

Repertoriul *văzut mai de aproape*

Problema care a ocupat primul loc în scara de preocupări a criticii teatrale a fost, în tot timpul acestui sezon, calitatea repertoriului. Începînd de la deschiderea stagiunii și pînă în clipa de față, tema a fost mereu luată și reluată în discuție, astfel încît perseverența celor care s-au ostenit scriind în jurul ei a putut inspira chiar comparații poetice. De pildă, Radu Popescu scria, în deschiderea unui articol¹ dedicat aceleiași probleme: „Cum se iscă incendiile, pe la sfîrșitul verii, în marile păduri, așa scapără și se aprind, de la o vreme, în presa noastră, discuțiile privitoare la repertoriul teatrelor”.

Punctul de plecare al acestor incendii dezbateri este în general cunoscut. Se știe că, toamna trecută, au fost anunțate unele repertorii, discutabile, fie prin caracterul lor mult prea sumbru, prea puțin apropiat de spiritul culturii noastre; fie prin unilatralitatea tematică și de gen; fie prin supralicitarea monotonă a unora și același autori; fie, în sfîrșit, prin aspectul mărunț, neinspirat, lipsit de inițiativă al titlurilor. Spiritul critic al cronicarilor care s-au simțit datori să atragă atenția asupra stărilor de lucruri ce se puteau naște astfel a funcționat operativ și cu responsabilitate, dezbaterile au fost ample, variate, și s-au purtat cu o severă exigență (deși au înglobat și manifestări dezordonate).

Echilibrul repertoriului și liniile sale de dezvoltare au constituit o preocupare constantă, de primă importanță, a revistei noastre. Ea s-a tradus, pe variate planuri, nu numai în ocazionale articole publicate la tradiționalele începuturi de stagiune. În afară de luări de poziții proprii, altele solicitate pe cale de anchete, interviuri, raiduri, discuții de principii și la obiect, s-a dezbătut și în paginile revistei și prin intermediul cronicii și al comentării spectacolului — de la caz la caz — latura importantă a modului în care se operează sau s-a operat selecția titlurilor în respectivele programe teatrale.

Față de semnalizările presei, teatrele nu au rămas indiferente. S-au conturat, poate cu încetință și șovăire, dar s-au conturat și s-au produs schimbări structurale în repertoriile lor. O seamă de intervenții critice de ultimă oră s-au arătat indiferente la aceste schimbări, sau au apărut chiar ignorîndu-le. Asemenea intervenții au stîrnit false alarme,

1 „Gazeta literară”, nr. 15/701 din 14 aprilie 1966.

PSA 2314/5



prin generalizări neîntemeiate. În momentul de față, configurația generală a repertoriilor este alta decît cea din prima jumătate a stagiunii, ultimele lăsări de cortină și, mai ales, cele dintîi gonguri ale toamnei viitoare promițînd spectacole de prim interes.

Ținînd seama, deci, de datele noi pe care ni le furnizează, în prezent, activitatea scenelor noastre, și luînd în considerație și faptul că tot ce a fost idee și principiu mare, în privința politicii de repertoriu, s-a spus și s-a repetat de atîtea ori, nu mai are rost să stăruim asupra afirmațiilor cu caracter general, pe care, de altfel, toată lumea le cunoaște și le aprobă — cel puțin teoretic. Discuția poate fi continuată, cît de cît interesant, dacă părăsim domeniul atît de ispititor al speculațiilor de ansamblu și încercăm să cercetăm mai de aproape fenomenul concret al repertoriilor care se joacă sau se pregătesc în teatrele noastre.

