

echilibru variat, în raport cu situațiile și cu personajele diferite cu care intra în confruntare. Interesante accente proprii, filigranate, au imprimat în roluri episodice Geta Anghelută (Vinzătoarea de parfumuri) și Gheorghe Pătru (Lăcătușul).

În 1960, studenții Institutului de artă teatrală și cinematografică „I. L. Caragiale” realizau, la studioul lor, sub bagheta regizorului Ion Cojar, un spectacol cu *Poemul lui Octombrie*. Era, și a rămas în istoria teatrului nostru contemporan, una dintre cele mai izbutite reprezentări de teatru poetic revoluționar, de înflăcărat spectacol agitatoric. Regizorul a imaginat un cadru scenic sobru, definit cu o mare economie de mijloace. Această aparentă sărăcie a scenei, aproape goale, era premeditată pentru reliefaarea, printr-un sistem de raporturi invers proporționale, a intensității, adesea tragice, propuse de mesajul revoluționar al partiturii dramatice. Muzicalitatea armonioasă a mișcării scenice, ritmul riguros al tiradelor împlineau frumusețile tulburătoare ale acestui spectacol plin de puritate și de pasiune revoluționară. Figurau cu strălucire, în această admirabilă reprezentare, studenți care onorau, atunci, scena Institutului, care aveau să onoreze, ulterior, multe scene românești.

Apăreau aici și Marin Moraru, și Ștefan Iordache, și Mihai Mihail, și Traian Stănescu. Apărea și cea mare actriță, de impresionant fior tragic, care se chema Eugenia Dragomirescu, actriță stinsă, din păcate, atât de mult înainte de vreme.

Maiakovski îndemna, referindu-se la una dintre piese, dar gândindu-se la ansamblul operei sale: „În viitor, cei care veți expune, veți pune în scenă, veți tipări *Misterul buf*, schimbați-i conținutul, faceți-l contemporan, consonant cu ziua respectivă, cu minutul respectiv”. Recapitulând spectacolele realizate cu lucrările maiakovskiene, pe diverse scene, constatăm lesne că *apelul la contemporaneitate* nu are nevoie să fie repetat în acest cadru, deoarece este cuprins, în mod axiomatic, în opera scriitorului. Astăzi, într-o perioadă în care teatrul politic, documentar, agitatoric se impune insistent în sfera de preocupări a celor mai înzestrați slujitori ai scenei, întoarcerea la Maiakovski înseamnă, dacă se poate spune astfel, o... întoarcere înainte. Marile reușite ale teatrului românesc cu partituri maiakovskiene, ca și sigura *modernitate* a dramaturgiei scriitorului sovietic, ne propun și nouă, între altele, această... întoarcere înainte.

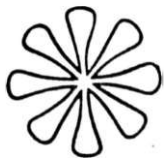
■ MIRCEA
MANCAȘ

Ecourile Marelui Octombrie în teatrul interbelic

Eveniment social-politic de dimensiuni istorice singulare, Marea Revoluție Socialistă din Octombrie a avut o imensă înfrurire asupra mișcării muncitorești din Europa și din întreaga lume și a contribuit, totodată, la răspîndirea ideilor înaintate ale oamenilor de cultură ai epocii. Transformările revoluționare în structura societății, inițiate de primul stat socialist, au stimulat puternic și înnoirea concepției despre literatură și artă, și n-au întârziat să aibă urmări asupra dezvoltării culturii europene umaniste. Valoarea politico-ideologică a artei, așa cum ea se afirma în articolul lui Lenin din 1905, „Organizația de partid și literatura de partid”, ca și noul umanism revoluționar prezent în operele scriitorilor ruși, au avut rezonanță în cultura apuseană, determinînd

luări de poziție clare, în sensul adeziunii la marelui act revoluționar și punînd pe primul plan ideea luptei pentru pace. Atunci au răsunat cuvintele lui Romain Rolland: „Salvați adevărul uman, salvînd adevărul rus!” În poemele lui Al. Blok („Cei treisprezece”) și Vladimir Maiakovski („Poemul lui Octombrie”, „Lenin”, „Poemul revoluției”), scriitorii din Apus au sesizat o nouă sursă creatoare pentru literatura pusă în serviciul umanității. În cadrul grupului „Clarté”, înființat și condus de Romain Rolland și de Henri Barbusse, ca și în unele opere literare ale timpului, ideea „umanitaristă” — deși lipsită de spirit revoluționar — a deschis perspective noi tematice și a entuziasmat prin sensul ei de adîncă simpatie umană. Iar operele tinerei generații, reprezentată de P. Vaillant-Coutu-

rier, Paul Eluard, Louis Aragon, în Franța, de Erich Maria Remarque, Ernst Glaser, și mai apoi de Bertolt Brecht, Johannes Becker ș.a., în Germania, au marcat, în literatura europeană, apariția spiritului, dacă nu chiar revoluționar, în orice caz, de puternică frondă progresistă, hrănit de ideile Marii Revoluții Socialiste, de fondul lor superior etic — al eliberării omului de exploatare și al instaurării unei orînduiri bazate pe justiție socială, pe suprimarea inegalității în drepturi. Toate acestea reprezentau un fascicul de lumină pentru idealurile democratice și umanitare ale celor mai avansate spirite din cultura occidentală.



