



ION CRISTOIU

© POSIBILA ISTORIE
A LITERATURII
DRAMATICE
CONTEMPORANE

(I)

„Legea privind organizarea teatrelor,
operelor și filarmonicilor de stat
precum și pentru regimul spectacolelor publice“

Un moment decisiv în istoria dramaturgiei românești contemporane îl reprezintă Legea privind organizarea Teatrelor, Operelor și Filarmonicilor de Stat precum și pentru regimul spectacolelor publice, apărută în Monitorul Oficial, Partea I-a, A nr. 162, din 18 iulie 1947. Legea prevede înființarea unui organism statal de controlare a repertoriului : Consiliul Superior al Literaturii Dramatice și Creației Musicale : „Pentru îndrumarea și coordonarea repertoriului artistic se înființează Consiliul Superior al Literaturii Dramatice și Creației Musicale în grija căruia intră și interzicerea reprezentării operelor artistice cu caracter rasist, șovin, fascist și reacționar“. În acest sens, în afara teatrelor naționale (din București, Iași, Cluj, Craiova), precum și a Teatrului Maghiar de Stat de dramă și operă din Cluj, conform articolului 217, capitolul II partea a IX-a : „Repertoriul teatrelor particulare va fi supus spre aprobare Consiliului Superior al Literaturii Dramatice și Creației Musicale“. Tot în ceea ce privește repertoriul, Legea prevede măsuri exprese vizând încurajarea dramaturgiei românești. Astfel, pentru Teatrul Național București, se arată : „Scopul Teatrului Național din București este de a cultiva, dezvolta și răspîndi arta teatrală în masele largi ale poporului, de a ridica nivelul de artă precum și de a promova literatura dramatică originală“ (art. 9, capitolul I, par-

tea a II-a). În scopul încurajării creației originale și stăvilirii producției străine, teatrele particulare au anumite obligații stabilite prin lege : „Fiecare teatru particular permanent este obligat să reprezinte în fiecare stagiune cel puțin o piesă românească.

Nu sînt socotite ca piese românești în aplicarea prezentei legi adaptările, localizările și prelucrările de pe opere sau piese străine sau române“. (art. 217, capitolul II partea a IX-a). Prevăzut prin lege, noul organism de controlare a repertoriului devine în scurt timp o realitate. Prima sa reuniune are loc în zilele de 25, 28, 29, 30 august 1947. Cu această ocazie este dată publicității componența Consiliului : Ștefan Tita, secretar general al Ministerului Artelor, Nicolae Kirițescu, director general al Teatrelor, Mircea Bârsan, director general al Muzicii, Zaharia Stancu, director general al Teatrului Național din București, Egizio Massini, director general al Operei de Stat din București, Ion Biberi, directorul Literelor și Manifestărilor Artistice, Marin Iorda, directorul Teatrului Național din Iași, J. Rânzescu, directorul Operei de Stat din Cluj, C. Silvestri, directorul Filarmonicii de Stat din București, S. Antropov, directorul Filarmonicii de Stat din Iași, Mallus, inspector general pentru manifestările artistice maghiare, Sică Alexandrescu, director de teatru, Elly

Roman, director de teatru, Teodor Rudenco, delegat al Confederației Generale a Muncii, Al. Kirițescu, autor dramatic, Mihail Andricu, compozitor, Traian Șelmaru, critic de teatru, Ionel Țăranu, director de scenă, Alfred Mendelsohn, critic muzical, C. Bugeanu, director. Interesantă este și componența Comitetului de lectură, organismul însărcinat direct să vizeze admiterea unei piese în repertoriu. La înființarea Consiliului, din acest Comitet făceau parte : Nicolae Kirițescu, președinte, Ștefania Zottovicianu, Cella Serghi, Henriette Yvonne Stahl, Petru Comarnescu, Camil Baltazar, Andrei Tudor, H. Deleanu, D. Hervian, Geo Dumitrescu, Mihail Șerban, Pavel Chihaiia. Prin Decizia ministerială din 2 octombrie 1947, se adaugă următorii membri : Florica Șelmaru, Sanda Movilă, Ion Popescu Puțuri, I. Flavius, Al. Șahighian, Mircea Florentin, Al. Munte, Mihnea Gheorghiu, Ioan Massoff, M. Raicu.

2.