În bilanțul lunilor care au trecut, mai multe teatre din București și din provincie înscruie realizări însemnate din mai multe puncte de vedere. La Teatrul Mic se joacă: *Simple coincidențe* și *Jocul ielelor*, fericită alăturare de titluri, care indică cele mai importante premiere românești ale sezonului; apoi, mult și zgomotos comentatele *Amoor!*, *Dactilografii*, *Cu tot soarele pe masă*; în sfîrșit, un text de valoroasă incriminare a fascismului, ca *Incident la Vichy*; și totodată se repetă *Richard II*, piesă care nu mai are nevoie de nici o frază de recomandare. La Teatrul „Lucia Sturdza Bulandra” se reprezintă: *Sfîntul Mitică Blajinu* și *Nu sînt Turnul Eiffel*, noi scrieri originale ale dramaturgiei noastre recente; din literatura americană, *Un tramvai numit dorință*; ca divertisment, *Caniota*; ca operă de actualitate, *Cazul Oppenheimer*, piesă-dezbatere pe teme de o incontestabilă însemnătate; din marea literatură clasică, *Jurnalul unui nebun*, spectacol dificil, de înaltă ambiție artistică. Se repetă, într-un stadiu final de lucru, *Casa Bernardei Alba* și *Moartea lui Danton*, în timp ce *D-ale carnavalului* a intrat în prima fază a pregătirilor.

Teatrul Național din Cluj a realizat un program ce se impune prin seriozitatea selecției literare și este variat ingenios, ca echilibru de probleme și de gen. Literatura românească este reprezentată prin montarea pseudocomediei *Nu sînt Turnul Eiffel* și printr-un spectacol cu *Ulaicu-Uodă*. Aceste titluri alternează, pe afixele teatrului, cu lucrările unor dramaturgi de început de secol, care au schimbat fața dramaturgiei contemporane — Pinandello și Shaw, reprezentați prin *Liolă* și *Androcle și leul*. Astfel, rubrica de „categorie ușoară” a repertoriului este acoperită cu ajutorul unor scrieri de calitate. Punctul de greutate, spectacolul mare al stagiunii, îl constituie o realizare de mare importanță pentru tot peisajul spectacolului nostru contemporan — *Ifigenia în Aulis* de Euripide. La Teatrul „Matei Millo” din Timișoara se joacă, alături de *Simple coincidențe*, care a avut aici premiera pe țară, comedia lui Tudor Mușatescu, *Sosesc diseară*. Literatura americană contemporană este ilustrată de drama *Pogoară iarna*. Un text deosebit de frumos și de greu din dramaturgia lui Bertolt Brecht a fost reprezentat pentru prima oară pe această scenă — *Omul cel bun din Si-Cuan* (a doua premieră pe țară a teatrului); în sfîrșit, programul se întregeste cu *Maior Barbara* (altă premieră) și *A douăsprezecea noapte*. Micul colectiv de la Piatra Neamț a adus la rampă, ca piesă românească, *Sfîntul Mitică Blajinu*, apoi un Ibsen, *Femeia mării*, și unul din cele mai interesante texte preshakespeareene cunoscute, *Dureroasa și adevărata tragedie a domnului Arden din Feversham, în Kent*, „descoperire” a teatrului pietrean. (Trebuie spus că este primul spectacol cu o piesă elizabetană inedită pentru publicul nostru, deși, de la apariția volumelor de teatru al Renașterii engleze, alegerea unor astfel de scrieri nu mai constituie o dificultate.)

Sînt și alte teatre ale căror programe merită să fie amintite aici. Teatrul Național din Iași (care a reprezentat *Anton Pann* de Blaga, *Idolul și Ion Anapoda* și ultima piesă a lui Baranga, la capitolul dramaturgiei naționale: *Becket*, o piesă cu adevărat valoroasă din teatrul lui Anouilh, de obicei preferat în laturile sale facile; de asemenea pregătește *Din jale s-a intrupat Electra* de O'Neill); cel din Bacău (*Cetatea Neamțului*, *Simple coincidențe*, *Idolul și Ion Anapoda*, *Ana Christie*, *Romulus cel Mare*, trei piese într-un act de Sean O'Casey); cel din Satu Mare (*Simple coincidențe*, *Nimic nu se pierde, dragul meu*, *Nu se știe niciodată*, *Pescărușul*, *Doi pe-un balansoar*, *Dundo Maroe*, *Cavalerul fără grai*); cel din Brăila (*Ureți să veniți puțin?*, *Sfîntul Mitică Blajinu*, *Uisul unei nopți de iarnă*, *Simple coincidențe*, *Hedda Gabler*).

