

drumul și cuceririle regiei noastre

I



Regizorul se bucură, în sînul colectivului său artistic, de privilegiul de a gîndi și de a vedea statornic, ca pe un întreg, drama pe care o pune în scenă; de a urmări și îndruma fapta de artă a fiecărui membru creator al colectivului, în raport și în funcție de acest întreg dramatic. El ia actul individual ca pe un reflex al actului de ansamblu și tinde, de aceea, să ridice pe actor (și pe scenograf etc.) la sine, deci la integralitatea și integritatea imaginii ce-l preocupă. Regizorul se infiltrează, așadar, în toate fibrele manifestării teatrale și răspunde de ea. Prezența lui, revărsată pe aria și infuzată în substanța universului scenic, nu este însă o prezență care se anulează, odată acest univers constituit. Dimpotrivă, ea îi condiționează în continuare unitatea și unicitatea, ca și dinamica. De aceea, actul creației regizorale nu poate fi decupat (nici măcar cu aproximație) din întregul imaginii teatrale realizate, fără a fi nedreptățit. Prezența regizorului se cere presupusă ca o acțiune statornică de incitare și de cenzurare a faptelor particulare și eterogene de artă, din care întregul imaginii teatrale se configurează; se cere văzută manifestîndu-se permanent, alături de acele fapte și simultan cu ele. Este ceea ce ne determină adesea, atunci cînd se întîmplă în spectacol dizarmonii opozabile unora sau altora dintre factorii lui constitutivi, să le punem totuși, în primul rînd, pe seama regizorului. Este, în același timp, ceea ce face anevoioasă distincția dintre arta regizorală (act individual de construire a spectacolului) și arta spectacolului ca atare (produs al unui efort colectiv și al unei manifestări artistice colective, în care actul regizoral se integrează organic). Dificultatea o resimțim, în același grad, cînd încercăm să fixăm locul regiei noastre în mișcarea și viața noastră teatrală de astăzi. Subliniem: în viața teatrală de astăzi (mai concret, a celor două decenii de la Eliberare), pentru că, mai cu seamă în zilele noastre, destinul și dezvoltarea artei spectacolului dramatic se întîlnesc strîns asociate, condiționate de ecloziunea regiei.

Problemele regiei apar, în adevăr, și își caută dezlegare odată cu cele dintîi acțiuni de înnoire revoluționară a vieții și societății noastre, iar procesul de construire a noii noastre regii ține pasul cu procesul mare al construirii vieții noastre sociale noi. Preocupările legate de restructurarea și orientarea artei tea-

P11 0584/7

trale, de proiectarea și înălțarea ei pe coordonatele și vastele dimensiuni pe care le cunoaștem acum, pun de pe atunci în prim-plan, ca o zonă decisivă de cerințe, rezolvarea sferei de probleme ce vizau arta regizorală. A fost declanșat, în acest sens, și dus pînă la sfîrșit procesul trecerii actului regizoral de la stadiul în care fusese găsit — al unei practici larg cuprinzătoare și de importanță hotărîtoare, dar al unei practici artisanale, empirice, și al unei înțelegeri limitative și subordonate (chiar în cele mai prezumțioase ipostaze în care se manifesta altădată) — la stadiul și cristalizarea lui de azi, ca o categorie creatoare, științific fundamentată, în complexul artei teatrale. Urmărirea acestui proces ar fi unul din cele mai pasionante și mai viu instructive capitole într-o bună istorie, neapărat necesară, a teatrului nostru de după Eliberare. Căci mai mult și mai stăruitor decît orice altă ramură a artelor scenice, a fost supusă atenției, sancționării și dezbaterilor publice, regia, drumul ei spre realizare. Un drum nespus de bogat în căutări și descoperiri, în elanuri și reticențe, în eșecuri și succese — toate, experiențe și rezultate, purtînd în ele semnificația deopotrivă a unor bătălii și cuceriri, într-o luptă stăruitoare, a unor trepte suitoare spre o finală cunoaștere și stăpînire de sine.

