se mai realizeze spectacole cu tăișul teșit, spectacole fără țintă, fără o poziție precisă față de fondul de idei. A nu realiza un spectacol cu o viziune contemporană a unei piese clasice e o scădere mult mai mică decit aceea de a nu fi în ASTĂZI, cu un spectacol al unei piese ASTĂZI și PENTRU ASTĂZI scrisă.

Toate spectacolele noastre, fie pe text clasic, fie pe text actual, să fie niște dezbateri pasionate și înalte ale contemporaneității.



Hanns Schuschnig:

„Legătura permanentă cu masele, cunoașterea lor, atragerea lor, contribuția lor la munca teatrelor noastre, iată care este calea spre un teatru care să corespundă din toate punctele de vedere cerințelor epocii noastre.”

Progresul teatrului nostru în anii regimului democrat-popular este evident. Toate planurile muncii artistice au fost antrenate într-un însemnat salt înainte, care a cuprins dramaturgi, actori, regizori, scenografi, secretari literari, ateliere și, de asemenea, spectatorii. Multe obiective ale acestei ofensive teatrale au și fost atinse. Totuși, unul din cele de prim-ordin mai r m ne a fi soluționat: *caracterul contemporan al teatrului nostru*. Țara noastră a atins un ritm de dezvoltare care a lăsat fenomenul artistic în urma faptelor de viață. Teatrul nostru, în ciuda succesorilor obținute, nu izbutește încă să țină pasul cu ritmul furtunos al construcției vieții noi, nu reflectă încă pe deplin uriașa luptă constructivă dusă de clasa muncitoare pentru a crea, ceas de ceas, noi și mărețe înfăptuiri socialiste.

 n ce constă această r m nere în urmă? Să fie oare numai o lipsă de operativitate a autorilor noștri dramatici, care nu sesizează întotdeauna și nu reflectă consecvent în operele lor momentele cele mai semnificative ale efortului creator al oamenilor muncii? Să fie oare numai o deficiență a secretariatelor noastre literare, care nu studiază destul de perseverent problemele colaborării cu autorii dramatici și nu promovează piese cu un caracter ad nc contemporan? Sau este și o vină a noastră? O vină a celor care, pe baza operelor literare ce ne stau la  ndem n , nu reușim totdeauna să creăm spectacole pătrunse de spiritul ce străbate astăzi țara noastră, de la un capăt la celălalt, și care face din oțelari, din petroliști

sau din minerii Jiului, din agricultorii cîmpiilor noastre, adevărați eroi ai muncii socialiste.

E neîndoios că nu am ajuns încă să găsim expresia artistică cea mai potrivită noului conținut al vieții noastre. Ne-am apropiat prea puțin de acel patos lăuntric care să dea cuvîntului simplu, cotidian, vibrația întregului clocot al furnalelor hunedorene. Nu am găsit pînă acum acea privire caldă, simplă, capabilă să spună mai mult decît o mie de cuvinte, și în care să fie cuprinsă încrederea neclintită în viitorul omenirii. Spectacolele noastre sînt de multe ori înecate în semnificații lăturalnice, uneori în frunzișul unui psihologism confuz, în penumbra tonurilor cenușii care înceteșează mesajul direct, adresat contemporanilor noștri.

Cred că esențial în această ordine de idei este punctul de plecare al realizatorului, hotărîrea lui de a transmite clar mesajul piesei, de a-i conduce pe actori spre comunicarea precisă, fără echivoc, a ideilor textului ; este acel punct de plecare care trebuie să se suprapună atitudinii sale față de mesajul piesei, cu alte cuvinte, spiritul partinic al realizatorului sau realizatorilor de spectacole. Iată de unde trebuie să pornim.

Mai întîlnim, ici și colo, în teatrul nostru, tendința de a ocoli cuvintele și sensurile precise, de a opera cu noțiuni labile, oarecum nebuloase. Consider că astfel de atitudini contribuie la acea rămînere în urmă, de care pomeneam. Viața poate să ne ofere aspecte încîlcite, să fie dură uneori ; dar dacă luptăm pentru dreptate și adevăr și dacă vrem ca arta noastră să țină pas cu această luptă, ea trebuie să adopte aceeași metodă : de a lovi fără cruțare în ceea ce este condamnat, pentru a-l face să dispară, de a contribui astfel la biruința a ceea ce e nou, a ceea ce se afirmă, la biruința celor ce sînt purtătorii germenului zilei de mîine.

