

# 23 AUGUST 1944

## ORIZONTURI REVOLUȚIONARE PENTRU CULTURA ROMÂNEASCĂ

### Teatrul în fața viitorului socialist

Rare sint, în istoria culturii, acele momente care să poată aduce, într-un interval de numai cîțiva ani, atîtea schimbări fundamentale cîte au produs, pentru teatrul românesc, stagiunile 1944/45 — 1947/48. N-au adăpostit, desigur, acești ani, singura manifestare densă și tumultuoasă din istoria scenei române — foarte bogată în evenimente de amplă respirație creatoare și patriotică — dar ea a fost în schimb absolut unică prin țelul suprem pe care îl propunea, în ansamblul transformărilor revoluționare începute o dată cu actul istoric de la 23 August 1944 și prin însuși acest act, și anume așezarea definitivă și deplină a teatrului cu fața spre **popor**, spre poporul ce l-a zămislit și care i-a conferit, încă din primele producții folclorice cu caracter de spectacol teatral, un contur social și național viguros, profund specific. Faptul, evident astăzi, dintr-o perspectivă istorică de peste patru decenii și împlinit îndeosebi după Congresul al IX-lea al partidului, domină, după cum vom vedea, întreaga perioadă — deși el a putut părea în epocă oarecum confuz și oscilant, datorită înfruntărilor mai mult sau mai puțin deschise, în rîndul oamenilor de teatru, între obișnuința rutinieră a unora, nehotărîrea altora și apriga dorință expresă de innoire a celor mai active spirite; de aici și senzația pe care n-o putem evita că avem de-a face, prin stagiunile implicate, cu o perioadă de tranziție, în care tradiția înaintată ieșea cu hotărîre în întîmpinarea transformărilor revoluționare socialiste.

Principala trăsătură caracteristică a perioadei o reprezintă, fără îndoială, necesitatea democratizării mișcării teatrale ca fenomen instituțional, menit să se situeze, curînd, între virfurile de atac ale noii culturi, ale **revoluției culturale**, pentru a reține exact termenul folosit în epocă. Plutînd îndeosebi în atmosfera efervescentă a Capitalei, încă din toamna lui 1944, atmosferă ali-

mentată energic prin activitatea jurnalistică a unor personalități culturale progresiste de talia lui Mihail Sadoveanu, Camil Petrescu, N.D. Cocea, Victor Eftimiu, Mihai Beniuc, Victor Ion Popa, Ion Sava, Aurel Ion Maican, Zaharia Stancu, Lucia Demetrius și a altora, în **Scinteia**, **Lumea**, **Flacăra**, **Contemporanul**, **Rampa**, ideea a căpătat mai înții viață prin înființarea unor formații de teatru muncitorești, sub egida marilor unități economice, precum căile ferate, societatea de tramvaie, industria de confecții, formații ce se vor afla, ceva mai tîrziu, la originea Teatrului Confederației Generale a Muncii. Cea din urmă acțiune de anvergură organizatorică a devenit posibilă, firește, după încheierea victorioasă a războiului antihitlerist, abia în luna august 1945, prin constituirea Uniunii Sindicatelor de Artiști, Scriitori și Ziaristi (U.S.A.S.Z.), menită să ofere un cadru unitar noilor țeluri artistice și culturale promovate de partidul clasei muncitoare, în spiritul Conferinței Naționale a P.C.R. din toamna aceluiași an. Concomitent, în octombrie 1945, se înființează la București, sub conducerea lui N.D. Cocea, **Teatrul Poporului**, a cărui titulatură exprima în chipul cel mai grăitor atît obiectivele cit și complexitatea sarcinilor asumate, vizînd deopotrivă repertoriul de o pronunțată tentă politico-educativă, ridicarea demnității artiștilor scenei la reala ei însemnătate socială și, nu în ultimul rînd, formarea marelui public. Curînd, sub presiunea avîntului revoluționar al maselor, activitatea noii scene (activitate non-stop cum s-ar spune astăzi, de vreme ce o echipă juca la sediu, iar alta, simultan, juca în fabrici și la sate) va tinde să acopere terenul din ce în ce mai avid de cultură al regiunilor țării, filiale ale Teatrului Poporului sau alte unități teatrale de tip nou aparînd, în anii 1946—1948, la Iași, Timișoara, Cluj, Brașov ori Petroșani, dar și la Sibiu, Arad, Bacău sau Pitești. Este, totodată,