Vorbim astăzi despre un întreg front al artei regizorale. E o mare pleiadă în care își dau mîna, întru progresul și desăvîrșirea culturii noastre teatrale, toate generațiile: cei ce au „apucat” și frămîntările grele și idealurile greu de atins sub imperiul trecutului; cei ce au „început”, cu stîngăciile și entuziasmele proprii debutului, chiar în anii de febrile căutări de noi căi, ai „începuturilor”; cei a căror tinerețe de viață și de creație se contopește cu tinerețea în plin zbor constructiv și cu orizonturile limpezi ale lumii și certitudinilor de astăzi. Ei alcătuiesc laolaltă — într-o variată familie de temperamente și de culori stilistice — ceea ce obișnuim să numim, nu fără mîndrie, noua școală de regie romînească. Nouă, în măsura în care se identifică, prin concepția ei de bază, prin țelul ei artistic și prin rezultatele ei, cu construcția revoluționară, nouă, socialistă, cu țelurile și drumul în continuă înnoire ale omului din țara noastră. Nouă, așadar, în metodă — metoda realist-socialistă — care o definește ca pe o disciplină artistică așezată pe temeiurile celei mai înaintate filozofii contemporane: marxism-leninismul, și care, ca atare, își află criteriile de elaborare și de apreciere a creației în înțelegerea științifică — materialist-istorică și materialist-dialectică — a raporturilor dintre artă și realitate, dintre artă și spectator. Nouă, așadar, prin sensul și semnificațiile, prin măsura profundității și veridicității conținutului ei; nouă prin obiectivele ei, prin țelul artistic activ-constructiv care o solicită și o mobilizează; prin funcția ei socială, educativă, culturală. Sub raportul acesta al destinației și rolului ei în societate, arta noastră regizorală e nouă și prin caracterul și tendințele ei expresive — integrînd în ele ansamblul liniilor expresive ale tuturor artelor: caracter decisiv popular, adică deschis receptivității și propulsînd dezvoltarea continuă a puterii de receptivitate estetică și filozofică a poporului, răspunzînd pe această cale esențialelor lui interese și preocupări spirituale și de viață.

Toate aceste trăsături sînt distinctive în măsura în care ele sînt reclamate, îndreptățite, condiționate și coresponszătoare cerințelor, chemărilor timpului — climatului revoluționar în care gîndim, construim și desăvîrșim la noi lumea nouă, a socialismului, ca și orizonturilor și perspectivelor istorice generale în lume. Dar aceste trăsături nu-și pot demonstra, odată cu noutatea lor, și originalitatea, nu se pot afirma și dezvolta, nici înțelege, decît în organică îmbinare cu trăsăturile de structură — naționale — pe care și din care au crescut, pe care le conțin. Din acest unghi de vedere, se poate zice că școala noastră teatrală, regizorală e nouă, dar nu e alta. Ea este produsul unei adînci absorbții a tot ce s-a verificat trainic și rodnic, de-a lungul vremurilor, în experiența, în aflările, în marea tradiție realistă, activ democratică, adinc populară și fervent patriotică, lăsată moștenire de înaintași.

Șirul acestor înaintași e, de la cei dintîi ctitori pînă la marii animatori și creatori de teatru a căror activitate atinge pragul zilelor noastre, un lanț neîntre-rup, o unitate procesuală nedefectibilă. Slujitorii de azi ai teatrului nostru se recunosc astfel, prin convingerile lor și prin sensul faptelor lor de artă, în actorii-elevi ai Măgureanului și ai lui Gheorghe Lazăr, care au urcat scîndurile strîmtei scene de la Cișmeaua Roșie a domniței Ralu, suplinind cu ingenuitate nepriceperea lor de a *parastîi*, cu elanul civic deșteptat în ei de mișcarea social și național-eliberatoare a lui Tudor. Ei se recunosc și în urmașii acestora, în actorii care au îndurat temniță sau au stat pe baricadele Revoluției de la '48. Se recunosc în ei și-i continuă din perspectiva împlinirii victorioase a visului lor. În faimosul îndemn

cu care bătrânul Iancu Văcărescu încurajă temerara lor inițiativă artistică — de a face din teatru o instituție de îndreptare a năravurilor, de ascuțire a minții, de împodobire a limbii, „cu românești cuvinte“, ne întâmpină, în germene, funcția socială și estetic-educativă a teatrului pe care-l practicăm astăzi, caracterul lui de cunoaștere. În „tribuna de luptă“, cum îl socotea și-l promova Vasile Alecsandri, stau rădăcini ale combativității și ale formulelor agitatorice la care recur, adesea, dramaturgii și regizorii noștri contemporani.