În istoria dramaturgiei românești contemporane, Legea teatrelor, avind ca punct central înființarea Consiliului Superior al Literaturii Dramatice și al Creației Muzicale, constituie un eveniment cu deosebite semnificații. Dezbaterile cauzelor care au dus la înființarea acestui prim organism de supraveghere statală a repertoriului teatral : Consiliul Superior al Literaturii Dramatice și al Creației Muzicale, speranțele puse în acest organism, activitatea sa concretă, consecințele înființării reprezintă un deosebit prilej pentru a radiografa problematica dramaturgiei din perioada 1944—1947 și a teatrului românesc în general.

3.

Înființarea Consiliului Superior al Literaturii Dramatice și Creației Muzicale prin Legea Teatrelor este consecința practică a unei ample dezbateri privind repertoriul și situația teatrului din perioada 1944—1947. În 1947, la înființarea Consiliului, nu mai era nici o îndoială că e vorba de un organism de stat menit să controleze repertoriul. În cadrul dezbaterilor din Cameră pe marginea proiectului de Lege, Nicolae Popescu Doreanu, din partea Partidului Comunist Român, declară următoarele : „*Proiectul acesta de lege vine să reglementeze pe scenele noastre ceea ce regimul democrat a adus în toată viața noastră națională, adică o artă, o ideologie care așa cum stă la baza*

tuturor domeniilor de viață — ideologie nouă, democratică, progresistă, va sta de acum, pe baza acestui proiect de lege și la temelie vieții artistice în țara românească”. („Scnteia”, 20 iunie 1947). Făcînd bilanțul primelor manifestări ale Consiliului, „Scnteia” din 6 septembrie 1947 precizează următoarele : „*Prin supravegherea și orientarea vieții noastre artistice, Consiliul urmează să asigure tuturor manifestărilor de artă o înaltă ținută estetică, morală și educativă*”. Cum s-a ajuns la această soluție de înființare a unui organism de supraveghere, ca să nu-i spunem de cenzurare, a repertoriului ? Este înființarea Consiliului o măsură cerută de realitatea artistică sau, dimpotrivă, o măsură administrativă fără nici o legătură cu problematica teatrului românesc din perioada 1944—1947 ? A răspunde acestor întrebări înseamnă a trece în revistă cîteva dintre aspectele definitorii ale teatrului nostru din perioada imediat următoare războiului, înseamnă a sintetiza dezbaterile controversate din această perioadă, săracă din punctul de vedere al creației propriu-zise, dar bogată în confruntări teoretice pe marginea situației dramaturgiei și, mai ales, a viitorului acesteia.

Una dintre trăsăturile specifice perioadei 1944—1947 o reprezintă apariția unor mutații radicale în conceptul de public al artei în general și de public al teatrului în special. În polemică fermă cu concepțiile elitiste, aristocratice, asupra culturii, viziunea revoluționară asupra literaturii și artei aduce cu sine necesitatea largii democratizări a conceptului de public prin accesul la valorile culturale al unor largi categorii ale populației. Mutațiile radicale în sfera conceptului de public al artei au loc deopotrivă în plan teoretic, al dezbaterilor, cît și în plan practic. În plan teoretic, prin afirmarea publică a maselor muncitoare drept principal beneficiar al creației literar-artistice. Fără a exclude pe beneficiarii tradiționali ai creației literar-artistice (cercul de specialitate, intelectualitatea, mica burghezie), noua concepție nu face altceva decît să pună drept țel fundamental al literaturii și artei un obiectiv propus cu o anume timiditate și anterior. Literatura și arta în slujba poporului, a maselor muncitoare nu este o noutate absolută în spațiul cultural românesc. Și anterior, înalte conștiințe scriitoricești au indicat drept principal beneficiar al creației lor literar-artistice masele populare, poporul, și nu cercul îngust al unor privilegiați. Nouă la modul absolut în pe-

1934—1953 este însă transformarea acestui punct de vedere într-o concepție fundamentală privind literatura și arta. Astfel, un document cum este Platforma Program a B.P.D. din 20 mai 1946 situează largă difuzare a culturii printre obiectivele principale ale programului politic al B.P.D. : „*Arta nu va fi numai apănajul unei elite. Ea se va adresa marilor mase populare prin crearea de teatre, ex-poziiții (etc.) pentru popor*”. Comentînd aceasta, „Scinteia” din 7 iunie 1946 subliniază încă o dată rolul de excepție al difuzării culturii : „*O cultură națională se realizează în primul rînd printr-o răs-pindire temeinică a științei, literaturii și artei în sinul maselor largi*” (Nestor Ignat, „Programul înfloririi culturii naționale”. „Scinteia”, 7 iunie 1946). Susținînd această idee fundamentală a tinerii democrației românești, reprezentanții ai oamenilor de litere și artă vor pleda convingător pentru amplul proces de difuzare a artei și literaturii în rîndul maselor populare, pentru transformarea acestora într-un beneficiar statornic al valorilor literar-artistice. Răspunzînd anche-tei „Contemporanului” din 11 aprilie 1947, „Ce preconizați pentru stimularea vieții artistice și culturale din țara noastră ?”, compozitorul Mihail Andricu pune accentul pe propagarea artei în rîndul maselor largi ale populației : „*Munca de căpetenie, însă menită a da roade mai tirziu, dar mai temeinic, este aceea de creare a unui nou public, prin propagarea artei în masa muncitorilor, în fabrici, la tineretul școlar și universitar*”.