anotimpul celor zece echipe artistice care cutreierau țara, sub conducerea eminentului regizor Aurel Ion Maicoan, inspirat intitulat **Caravana teatrală pentru toți**. Este, totodată, momentul înființării a două noi instituții teatrale care vor exprima foarte elocvent spiritul vremii, și anume **Teatrul Muncitoresc C.F.R. Giulești**, în 1946, și **Teatrul Armatei**, în anul următor. Este, de asemenea, momentul deosebit de semnificativ sub raport civic și ideologic, al apariției, în vara lui 1947, a **legii teatrelor** într-o nouă înfățișare, care avea să pună, operativ și funcțional, întreaga osîrdie a slujitorilor artei teatrale și muzicale sub îndrumarea și controlul așa-numitului Consiliu Superior al Literaturii Dramatice și al Creației Muzicale, organism de natură vădit democratică. Sînt, toate acestea — în forme și formulări variate și variabile (căci noile instituții nu vor întîrzia să suporte diferite modificări în structuri sau nuanțări în titlatură), numindu-se echipe artistice, formații artistice, teatre ale poporului (ori filiale ale unității centrale din București), teatre muncitorești sau teatre ale sindicatelor, urmînd a deveni toate, în 1948, teatre de stat —, semnele sigure ale noii tendințe fundamentale a epocii, și anume nevoia de a pune cît mai multă artă teatrală la îndemîna cît mai multor spectatori. Două exemple vor fi, credem, edificatoare în cele patru stagioni la care ne referim s-au înființat, în dificilele condiții economice postbelice, nu mai puțin de **18 teatre**, iar numărul spectatorilor acestora ajunsese, în 1948, aproape dublu față de cel înregistrat ca aproximație la sfîrșitul războiului! Se poate vorbi astfel, fără nici o exagerare, de o adevărată obsesie a vremii pentru noțiunea de **mult** și de **mulțime**, exprimînd o sete de cultură în genere — de teatru în cazul nostru — greu de egalat în vreo altă perioadă istorică de dimensiuni așa de reduse; și, trebuie să adăugăm îndată, cunoașterea acestora rămîne încă foarte lacunară, calitatea informației cuprinsă în cele câteva lucrări colective de oarecare amploare apărute pînă acum ducînd la contradicții, confuzii și erori care ar trebui, evident, corectate în cadrul unei cercetări mai exacte și mai amănunțite.

Caracterul revoluționar și democratic al înnoirilor solicitate de teatrul românesc în perioada dată nu s-a limitat însă, bineînțeles, la laturile organizatorice, de ordin instituțional, ci au vizat, în concordanță cu acesta, integrarea creației dramatice și a celei scenice în drumul nou, socialist, pe care poporul român începuse a-l jalona defini-