În ceea ce privește teatrul, e locul să menționăm că organizarea și amplificarea rețelei de teatru în U.R.S.S. (care avea la bază decretul „Despre unificarea problemelor teatrale”) a beneficiat de experiența și de contribuția unor personalități creatoare originale (Tairov, Vahtangov, Meyerhold), ca și de fecunda activitate a lui K. S. Stanislavski, care, de la înființarea M.H.A.T., a inaugurat acțiunea de pregătire a actorilor și de educare a maselor spre o artă corespunzătoare aspirațiilor la cultură și educație ale imensului public nou (format, cu deosebire, din oameni ai muncii), receptiv la teatrul revoluționar. Aceste înnoiri pe plan artistico-ideologic atingeau valoarea unui adevărat sistem, specific prin fondul său revoluționar; ele au reținut atenția oamenilor de teatru de pretutindeni, în ciuda condițiilor instituționale diferite ale altor țări, care nu permiteau acolo, în această perioadă, o afirmare direct-revoluționară a artei. Ecolul lor a fost resimțit cu putere, mai întâi, în teatrul francez, saturat de psihologism intimist sau de frivolitatea comediei „bulevardiere” și, în genere, lipsit de problematică socială; în noile lucrări încep să apară acum, chiar dacă embrionar, direcții tematice antirăzboinice, umaniste.

Desigur, nu se poate vorbi despre o dramaturgie revoluționară, dar protestul care se conturează în ea împotriva sacrificării de viați umane în războaiele generate de capitalism și calda pledoarie pentru pace — însoțită de acuzarea, uneori directă, a scopurilor militarismului agresiv — conțin, în spirit, elemente de ordin revoluționar. Astfel, în fantezia dramatică *Lilluli*, Romain Rolland mărturisește, cu îndreptățire și emoționant, asemenea convingeri pacifiste, alte piese aducând, și ele, mărturia ale tendințelor etic-

umanitare din anii următori primului război mondial. Printre acestea menționăm *Mormintul sub Arcul de triumf* (1922) de Paul Reynald, un adevărat imn dedicat eroiului necunoscut, și *Miracolul de la Verdun* de H. Schlumberger, satiră tragic-grotescă la adresa comandanților de armate din singeroasa înclăștare care a făcut faima regiunii cu același nume.



Ecourile Revoluției din Octombrie au trecut, însă, dincolo de limitele condamnării războiului de cuceriri și de perspectivele unei epoci de pace și progres. Noua structură a societății socialiste, noile relații sociale și formația unui nou tip uman — eroul comunist, luptător și constructor, totodată — au interesat, în egală măsură, creația literară din Occident și ele fac, chiar dacă sporadic, obiect de dezbateri în dramaturgia timpului. Trebuie să recunoaștem că, un teatru de idei, care propune și urmărește procesul transformării conștiinței umane, dovedind, prin aceasta, măcar în germene, atitudine revoluționară, e un moment înnoitor în teatrul european. O atare problemă e tratată, printre altele, în piesa lui Fr. Wolff, *Tay-Yang se trezește* (pusă în scenă de Erwin Piscator, la Berlin, în 1934), în care asistăm la evoluția unei eroine, de la o ființă pasivă, rezervată și surd revoltată, la o autentică luptătoare revoluționară.

Unul dintre cei mai reprezentativi dramaturgi de orientare revoluționară, vădind, în preocuparea de a găsi noi modalități teatrale, intenția de a exprima cât mai pregnant conținutul nou ideologic pe care-l afirmă în piesele lui, e, fără îndoială, Bertolt Brecht. Caracterul realist-raționalist al teatrului său „epic” este mijlocul prin care el crede că poate face cunoscut, direct și limpede, adevărul vieții, că poate reda artei dramatice o formă caracteristică, corespunzătoare stadiului politic revoluționar al relațiilor din societatea contemporană. Brecht preia noțiunea marxistă a „alienării” conștiinței, punând în discuție modul de viață în societatea bazată pe exploatare, și așază la baza conflictului dramatic al pieselor sale (*Un om e un om*, *Opera de trei parale*, *Mutter Courage*, *Domnul Puntila și sluga sa Matti*, *Omul cel bun din Si-Ciuan*) contrastul dintre fondul uman, înființat pur și degradarea lui, impusă de condițiile existenței și de „morală” societății capitaliste. Sesizând cu spirit rece, rațional

„distanțat” — situațiile și stările conflictuale ale realităților, Brecht demonstrează (chiar dacă, adesea, în chip parabolic) că drama personajelor din teatrul său e rezultatul unor condiții, al unor idei și al unor mentalități sociale reale, ilustrând constatarea lui Marx: „Nu conștiința umană creează existența socială, ci realitatea socială creează conștiința”. Și nu e lipsit de semnificație faptul că una dintre ultimele sale piese, *Zilele Comunei*, este — după diversele aspecte ale contradicțiilor societății capitaliste pe care le dezbate — o evocare, tot cu tile parabolic, a celei dintii încercări de a se institui, prin lupta proletariatului, orinduirea comunistă.