4.

Printre numeroasele acțiuni din această perioadă de largire a publicului consumator al artei se numără și inițiativele Teatrului Național din București de sub conducerea lui Zaharia Stancu. Începînd cu 20 mai 1947, Teatrul Național va prezenta în fiecare duminică dimineața, la ora zece, spectacole pentru muncitorii din Capitală, inițiativă culminînd cu spectacolul susținut în 8 iunie 1947 de formațiile artistice muncitorești bucureștene în fața actorilor, într-un simbolic gest de răsplătire a efortului creator al acestora. „*A fost un gest prin care lumea muncitorilor încerca să-și exprime grațitudinea ce o poartă actorilor care au înțeles că arta poate și trebuie să aparțină nu numai elitelor, ci și marilor mase și care au pus în practică — duminică de duminică — această pină la ei disprețuită concepție*” — arată în comentariul său

„Rampa” din 15 iunie 1947. Entuziasmat comentată de către presa progresistă („Un spectacol de gală”, „Scinteia”, 17 mai 1947, „Despre Teatrul Național” de Sil-vian Iosifescu, „Contemporanul”, 13 iunie 1947), inițiativa Teatrului Național nu va fi ocolită de reacția partidelor istorice, semn clar al succesului partidelor de stînga, dat fiind faptul că ori de cîte ori o acțiune a Blocului Partidelor Democra-te e criticată, aceasta reprezintă o semnificativă dovadă că acțiunea avusese succes și că succesul irita. În comentariul „Închiderea stăgîinii”, „Liberalul” din 26 iunie 1947, lansează următoarea interpretare a inițiativei directoratului lui Zaharia Stancu : „*Sub acest directorat fericit, teatrul s-a apropiat un pas mai mult de masele largi populare pe care le-a introdus cu forța în săli, direct din camion*”. Dealtfel, expresie a atitudinii reacționare a „Liberalului”, orice acțiune de difuzare a artei și literaturii în rîndul maselor populare e întîmpinată bat-jocoritor, cu un vizibil dispreț pentru popor. Comentînd, în „Artă pentru popor”, un concert organizat pentru muncitori la Teatrul Muncitoresc Giulești, „Liberalul” din 6 septembrie 1946 insinuează cu rea-voință : „*...majoritatea deplină a ascultătorilor de la Giulești n-a suferit nici o modificare psihică. Poate că i-a plictisit acea scîrțială neîntreruptă din arcuș. Cel puțin dacă ar fi avut pe lingă ea și un țambal, se schimba chestia : erau lăutari veritabili. Dar așa !*” Pentru a bagateliza procesul de democratizare a literaturii și artei, oficiosul Partidului Național Liberal lansează insultă-toarea sintagmă : artă pentru proști, utilizată ori de cîte ori e vorba de sintagma : artă pentru popor : „*Moștenitorii doctrinari ai lui Gherea s-au ferit însă să actualizeze această discuție* (Maiorescu-Gherea n.n.). *Ei au găsit o formulă mult mai comodă și mai adecvată împrejurărilor actuale : arta pentru proști*”. („Arta pentru proști”, „Liberalul”, 15 mai 1946). Grație și inițiativelor din perioada 1944—1947, un public nou, nemiîntîlnit înainte, pătrunde în librării, în sălile de spectacole, aducînd dintr-o dată o atmosferă nouă, proaspătă. Faptul este sesizat de către întreaga presă literar-artistică a momentului, care-l aduce imediat la cunoștința publicului cititor, nu fără o anume încintare publicistică, efect direct al noulății. „*E un public nou, un public care n-a fost pînă acum decît de două ori pe an la teatru, cînd a căpătat bilete de favoare de la un neam sau de la o cunoștință cu relații*” — menționează

„Rampa“ în bilanțul, sugestiv intitulat, „Spectatorul anului 1947“, din 28 septembrie 1947. Într-un interviu acordat „Scin-teii“ din 23 iunie 1947, Zaharia Stancu, realizând o retrospectivă a spectacolelor pentru muncitori ale Naționalului, remarcă drept principal rezultat al acestei inițiative apariția unui public nou în sălile de teatru: *„Ne-am gândit că actorii noștri trebuie să joace și în fața maselor mari muncitoare, care nu văzuseră până acum o sală de teatru și un spectacol în adevăratul înțeles al cuvântului. Am organizat spectacolele de Duminică dimineața pentru muncitori. Aceste spectacole au fost neobișnuit de populate. Cred că am câștigat definitiv pentru sălile noastre un public nou, pentru noi cel mai prețios.“*

5.