tiv: încheierea victorioasă a războiului, împreună cu coaliția antihitleristă, reconstrucția economică, lupta pentru curcirea puterii politice, abolirea monarhiei și pregătirea naționalizării principalelor mijloace de producție. Literatura dramatică, mai întîi, avea deci în față imperative și responsabilități **integral inedite**. Sigur, acestea nu veneau deloc în contradicție, în esența lor, cu tot ceea ce produsese trunic, în deplin acord cu condiția și capacitatea creatoare a spiritualității naționale românești, epocile precedente nici drama, de inspirație istorică sau de inspirație contemporană, și nici, mai ales, comedia satirică, scrise de-a lungul unui veac, sub impulsurile succesive ale spiritului revoluționar pașoptist și ale sentimentului unității și independenței naționale, nu veneau în contradicție cu noile comandamente sociale și politice ale României postbelice, așa cum avea să demonstreze, dealtminteri, din deceniul șase înainte, prezența plenară în repertoriu a dramaturgiei naționale din trecut; deocamdată era însă vorba, în primul rînd, de a racorda asemenea simțăminte **populare** românești la noile obiective politice și culturale ale momentului, iar faptul s-a putut face simțit, oarecum eclectic, dar cu o remarcabilă operativitate civică, datorită îndeosebi aportului unor scriitori afirmați în perioada interbelică, aport manifestat acum prin reluări (de exemplu **Patima roșie** de Mihail Sorbul, **Gaițele** de Alexandru Kirițescu, **Mitică Popescu** de Camil Petrescu, **Omul care a văzut moartea și Înșir-te, mîrgărite** de Victor Eftimiu, **Idolul și Ion Anapoda** de G. M. Zamfirescu, **Tache, Ianke și Cadir** de Victor Ion Popa) și prin creații noi (**Ultima oră** și **Insula** de Mihail Sebastian, **Dictatorul**, apoi **Nunta din Perugia** și **Michelangelo** de Al. Kirițescu, **Rețeta fericirii și Micul infern** de Mircea Ștefănescu, **Furtună în Olimp** de Tudor Șoinaru, **Nepotul din Giurgiu** de Alexandru Șahighian, **Seringa** de Tudor Argezi ș.a.m.d.). Și era vorba, mai ales, de a face să apară opera **nouă** (sau care se dorea nouă) a unor noi dramaturgi. Din această din urmă categorie — care n-a putut fi, în patru-cinci ani, foarte bogată și care a fost serios afectată fie de artificii livrești, fie de simplismul destinelor dramatice — sînt de reținut, totuși, câteva nume, mai puțin pentru producția lor din acele timpuri, cît pentru o însemnătate relativ rezistentă în perspectivă. Astfel, alături de încercări insolite și numai afit, precum **Asta-i ciudat!** de Miron Radu Paraschivescu (1945), sau de altele animate de patosul vremii însă fără ecou pentru destinele teatrului (Clo-

cot de Vintilă Rusu-Șiriano, 1946), au văzut lumina rampei primele piese iscălite de tinerii Lucia Demetrius (**Tur-neu în provineie**, aprilie 1946), Aurel Baranga (**Bal în Făgădău**, august 1946) și Mihail Davidoglu (**Omul din Ceatal**, 1947). Cea din urmă, deși n-a fost reprezentată decât în două premiere, anunța un dramaturg viguros, interesant prin încercările sale de a exprima, într-un chip nou, un umanism nou, în formare, dar avea să rămână și cea mai izbită dintre lucrările acestuia (altfel numeroase), marcând totodată capul de serie al tinerei dramaturgii originale din anii respectivi; celelalte două piese n-au adus câștiguri certe în epocă, revenindu-le în schimb meritul de a fi semnalate pe autorii lor, viitori protagoniști ai literaturii dramatice române din deceniile cinci, șapte, respectiv șase, opt.

Fără a lipsi, dar și fără a se putea impune într-un repertoriu teatral de o factură concordantă cu preferențele revoluționare care se afirmau cu putere în România acelor ani, literatura dramatică originală nu izbutea încă decât să prefigureze, palid, eflorescențele ulterioare. Însoțit, de-o parte, de reflexele tradiției, de altă parte, de impulsurile innoitoare, dar eterogene, ale teatrului străin (clasic, mai ales prin Shakespeare, apoi și prin scriitorii ruși), din ce în ce mai abundent în dramaturgie sovietică, programul teatral al anilor 1944—1948 nu s-a putut defini în chip unitar, pendulând între tendințe nu o dată divergente. Șansa continuității — dincolo de persistența pe care am amintit-o a unor titluri din dramaturgia română interbelică — i-a adus-o teatrului românesc mai ales **arta spectacolului**.