Spiritul acestei tradiții — întărit de-a lungul vremurilor, în pofida unor amare vicisitudini și aspre lupte cu tendințe de înstrăinare, obscurantiste, retrograde — s-a verificat ca singurul în măsură să asigure ființa și dezvoltarea sănătoasă a teatrului românesc, și ne-a fost ca atare transmis. Acest spirit al tradiției nu ne-a parvenit însă, boltindu-se deasupra culturii noastre, ca o prestigioasă dar vagă abstracție. El este încorporat într-o deprindere artistică tradițională, într-o zestre de învățăminte, de valori și de criterii perene, și cimentează ca atare entuziasmele înnoitoare și caracterul nou al culturii și prezenței teatrului nostru în actualitate. Această zestre a dat culoare, în orice caz din ea a izvorit distincția stilistică a teatrului nostru, pe care mai de-a dreptul decât noi înșine, prea familiarizati cu ea, au putut s-o remarca și s-o prețuiască spectatori de peste hotare: atunci când, în '956, la Paris, la marea întâlnire a Teatrului Națiunilor, *Scrisoarea pierdută* (regia Sică Alexandrescu) și *Ultima oră* (regia Moni Ghelerter) au demonstrat lumii o trupă „dramatică de prim ordin, probabil una din cele mai bune din Europa, una din cele mai complete la ora actuală“; atunci când, în '957, la Bienala goldoniană de la Veneția, *Bădăranii* (tot în regia lui Sică Alexandrescu), prezentat de Teatrul Național din București, s-a arătat judecății parcimonioase a cunoscătorilor, drept „spectacolul cel mai convingător din câte au fost prezentate“; atunci când — ca să ne oprim și la împrejurări mai recente — Teatrul de Comedie s-a înfățișat Moscovei și Leningradului ca „un teatru-laborator, care descoperă noi autori, noi regizori și actori“; sau când oaspeți veniți la noi de peste hotare, după ce au urmărit, la întâmplare, reprezentațiile teatrelor noastre, au aflat, ca Michel St. Denis, și în teatrul nostru, „ca în toate țările care au o puternică tradiție“, „tendința spre nou, spre căutare, ivită în cadrul tradiției“.

Tradiția la care face aluzie St. Denis e tradiția unui teatru născut și dezvoltat de la compunerile încă naive ale unui Facca sau Bălăcescu, pînă la marea dramă națională a lui Alecsandri și Davila, pînă la marea comedie națională a lui I. L. Caragiale; o tradiție care s-a hrănit în esență și s-a sprijinit neîncetat pe scrisul dramatic autohton, de inspirație autohtonă. Este tradiția unui teatru, care, de la primele lui infiripări — de la școala lui Aristia, de la școala lui Asachi — s-a transmis pînă în zilele noastre, prin marii lui reprezentanți și dascăli, ca și prin gânditorii ce au cugetat asupra destinului și rosturilor lui, ca un teatru de adîncă umanitate, înaripat și întrupat cu precădere de instrumentul uman, de arta actorului. Este tradiția unui teatru pătruns și oglindind cu deosebire drumul social-istoric străbătut de popor, și care s-a dezvoltat, de aceea, în direcțiile lui expresive, mai cu seamă pe coordonatele de luptă și de năzuințe ale poporului, pe freamătul lui justițiar, pe protestul lui social — aprig, dar în același timp impregnat de umorul tonic al zicerilor folclorice; cuceritor avîntat către zările de lumină, de libertate, de dreptate, dar stăpînit de înțelepciune bărbătească, conturîndu-și patosul în gesturi cumpănite, în simplitate, în discreție.

Tradiția teatrului nostru și-a făcut însă drum, nu închisă în sine, ci în recunoașterea imposibilității de a se închea, de a se dezvolta, izolată de cultura, bogată în experiență și în modele, a teatrului universal, în respectul acestei culturi și în străduința de a se apropia creator de cele mai înaintate ale ei cuceriri. Eliade Rădulescu și Aristia au început a-și iniția elevii și publicul lor în satisfacțiile teatrului, cu Voltaire, Euripide, Molière. Eminescu privea înspre Shakespeare și Gogol, ca înspre măsuri supreme de judecată a valorilor dramaturgiei noastre abia încolțite. El însuși și-a clarificat vederile estetice fructificînd, pentru dezlegarea problemelor teatrului nostru, rezultatele ultime ale criticii vremii sale (hegelianul Röttscher) și valorile fruntașe ale teatrului vremii sale (Burgtheater-ul Vienei). E ceea ce făcuseră, pentru arta lor, și Aristia în contact cu Talma, și Millo și Pascaly în Parisul marii Rachele și al marelui Samson, al fugosului Lemaître și al contemporanului său intru romantism, Bocage. E ceea ce-au făcut Grigore Manolescu, C. Nottara, în contact cu profesorii de la Comedia Franceză și cu marile modele ale actorilor italieni ai sfîrșitului de secol. „Generația noastră, a actorilor azi ajunși în pragul... celei de-a doua tinereți — mărturisea Ion Manolescu — am