Desigur, dramaturgia timpului privește încă incomplet și izolat, adesea, doar sentimental, conflictul de clasă, ca factor determinant în dinamica transformării omului și a societății. Oricum, regăsim în ele, fără îndoială, ecourile teatrului revoluționar, inițiat în primii ani de după Marele Octombrie în Uniunea Sovietică; ele au stimulat și activitatea teatrului proletar, pe plan internațional.



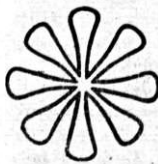
În această perioadă, mișcarea teatrală europeană va resimți, în egală măsură, influența teatrului revoluționar și în tendințele innoitoare ale artei scenice, ale regiei.

Preocuparea de a iniția noi metode în regie ajunsese, mai ales în prima parte a perioadei interbelice, la un înalt nivel de teoretizare și de experiment teatral. Gordon Craig, Max Reinhardt, Appia, Jacques Copeau, Bragaglia ș.a. — prin practica și prin scrierile lor — au adus incontestabile contribuții la revizuirea și la înnoirea tehnicii teatrale. Dar, în pofida originalității ideilor acestor remarcabili gânditori și creatori de teatru, înclinarea către tehnicitate excesivă sau către efecte formale a văduvit, nu o dată, arta dramatică de substanța ei umanistă, limitând audiența spectacolelor la o restrânsă categorie de spectatori. În acest context, direcțiile teatrului din țara Marii Revoluții (de la Stanislavski la Meyerhold, Tairov, Vahtangov) erau sortite a aduce un sprijin atât dramaturgiei, cât și spectacolului, imprimând un caracter de masă fenomenului teatral.

Printre cei mai reprezentativi oameni ai scenei, în deceniul al treilea, Erwin Piscator s-a dovedit, poate, cel mai temerar în valorificarea mesajului de idei înaintate, prin

teatru. Ca și Brecht, Piscator afirma necesitatea revoluționării artei teatrale în cadrul unui repertoriu corespunzător: „Pentru mine, ca marxist revoluționar — scria el — (...) teatrul nu poate fi numai o oglindă a vremii. Misiunea teatrului revoluționar e de a porni de la realitate, de a acuza societatea noastră depravată și de a răsturna totul pentru a clădi o societate nouă”.

Inovator în elementele tehnice ale spectacolului și inaugurând o adevărată școală de regie, Piscator își subordona înnoirile unui repertoriu de tip nou, unei cercetări critice a textelor dramatice clasice. Memorabile, în acest sens, au fost, mai cu seamă, satirile anticapitaliste pe care le-a montat: *Conjunctura* de Kurt Mahler, la Volksbühne („scena populară”), ori dramele de atitudine anti-războinică (*Războiul sfânt* de Otto Rombach) sau cele de evocare a luptei proletariatului (*Sturmflut*, adevărată „parafrază” a revoluției ruse). Slujind un asemenea repertoriu progresist-revoluționar, Piscator a revoluționat mijloacele și tehnica artei dramatice. Cea mai cunoscută inovație a sa, în această direcție, a fost îmbinarea utilizării scenei turnante și a proiecției de film, ceea ce crea iluzia deplasării, completind și amplificind mișcarea actorilor în scenă. În fond, totul concura la sublinierea sensului ofensiv și revoluționar al pieselor reprezentate și la accentuarea realismului dramatic. Astfel, în *Rivalii* de Karl Zuckmayer (Piscator-Bühne, 1929, Berlin) și în *Negustorul din Berlin* de Gustav Mehring, scena turnantă și filmul sugerau declinul inevitabil al lumii capitaliste.



Orientarea teatrului occidental pe linia politică revoluționară a constituit un pivot al rezistenței morale împotriva războiului, ce se contura în al patrulea deceniu, ca și un protest energetic împotriva fascismului, agresiv, barbar, antiuman. Forța ideilor revoluționare și înfruirea Revoluției din Octombrie au avut ecou și în țara noastră; ele stau la baza manifestărilor teatrale ale cercurilor muncitorești și a activității artistice a sindicatelor, în perioada dintre cele două războaie; ele au determinat o orientare progresistă și în repertoriul companiilor dramatice din România.