Care sînt trăsăturile definitorii ale acestui nou public? Prin ce se constituie el într-un public necesar al noii literaturi, al noii arte? Pentru a răspunde acestor întrebări ca și altora, dealtfel, noul public face obiectul unei stăruitoare atenții din partea unor publiciști, sensibilizați la gestul din care se poate pleca spre generalitatea psihologică și morală. Cum se întîmplă obișnuit în astfel de cazuri, prima constatare e totdeauna și o primă infirmare a unei prejudecăți: cea a inaderenței noului public la valorile literaturii și artei, a sălbătăciei culturale a maselor muncitoare, prejudecată aparținînd elitismului, dar influențînd într-un fel și pe unii intelectuali progresiști. Comentariul „Rampei“ din 15 iunie 1947 pe marginea inițiativelor Naționalului e deosebit de clar în a releva receptarea fără complicații de către noul public a marilor valori literar-artistice: *„Publicul muncitoresc dovedise în aceste spectacole duminicale, spre marea satisfacție a slujitorilor artei, ca și spre marea surprindere a scepticilor, că știe să prețuiască fără reticențe sau exaltări snoabe și salonarde, arta bună“*. Mai în măsură decît toți în a trage concluzii, Zaharia Stancu, sub a cărui direcțiune Teatrul Național avansase inițiativele spectacolelor muncitorești, precizează în articolul „Să creăm opere de artă pentru oamenii de azi“, „Rampa“, 1 iunie 1947: *„În iarna aceasta, între alte experiențe făcute, am pus la îndemîna organizațiilor sindicale muncitorești bilete pentru matinee cu prețuri reduse la Teatrul Național. Aproape întregul nostru repertoriu a trecut pe sub ochii unor oa-*

meni care pină atunci nu călăseră într-o sală de teatru. Am scris despre aceasta, dar se pare, mereu este nevoie să revin. N-am văzut încă pină acum public mai bun de teatru. Textele cele mai grele au fost urmărite cu atenție, gustate, subliniate cu aplauze generoase, cum rar au avut actorii să audă“. Evident, noul public oferă diferitelor comentarii prilejul unor comparații cu publicul tradițional al sălilor de teatru, în cele mai multe cazuri, de extracție mic-burgheză. Ochiul atent al publicisticii, dezamăgit de comportarea publicului anterior, sesizează în acest public nou argumentele unei emoționante încîntări, încîntarea față de un ideal, în sfîrșit, concretizat. Conform numeroaselor comentarii din această perioadă, noul public din sălile de teatru se remarcă prin gravitatea participării la actul artistic, gestul de a fi spectator primind solemnitatea unei sărbători. *„Am asistat la aceste spectacole — spune Al. Kirîșescu într-un comentariu dedicat spectacolelor pentru muncitori, „Poporul la teatru“, „Rampa“, 30 martie 1947. M-a impresionat înfățișarea corectă, chiar elegantă, a spectatorilor. Se vedea că fiecare își îngrijise îmbrăcămintea, ținuta, că cel dintîi contact cu atmosfera solemnă a Naționalului însemna un eveniment de seamă pentru muncitorul care se pregătise dinainte, cu grijă și cu emoție“*. Urmărit atent și în timpul reprezentației propriu-zise, publicul de tip nou încîntă prin respectul desvîrșit față de întîmplările de pe scenă: *„Liniște absolută, atenție încordată și participare integrală, iată doar cîteva din caracteristicile celor de față la desfășurarea spectacolului. Iar la sfîrșit de act, un entuziasm fără reticențe“* — își consemnează Al. Cornescu, sub titlul „Public nou“, în „Rampa“ din 29 iunie 1947, impresiile pe marginea spectacolelor susținute într-o fabrică bucureșteană de ansamblul Teatrului Poporului. O constatare din care nu lipsește raportarea la publicul anterior, de extracție mic-burgheză: *„Mi-am amintit atunci de cei care strigă «mai tare» la spectacolele din centru fiindcă nu aud din cauză că tot ei nu-și găsesc astîmpăr. Mi-am amintit de cei care vin la teatru doar ca să-și expună luxul, de cei care nu pricep nimic, de cei care șușotesc în timpul spectacolelor, complet dezliptiți de arta profesată pe scenă“*. O altă trăsătură a noului public, sesizată cu emoție de către întreaga presă, e voința de însuțuire prin teatru, ambiția de a învăța la un spectacol: *„Acest public dă cu plă-*