* * *

Teatrul Național „I. L. Caragiale” din București a manifestat o preocupare serioasă pentru revalorificarea patrimoniului de literatură teatrală națională, și acesta este punctul pozitiv principal al repertoriului său. *Ulaicu Uodă*, *Patima roșie*, *Doamna lui*

Jeremia sînt texte care își găsesc în mod firesc locul pe afișele acestei instituții teatrale. Programul teatrului se dovedește, însă, vulnerabil în alte privințe. *Tezaurul lui Justinian* este o comedie agreabilă, cu certe calități, dar ea nu poate acoperi toate îndatoririle, primei noastre scene față de dramaturgia originală, și capitolul acesta al repertoriului rămîne deficitar, pînă în clipa de față. Absența spectacolului clasic de ținută din dramaturgia universală nu se poate justifica, în raport cu cel mai important dintre teatrele noastre naționale. Predominarea literaturii occidentale în program este, de asemenea, greu de explicat prin criteriile de înaltă exigență. Dacă *Regele moare*, *Din jale s-a intrubat Electra*, *Nunta însingerată* sînt scrieri care se încadrează în normele de calitate ce trebuie să prezideze alcătuirii repertoriului într-o asemenea instituție, *Vedere de pe pod* și, mai ales, *Euridice* rămîn niște lucrări puțin reprezentative din dramaturgia unor scriitori intrați în modă. Disproporția dintre piesele contemporane străine (cinci) și cele românești noi (una singură) sau mai vechi (trei) este vădită și dezechilibrează eficiența programărilor.

Într-o situație similară se află și Teatrul de Comedie care are meritul de a fi valorificat, în această stagiune, două lucrări din dramaturgia originală interbelică (*Insula* de Mihail Sebastian și *Capul de rățoi* de Gh. Ciprian), dar a rămas dator față de scrisul nostru dramatic actual.

S-a vorbit și s-a scris destul de mult despre abundența de spectacole Anouilh de pe scena Teatrului „Nottara“ (*Antigona*, *Medeea*, în reluare *Colombe*) și nu are rost să continuăm această discuție astăzi, cînd devine limpede că numai una dintre scrierile citate merita, poate, să fie pusă în scenă (*Antigona*). Dacă mai amintim că aceste spectacole stau pe afiș alături de un spectacol ca *Scaunele* lui Eugen Ionescu, descoperim destule motive pentru o analiză critică a unui repertoriu care dă primul loc lucrărilor de orientare pesimistă. Piesele românești noi, jucate în teatru, ridică și ele destule probleme. Fără îndoială că *Omul care și-a pierdut omenia*, chiar dacă se pretează la observații critice importante, este un text de netăgăduită valoare literară; în schimb, parodia *Au fost odată două orfeline* — dacă a convins că divertismentul muzical poate fi și de calitate, deci util într-un repertoriu — nu poate fi încadrată, ca lucrare a dramaturgiei originale contemporane, în exigențele momentului actual. Dar și acest teatru, ca și multe altele, de la jumătatea stagiunii și-a modificat proiectele inițiale. Au intrat în repertoriu: *Henric al IV-lea* de Pirandello, *Meșterul Manole* de Octavian Goga și *Un lup mîncat de oaie*, de Ciprian. Au început și pregătirile în vederea reprezentării unei opere deosebit de importante din dramaturgia românească — drama istorică *Danton* de Camil Petrescu. Prin aceste măsuri, echilibrul valorilor a fost în bună măsură restabilit. Și este de așteptat ca, în stagiunile viitoare, teatrul să-și definească evoluția, în așa fel încît alegerile unilaterale să nu-i mai sărăcească programul.