Un alt fenomen, ades întîlnit în teatrele noastre și care umbrește străduința artistului de a înveșmînta conținutul de viață al pieselor noastre într-o formă corespunzătoare, este tendința spre originalitate cu orice preț. Este adevărat că, pentru a exprima un conținut nou, trebuie să cauți forme noi, care să corespundă pe deplin ideii și care să ajute la pătrunderea acestei idei în masa spectatorilor. Deseori însă, în spatele unor atari căutări, se ascunde o goană după originalitatea personală, dorința de a descoperi ceva nou, nemaivăzut, mai mult de dragul descoperirii decît din dorința de a valorifica cît mai deplin mesajul operei dramatice. În asemenea împrejurări putem asista la felurite escapade regizorale sau scenografice, care deseori nu numai că nu înlesnesc spectatorului pătrunderea sensurilor piesei, ba chiar îi barează calea înțelegerii acestui text. Fiecare dintre noi a făcut probabil o astfel de experiență. Primejdia de a fi purtat de un gînd preconcept este mare.

Cum să ne ferim să cădem în astfel de greșeli ? Există un mijloc cît se poate de simplu și care nu dă greș niciodată : regizorul, actorul, scenograful trebuie să se supună textului, purtătorul esențial al mesajului piesei. Trebuie să pornim de la o analiză amănunțită a intențiilor autorului, a valorii acestui mesaj pentru spectatorul contemporan. Aceasta, bineînțeles, nu anulează contribuția creatoare a actorului și regizorului la traducerea în imagine scenică a textului ; dimpotrivă, aceasta îi oferă posibilitatea sesizării și preluării tuturor sensurilor directe sau mai puțin directe ale operei literare, îi dă posibilitatea ca, înarmat cu spirit partinic, cu învățătura marxist-leninistă, să aleagă, să scoată în evidență sau să estompeze unele lucruri, să le explice, cu un cuvînt, să le orienteze spre reliefația cît mai evidentă, din unghiul de vedere al contemporaneității, a valorilor piesei.

Această cerință a tratării în spirit contemporan a unui spectacol teatral trebuie să fie satisfăcută atît în talmăcirile scenice ale textelor autorilor noștri de azi, cît și în spectacolele cu piese ale clasicii ori autorilor moderni, realiști-critici.

Tocmai calitatea unor astfel de lucrări dramatice, de a se putea valorifica într-un spectacol contemporan, determină înscrierea lor în repertoriul teatrelor noastre. Aici sînt necesare, pe de o parte, deslușirea clară a ideilor valoroase conținute de text și sublinierea lor ; iar pe de altă parte, găsirea unei forme corespunzătoare acestui conținut valoros, a unei forme care să aibă, în primul rînd, drept obiectiv exprimarea lui cît mai pregnantă, cît mai în măsură a fi larg și pătrunzător receptat de public.

Caracterul popular al spectacolelor cu piese clasice nu este întotdeauna respectat. Deseori întîlnim spectacole „intelectualiste“. Ascultînd atent părerea spectatorului, îți dai însă seamă că elementul spectaculos sau cizelarea excesivă au înecat semnificația majoră a piesei respective și că problemele cu care publicul pleacă din sală nu sînt de fapt acelea pe care inițial regizorul intenționa să le ridice în fața spectatorilor.

În această ordine de idei, vreau să insist asupra unei metode de lucru, care mi-a fost împărtășită de unii membri ai teatrului „Berliner Ensemble“ și pe care eu o consider deosebit de interesantă. Este vorba de cercetarea prin diferite mijloace (repetiții publice, spectacole cu discuții, reprezentarea unei scene din viitoarea premieră în fața unui public muncitoresc, urmată de discuții) a opiniei spectatorilor, de un contact permanent și nemijlocit cu publicul nou, care aduce și în aceste discuții avîntul ce-l însufleștește în fabrici și uzine și care, cu ochiul său proaspăt, fără prejudecăți, sesizează uneori probleme și găsește rezolvarea lor într-un fel în care specialistul, ce trăiește încă în lanțurile vechilor forme și prefabricate, nu ar putea-o eventual face.

Legătura permanentă cu masele muncitoare, cunoașterea lor, atragerea lor, contribuția lor la munca teatrelor noastre, iată care este, după părerea mea, calea spre un teatru care să corespundă, din toate punctele de vedere, cerințelor epocii noastre.