În 1944, scena națională se bucura și la București, și la Cluj, și la Iași, și la Craiova — în numeroasele turnee de prestigiu care străbăteau țara — de aportul unei generații de actori care, deși coborând din școli stilistice diferite, asiguraseră triumful unei impresii **unitare** asupra specificului teatral românesc, apreciat adesea și peste hotarele țării: era o „generație de frunțași”, din care publicul nostru matur de astăzi încă mai reține numeroase nume, imposibil de citat aici fără a nedreptăți, prin omisiune, pe mulți. Această „generație de frunțași”, ca ansamblu, n-a fost însă, la rîndul ei, singură, bucurîndu-se pînă în epoca de care ne ocupăm, iar unii chiar depășind-o, de concursul unei alte „generații de frunțași”, de data **aceasta a regizorilor**: Ion Sava, Victor Ion Popa, Aurel Ion Maican, Ion Șahighian. Sică Alexandrescu, apoi Marietta Sadova,

Moni Ghelenter, Ion Olteanu și alții încă. Acești mari actori și acești mari regizori — înconjurați în curînd de un tineret artistic înflăcărat de avînturile firești ale revoluției (printre ei aflîndu-se participanții la cursul de regie deschis de Ion Sava în mai 1945 Li-viu Ciulei, Crin Teodorescu, Dan Nasta, George Rafael, Mihai Raicu) — sînt cei care au complinit lacunele reperto-riale prin substanță teatrală vie, adevărată, străbătută adesea de un autentic spirit democratic românesc. Așa în-cît publicul teatrelor, departe de a ră-mine cu impresia că se află, din cauza incongruențelor de program artistic, în prezența unor rupturi de orientare și de stil, sesiza, dimpotrivă, în chip binefăcător, un prag al înnoirii, al perfecționării mijloacelor de expresie li-terar-dramatică și scenică pe noi trepte de afirmare, pe **alte trepte** ale unei stări de **continuitate**. Este important de reținut faptul că asemenea spectacole, luate în ansamblu, au constituit în e-pocă un punct de vedere românesc, modern și progresist, fie că era vorba de reprezentarea dramaturgiei naționale, fie că era vorba de reprezentarea dramaturgiei universale, clasice și con-temporane. Cîteva exemple, în ordine cronologică — dintre numeroasele care ne stau la îndemînă — pot fi, credem, edificatoare și în această privință: **Henric IV** de Pirandello, cu Ion Iancovescu, în regia lui A. I. Maican, la Teat-rul Modern (1945); **Ultima oră** de Mi-hail Sebastian, la Teatrul Național din București, creat de Moni Ghelenter (1946); celebrul **Macbeth** de Shake-speare (cu măști), operă a lui Ion Sava, la același teatru, în același an; și tot în 1946, **Visul unei nopți de vară** de Shakespeare, spectacolul inaugural al Teatrului Odeon (regia Ion Șahighian), omițînd, cu regret, alte importante realizări ale Teatrului din Sărindar (Ma-ria Filotti), ale Teatrului Nostru (Dina Cocea), ale Naționalelor din țară...

Toate acestea nu pot exprima, desi-gur, decât ilustrativ și în linii foarte generale, modul de a exista al teatrului românesc și efortul său creator din stagiunile 1944/1945—1947/1948; dar chiar și într-o asemenea ipostază, e-po-ca se reliefează, în ochiul contempora-neității socialiste — după aproape o jumătate de veac de biruințe din ce în ce mai bine conturate — ale mișcării noastre teatrale — cu timbrul ei prop-riu, revoluționar, democratic și patrio-tic, inconfundabil, așa cum este și așa cum va rămîne mereu tot ceea ce în-seamnă contribuție autentică la înflori-rea spiritualității naționale românești.

Mihai VASILIU