cunoscut în prima noastră tinerețe curente variate în artă, actori de diferite școli, cu feluri diferite de interpretare, de la maniera declamatorie, romantică, la verism, la naturalism, ca să ajungem la realism". Paul Gusty, meșterul regiei moderne românești, de-a lungul unui spațiu de timp de peste o jumătate de veac, a trecut din mîinile lui Vellescu, Grigore Manolescu și, mai ales ale lui I. L. Caragiale, la observarea atentă a cuceririlor teatrale din marile centre europene, învățînd din ele. Al. Davila și-a rotunjit inițiativa lui reformatoare, plecînd de la Antoine.

Încă din primii ani, următorii primului război mondial, ecoul Marii Revoluții Socialiste din Octombrie în teatru a surprins atenția și interesul oamenilor noștri de specialitate. În 1923, gruparea „Poesis”, prin Ion Marin Sadoveanu, privea teatrul românesc în legătură cu mișcările străine și descoperea în Stanislavski, în Meyerhold, în Tairov valori și îndemnuri cu deosebire utile progresului artelor noastre scenice, regiei noastre. Stanislavski, mai cu seamă, și experiențele lui vor constitui — de-a lungul întregii perioade interbelice — criterii în căutările teatrului nostru. Soare Z. Soare, deși ucenic al lui Reinhardt, urmărise cu interes maxim turneele la Paris și Berlin ale Teatrului de Artă din Moscova și avea să folosească nu doar cuvinte frenetice de elogiul la adresa lui Stanislavski și a elevilor lui, dar va încerca chiar, în ultima parte a activității sale regizorale, să fuzioneze în înscenările lui stilul, prin excelență decorativ spectaculos, al „teatrului” berlinez, cu trimiterile la „viața spiritului uman” ale conducătorului artistic de la M.H.A.T. Intențiile lui Soare, G. M. Zamfirescu va încerca să le lărgească, stabilind, nu numai pe planul teoriei teatrale, dar și concret, ca regizor la Iași, o filiație între Reinhardt, Stanislavski și Meyerhold. Paul Gusty sfișește și el, la încheierea mării sale cariere, prin a vedea în concepția și pedagogia artistică a lui Stanislavski, pragul de la care regia și arta actorului nostru cată a-și găsi, prin adîncirea propriilor lor făgașuri realiste, elementele, direcțiile și instrumentele de bază ale dezvoltării lor. Nu poate fi vorba, firește, de o cunoaștere efectivă, și mai puțin de o aplicare a „sistemului”. Lucrul avea să se petreacă mai tîrziu, după 23 August. Dar faptul rămîne plin de semnificație. Și dacă, după Eliberare, ne-am putut apropia, practic și fertil, de „lecțiile” marelui regizor, aceasta s-a datorat faptului că, așa cum remarcă actorul și profesorul Ion Finteșteanu, „întîlnirea cu sistemul lui Stanislavski a fost o confluență de ape limpezi și cu aceeași compoziție...”

Slujitorii teatrului nostru au fost statornic atenți la variatele tendințe, curente, școli, chiar mode, cîte s-au perindat în lungul și în latul Europei, mai ales în cele cinci decenii ale secolului nostru, cruciale pentru destinele omenirii, de aceea — firesc — atît de semnificativ și contradictoriu bogate în frămîntări, căutări, „soluții”. Ei s-au păstrat astfel mereu în actualitatea culturii teatrale generale. Dar ei au confruntat statornic această cultură cu bazele tradiției naționale și au luat-o în considerare numai în măsura în care ea nu șubrezea acest teren istoricește tasat al culturii noastre proprii, în măsura în care nu-l tăgăduia, ci, dimpotrivă, se lăsa a fi apropiată pentru a sluji la înflorărea, la împlinirea, la adaptarea lui cerințelor timpului. Această chibzuită și responsabilă confruntare cu mișcarea teatrală universală a ferit artele noastre și pe slujitorii lor, deopotrivă de anchiloza rutinei, de îngustimea tradiționalistă, ca și de dezrădăcinare, de destrămarea în arbitrar și capricios.