cere banii pentru un bilet, dar vrea să știe, să afle, să cunoască mult, tot dacă se poate. Nu este un pasionat al amuzamentului cu orice preț. Dacă se distrează, cu atât mai bine, dar urmărește cu primordială grijă să tragă foloase. Teatrul trebuie să-l instruiască, să-i ofere perspective din viața reală, să-i ridice probleme de existență, să-l îndrumeze pe linia preocupărilor nobile și generoase, să-i deschidă orizonturi pînă mai deunăzi prohibite". („Spectatorul anului 1947", „Rampa", 28 septembrie 1947). Nu e nimic de complezență în acest entuziasm publicistic față de noul spectator. Solemnitatea muncitorului la teatru, bunul simț, gravitatea gestului și a ținutei nu puteau decît să impresioneze o publicistică pînă atunci iritată de unele gesturi ale spectatorului de extracție burgheză și mic—burgheză în marea lui majoritate, luînd sala de spectacole drept un salon de modă, dar mai ales manifestîndu-și ostentativ conștiința celui care consideră teatrul ca aparținîndu-i din punct de vedere financiar. În nenumărate rînduri, intervenții pe diferite tonuri, de la sarcasmul însemnărilor cotidiene pînă la atacul pamfletar, puse-seră, cu vădită iritare, problema decenței în sălile de teatru. Prin însemnarea „La teatru", din cadrul rubricii „Cu creionul",

a ziarului „Aurora" din 15 februarie 1947, problemei întirziaților și gălăgioșilor „proprietary", semnalată anterior de publicație, i se adaugă problema pălăriilor cu care vin cucoanele la teatru: „In nenumărate rînduri am scris și, dacă nu mă înșel, s-a cerut chiar de la direcția generală a teatrelor ca să nu mai fie lăsate în sală cucoane cu pălăria pe cap. Știe oricine cum se prezintă acum moda pălăriilor la cucoane: turnuri, coșuri, paravane, clopote și chiar castele întregi sînt purtate pe cap. Un asemenea obiect instalat în mijlocul unei săli în care lumea a venit — pe lîngă să audă — să și vadă, astupă vederca nu numai ființei nefericite așezată imediat la spate, ci la o serie întreagă de persoane care privesc pe acea orizontată". În numărul din 20 martie 1947, la aceeași rubrică, „Cu creionul", un cursiv intitulat „Artă și bună cuviință", reia tema ținutei la teatru, de astă dată într-un registru mai înalt, semn că problema depășea simpla condiție a cronicii mondene: „Astfel de jigniri aduse bunului-simț se întîmplă la toate teatrele pentru că nu există o disciplină interioară, o măsură de ordine peste care să nu se treacă, o impunere a respectului cuvenit artei și celor veniți să o guste din plin".

Primum la redacție:

„Stimați tovarăși,

In nr. 11/1982 al revistei „Teatrul" a apărut cu titlu de avancronică o convorbire cu regizorul Dinu Cernescu despre Amadeus de Peter Shaffer. Consemnarea cuprinde următorul pasaj:

„Săptămîni în șir am stat împreună (Radu Beligan și Dinu Cernescu — n.ns.) — alături de Beatrice Staicu, autoarea excelenței traduceri — lucrînd la text, confruntînd variantele."

Datorată desigur unui lapsus linguae, formula „lucrînd la text" este aptă să acrediteze ideea că versiunea românească a textului a necesitat sau, în orice caz, a suportat modificări sau îmbunătățiri față de forma sa inițială. În realitate, cit privește traducerea, „lucrul la text" a constat în confruntarea celor două variante ale piesei (ambele traduse integral de B. Staicu). Respectul regizorului și al interpretului principal față de text s-a extins și asupra traducerii ca atare și, implicit, asupra rolului traducătorului.

Este o precizare pe care amîndoi o socotim necesară și pe care vă rugăm să aveți amabilitatea de a o publica în revistă.

*Cu mulțumiri,
Beatrice Staicu, Dinu Cernescu*