Condițiile obiective pe care, sub orînduirea veche, artiștii noștri au fost nevoiți să le întîmpine, mai ales între cele două războaie mondiale și mai cu seamă în perioada de fascizare și în cea a războiului, au fost însă nespuse de vitrege. Erau condiții de neînțelegere, de umilitate, de adversitate. Încă în pragul secolului, I. L. Caragiale deplîngea caracterul eteroclit al publicului consumator de artă — „așa de amestecat, așa de lipsit de unitate de cultură, de tradiție și de concepție, încît (artistului) îi e aproape imposibil să-i afle acestui public o coardă comună, să știe ce și cum l-ar putea interesa deodată, măcar în parte, dacă nu pe tot acest public, care nu are deocamdată altă unitate decît doar numele de public românesc”. El denunța cu vehemență incisivă, în aceeași vreme, „literatura decadentă, foarte discutabilă”, ce bîntuia teatrul. „Ferfelite și zdrențele moderne”, atacate de marele comedigraf la început de secol, luaseră, în al doilea și al treilea deceniu, forme hipertrofice și tindeau să acopere cu totul viața și „piața” teatrală la noi. Lipsa de unitate de cultură, de tradiție și de concepție a publicului se unea cu „ciudata rătăcire a gustului” artiștilor, sub ochii indiferenți ai celor răspunzători, în stat, de destinele și perspectivele culturii noastre. Formele noi de expresie ale teatrului, care circulau în Europa, erau preluate la noi fără discernămint, ori pur și simplu erau pastișate. Felurile direcții în teatru — teatru al decorului, teatru al vedetelor, teatru

al ingeniozităților și efectelor mecanic-scenotehnice — căutau a se impune, alături de rutina naturalismului bulevardier. Bunele vechi tradiții realiste intraseră în dizgrație, sub dominația „teatrului de afaceri“. Simptomele degradării artei teatrale, sub aceste auspicii, au fost însă, din chiar momentul înfiripării lor, remarcate și osîndite cu statornicie, de-a lungul manifestării lor, pînă la Eliberare, de toți gînditorii și practicienii cu adevărat atașați cauzei teatrului nostru. Camil Petrescu, în străfunduri neîmpăcat, atît cu o dramă a aspectelor goale, cît și cu o artă a spectacolului dominată de emoții și efecte exterioare, pur senzoriale, descoperirea forța dramatică a problemelor de conștiință, a revelațiilor adevărului în conștiință, și-și elabora pe acest temeii marea lui operă dramatică. El opunea, în același timp, regiei curente (de mare montare sau de mari capete de afiș), „regia interioară“, invitînd spre răscolirea conștiinței umane, spre descoperirea și scoaterea în relief, prin expresivitatea actoricească, scenică, a dramelor lăuntrice din om, a problemelor de cunoaștere. Regia la care aspira el era o regie a autenticului, a caracteristicului — o regie de idei, prelungire și adîncire firească a regiei tradiționale, aceasta ancorată în psihologii, în caractere.

Camil Petrescu nu era singur în luptă. G. M. Zamfirescu, cu verva ardentă a publicistului, dar și cu amarul unor experiențe creatoare, repetat eșuate într-un climat de opacitate oficială și de „gust de teighea“, s-a cheltuit și el într-un necurmat strigăt după o directivă a teatrului care să țină seama de „existența de frămîntări și nesiguranță, de căutări în noi și în orizontul ce se face tot mai cenușiu“, de faptul că „din tranșee (după primul război mondial încă — *n.n.*), a ieșit o lume nouă, transfigurată de propria ei suferință morală, dar mai ales de acea suferință a cărnii...“ A scris, în această ordine de idei, amara lui dramă a marilor năzuințe ale omului spre descătușarea din condiția oropsirii și a orizonturilor oarbe. Folosind, pentru uzul „teatralistului român“ din anii lui, și argumentul tare al exemplului și dezbaterilor din străinătate, G. M. Zamfirescu făcea și el distincție între regia dominantă, măruntă, expeditiv-negustorească, a „plantărilor“ și regia de inițiativă creatoare; între direcția de scenă rutinieră, meșteșugărească (furată de la meșter) și regia „intelectuală“, „interpretativă“ — de serioasă pregătire culturală. Pe această bază, el visa la un teatru și la un animator al teatrului „care să aibă ochi să vadă în vreme, o sensibilitate care să vibreze în vreme, o inteligență care să înțeleagă în vreme“.

Pe traiectorii similare a militat Victor Ion Popa, și el cu exemplul propriilor lui realizări regizorale și cu bogat coloratul lui cuvînt scriitoricesc, pentru o dramaturgie a omeniei și omenescului simplu, și pentru un teatru corespunzător, pe scena căruia să se regăsească, neadumbrită gratuit de voci străine, rezonanța națională, populară, pe cale a fi acoperită de stridențele modernității cu orice preț. A militat și Mihail Sebastian pentru aceeași cauză, cu subtilitatea exigentă a judecăților lui critice și cu teatrul său de discrete, dar nu mai puțin adînci și tulburătoare trimiteri spre o altă așezare a lumii, a relațiilor între oameni.

Vechiul — caracteristicul — filon realist-critic al teatrului nostru (pe care pe planul comediei satirice îl continuau un Tudor Mușatescu și un Al. Kirițescu) intra, îmbogățit în sensuri și implicații, în literatura dramatică și în arta noastră teatrală, deschizîndu-i noi resurse și perspective expresive. În contextul istoric la care ne referim, trăinicia școlii românești de teatru avea în adevăr să se dovedească nu numai pe calea înfruntării formelor noi, neaderente la tradiție, dar și, ceea ce e cu deosebire important, pe calea dezvoltării liniei tradiționale, potrivit cerințelor reale ale momentului, așa cum această dezvoltare era determinată de adîncirea problematicii umane și de îmbogățirea corespunzătoare a expresivității scrisului dramatic. Pe această linie, nu vor putea desigur să fie evitate (mai ales în domeniul formelor și soluțiilor scenografice) unele din formulele „zilei“. Dar acestea nu vor ajunge să întunece avuția expresivă de bază — originară — a teatrului nostru. Paul Gusty, aflat aproape de anii reculegerii, își vedea trudnica și îndelunga lui operă de formare a unei echipe actoricești, strîns încheigate, în stare a se elibera de sub atenția lui activă. O mare și înzestrată familie de actori — la Teatrul Național — avea „în sînge“ deprinderea cu armonia echilibrată a viziunilor meșterului. Mai presus de toate, aceasta era convinsă că trebuie și că poate, în numele artei, să reziste fluctuațiilor și ispitelor mai mult sau mai puțin de ultimă oră, prin natura lor efemere, menite doar să șocheze indiferența și blazarea unui public încă eteroclit și capricios. Echipa lui Gusty, în formarea inițială a căreia se recunoșteau din plin și urmele școlii marelui respect pentru profesiune, a celuiilalt bătrîn „meșter“ — C. Nottara, se păstra așadar, în fondul ei, orgolioasă de a fi deținătoarea

și purtătoarearea mai departe a valorilor sănătoase, tradiționale ale teatrului românesc. Păstrătoare nu mai puțin fidelă a acelorași valori se arăta și falanga de actori ai Naționalului din Iași, crescuți în climatul cald de creație cinstită, iscat de îndelunga și înțeleapta prezență în teatru a lui Mihail Sadoveanu, și stimulați de exemplul de înaltă clasă, de îndrumarea prețioasă (apoi de neștearsă amintire) a Aglaiei Pruteanu, a lui State Dragomir, a lui Mihai Codreanu. Se adăugau acestora conducerea scenică proaspătă a neobositului Aurel Ion Maican și neconformismul îndrăzneț al lui Ion Sava. Se mai continua apoi, la București, ca o împlinire a forțelor sănătoase din teatrul vremii, școala modernă a lui Al. Davila. Gruparea strînsă în jurul lui Tony și al Luciei Sturdza Bulandra, în condiții cu atât mai grele cu cât, grupare particulară, era nevoită a face față nu totdeauna unei emulații artistice, ci unei concurențe negustorești, asigura ținută și mai ales caracter cultural actului de artă pe care îl slujea...

În pofida vicisitudinilor și dincolo de aparențe, spiritul și sensul tradiției, îndemnul și avuția de valori lăsate de înaintași dăinuiau așadar, fructificate, generație de generație, semn al organicei lor legături cu istoria, cu viața, cu năzuințele de viață și de cultură ale poporului.

În climatul de descătușare a energiilor și elanurilor curate de după 23 August, ele au venit, odată cu masele oamenilor muncii, prin cele mai înaintate și mai active conștiințe intelectuale și artistice ale momentului — în întâmpinarea revoluției clasei muncitoare și a partidului. Se arăta, astfel, că, în adîncurile lui, terenul era pregătit pentru marea, de mult așteptată înnoire. Firește, în teatru, actul concret al acestei înnoiri nu putea fi lesnicios, simplu, scutit de piedici. El a trebuit să se izbzească de inerția multor deprinderi, de poziții confuze, mai ales de piedicile ideologice reacționare. Dincolo de acestea, complexitatea însăși a sarcinilor privind restructurarea teatrului pe temeiurile impuse de realități (printre altele: apariția, în proporții de nebănuit în trecut, a unui nou public, ce avea să devină publicul visat de Caragiale — unit în tradiție, în concepție, în cultură) înfățișa problemele înnoirii teatrului, în lumina unei acțiuni ce trebuia să se desfășoare divers direcționată în spațiu și în sensuri, continuu și adesea contradictoriu în timp, ca un lanț neîntrerupt de confruntări între ceea ce e actual valabil și modificările către care vizează linia istorică a actualului. Vechiul și noul vor apărea mereu în concurență în ochii artistului, stimulîndu-l. Descoperirea, afirmarea și promovarea conținutului nou al artei și a formelor și mijloacelor de expresie corespunzătoare sînt însă o întreprindere nu numai obiectiv necesară, ci și obiectiv condiționată. Inovația se distinge prin structură de inventivitatea nudă, desprinsă de rădăcini. Ea pretinde, așa cum ne învață tot Caragiale, să *confirme* viața, să izvorască din și să pună în evidență ceea ce Eminescu numea, subliniindu-le ca esență a unei opere de artă, „spiritul istoric“ și „fondul de viață“ al poporului.

„Viziunea“ ca atare a scenei, atototărtoare în spectacolul dominant mai ieri, se vedea astfel subordonată viziunii și, în esențială măsură, înțelegerii științifice, complexe a lumii, a istoriei, a societății. Regizorul era chemat să-și răstoarne perspectiva din care fusese *deprins* a iniția și construi un spectacol; era adică chemat să nu mai acomodeze viața la scenă, încorsetînd-o în dimensiunile aspectelor imediate, urmărind-o strîns în tipologii-cliseu, plasînd-o în decoruri „anecdotiste“ (cum le numea Dullin) și mișcînd-o cu un patos înrudit acestora. El trebuia, dimpotrivă, să vadă spectacolul din perspectiva vieții, să acomodeze scena la viață. Mai mult, la cerințele și tendințele vieții. Actul teatral nu se mai reducea la o simplă re-prezentare, oricît de puternică în forța ei de a da iluzia vieții. Iluzia trebuia să facă loc cunoașterii, relevării, în adîncuri și în implicații, a adevărului despre viață, acesta adesea surprinzător și opus aparențelor cotidiene, amăgitoare, opus iluziei, desfătătoare dar narcotizantă. Privirea regizorului asupra scenei nu se mai putea îndestula cu acorduri și armonizări de relații, de culori, de ritm. Ea se pretindea critic scrutătoare, dispusă la intervenții care să unească imaginea artistică (proiectată ori în curs de realizare) cu adevărurile realității. Adevărul artistic nu mai era reductibil doar la o logică interioară a operei, ci rechema adevărul vieții pentru a-l verifica, eventual pentru a-l amenda. Viziunea formei se pretindea prin urmare susținută de o cuprindere filozofică a lumii și a problemelor ei; de pătrunderea justă, științific fundamentată, a legilor ei de dezvoltare. Mai mult, se pretindea a fi expresia acestei pătrunderi, demonstrația ei. Neîndoios, adeziunea artistului la concepția revoluționară a clasei muncitoare nu se putea opri la hotarele rațiunii, fără a sărăci opera de vibrație emotivă. Această adeziune era, înainte de a se mărturisii îndreptar în creație, un fapt personal de viață care îi structura conștiința și o

determina să se lase mișcată de revoluție, de desfășurarea ei, de practica acestora — acțiunea a partidului, a omului muncii, a poporului. Luptele și țelurile acestora pătrundeau ca elemente definitorii, deopotrivă în idealul lui de viață și în idealul lui artistic. Greutățile înfrînte, eforturile, eroismul, victoriile ce le dobîndeau, drumul înainte pe care-l străbăteau viitorul lor, făcînd parte din zestrea de viață a artistului, erau totodată terenul principal al observațiilor și intereselor lui creatoare. Actul său artistic urma în acest chip să se înfățișeze nu doar ca un gest rece al cunoașterii și recunoașterii, ci ca un gest pasional, cetățenesc, de participare activă la viața și felul cum cată a se rostui și se rostuește viața societății, ca un act de stimulare și orientare a omului și a elanurilor lui constructive, ca un act limpezitor, întăritor, transformator al conștiinței lui, pe linia revoluției, a construirii socialismului, a noilor relații sociale și a omului nou, născut în procesul construirii — pe linia istoriei. Viziunea operei de artă se căptușea cu un țesut adînc popular și cu o fierbînte platoșă partinică.

Așezată pe aceste cordonate, imaginea scenei se îmbogățea în dimensiunile ei lăuntrice și în reliefulurile, în substanța și în articulațiile ei, descoperind prin toate acestea — viu, concret, în plină clocotire — umanismul adînc ce o animă, orizonturile și năzuințele umaniste ce o inspiră. Tradiția, încorporată organic în concepția despre lume și despre viață a clasei muncitoare, își vedea astfel sfera ei de acțiune mult luminată, îmbogățită, promovată de pe o treaptă — calitativ superioară — filozofică și istorică.

Condițiile create de partid oamenilor de artă, păstrători ai tradiției, pentru punerea ei în slujba unui teatru nou al zilelor noastre, nu pot fi, în această ordine de idei, trecute cu vederea. Aceste condiții priveau, în același timp, prețuirea omului de artă și artistului la dimensiunile rolului său în procesul de educare socială și morală, umanistă a poporului; priveau posibilitățile lui de creație, asigurate, pentru ca ele să ducă la rezultate de maximă eficiență și calitate artistică; priveau viața lui personală, care, pentru a se consacra deplin și cu toată inima artei, cerea să-i fie asigurate confortul și lipsa de griji cotidiene. Partidul a avut în vedere, în aceeași măsură, problema unității de gândire și de formație a generațiilor. Și e semnificativ că marea pleiadă de regizori tineri, avîntată cu îndrăzneală creatoare, plină de fantezie și de personalitate, este rodul pedagogic și al exemplului înămintat — în munca din teatru, ca și în pregătirea profesională la Institut — cu precădere de către marii măștri purtători ai facilei buneii noastre tradiții realiste. Să adăugăm la aceasta stăruința pe care îndrumarea partidului a pus-o în ansamblul muncii teatrale și cu deosebire în domeniul creației regizorale, pentru înlăturarea caracterului practicist, empiric și pentru instaurarea în locul lui a unei gândiri și a unei discipline științifice. În această direcție, studiul și aplicarea sistemului lui Stanislavski — în teatre, ca și în învățămîntul artistic teatral — s-au împletit în practica muncii artistice cu orientarea filozofică, științifică, marxist-leninistă și au dat roade de o importanță covârșitoare, chiar dacă o vreme ele s-au împiedicat de o înțelegere fetișistă, dogmatică a sistemului. În aceeași direcție, menită unei împliniri stilistice și estetice cît mai cuprinzătoare și cît mai trainice — în cadrele metodei și creației realist-socialiste — regizorii au ținut seama și au căutat să se apropie cu înțelegere, dar și cu un spirit viu de discernămint critic, de cele mai înaintate și mai valoroase experiențe și rezultate pe care practicienii și gînditorii progresiști ai teatrului din lumea întreagă le-au înfățișat. Dintre acestea, ideile lui Bertolt Brecht despre teatru, despre felul în care teatrul poate și trebuie în mod „productiv” să reflecte lumea de astăzi, și roadele esteticii brechtienne, așa cum ele se concretizează în munca interioară și în realizările Teatrului Berliner Ensemble, au fost dintre cele ce au captat mai cu deosebire interesul și eforturile creatoare ale artiștilor noștri de teatru, regizori. Dar, alături de Brecht, sînt familiare teatrului nostru și numele altor artiști ai scenei care deschid orizonturi caracteristice contemporane teatrului mondial: Tovstonogov, Ohlopkov, Giorgio Strehler, Jean Vilar, Roger Planchon, Peter Brook etc., ale căror opinii, realizări și direcții artistice sînt urmărite și confruntate în raport cu stadiul și cerințele creșterii artelor noastre scenice.

Sub asemenea auspicii, am văzut inițiindu-se și dezvoltîndu-se procesul de înnoire a teatrului nostru.

Florin Tornea

(Continuarea în numărul viitor)