Repertorii nejudicioși alcătuiți se mai întîlnesc și în alte ansambluri. De pildă, salturi bizare de la opere de ținută la lucrări slabe se observă în repertoriul Teatrului Maghiar din Cluj (unde *Tragedia omului* și *Puterea întunericului* stau alături de *Idioata* lui Achard și astăzi desuetul *Oraș al nostru* de Thornton Wilder), sau în programul ansamblului gălățean, care aglomerează lucrări facile (*Floarea de cactus*, o inconsistentă prelucrare după Aristofan — *Ramura de măslin*) lingă cîteva — rare — spectacole de exigență (*Citadela sfărîmată*, *Romeo și Julieta*).

Opresc aici înșiruirea de exemple, pentru că nu distribuirea de note bune și rele interesează într-o astfel de discuție. Important este să clarificăm cît mai exact, păstrîndu-ne în limitele unei judicioase investigații asupra faptului concret, contururile mari și direcțiile principale ale momentului actual.

* * *

Studiată în ansamblul ei, stagiunea aduce, așadar, cîteva piese noi ale dramaturgilor noștri: *Omul care și-a pierdut omenia*, *Simple coincidențe*, *Sfîntul Mitică Blajinu*, *Nu sînt Turnul Eiffel* (aceasta din urmă foarte puțin jucată în sezonul trecut); repune în circulație texte românești mai vechi, puțin sau deloc jucate — *Jocul ielelor*, *Cetatea Neamțului*, *Idolul și Ion Anapoda*, *Insula*, *Capul de rățoi*, *Meșterul Manole*, *Copiii pămîntului*; încearcă să defrișeze terenul unor creații clasice mai puțin cunoscute — Büchner, teatrul preshakespearean, Gogol; redescoperă pe Euripide, Pirandello, Ibsen și Garcia Lorca; impune teatrul de ardentă dezbateră politică — *Incident la Vichy*, *Cazul Oppenheimer*. Piesele categoric ușoare, culese la întimplare din listele de titluri ale teatrului boulevardier occidental, au scăzut la număr, în raport cu stagiunea trecută, molima Robert Thomas promite să ia sfîrșit.

Fiarec însă, exigențele tuturor — ale publicului, ale oamenilor de teatru, ale criticilor — au crescut mult. Astăzi nu mai primim cu indiferență piese și spectacole discutabile, pe care cu puțin timp înainte le acceptam cu îngăduință. Sporul de exigență, atât de viu manifestat în ultima vreme, nu și-a găsit corespondențe în toate domeniile vieții teatrale; au apărut decalaje și inegalități care frânează încă realizarea multor deziderate. Din acest punct de vedere, se cuvine să fie analizate punctele slabe ale repertoriilor actuale.

* * *

Prima și cea mai gravă deficiență este aceea care privește reprezentarea nesemnificativă sau, și mai bine zis, nereprezentarea celor mai mari scriitori de teatru din țara noastră. Nu este vorba numai de absența lui Caragiale de pe afișele teatrelor (nume pe care îl întâlnim înscris numai în programul Teatrului Mic și al teatrului din Satu-Mare), dar și de părăsirea — în multe teatre — a lui Alecsandri, Delavrancea, Hașdeu, sau de ignorarea unor mari autori, cu o dramaturgie încă neexplorată scenic. O astfel de îndepărtare de fondul cel mai prețios al literaturii noastre dramatice constituie, într-adevăr — pentru că este vorba de aproape toate teatrele țării —, un act de subestimare a unui comandament principal al vieții noastre artistice. Reamintim aici un adevăr mai mult decât banal și de nenumărate ori pomenit în toate discuțiile despre repertoriu și despre dramaturgie — și anume, că o puternică școală națională de teatru nu se poate sprijini decât pe constanta valorificare și revalorificare, inspirată, multilaterală, a marilor opere din fondul culturii naționale. Pomenim încă o dată exemplele totdeauna citate în această ordine de idei — care demonstrează că teatrul rus înseamnă în primul rând Pușkin, Gogol, Cehov și Gorki, că teatrul francez înseamnă Molière, Corneille, Beaumarchais, că înflorirea spectacolului german postbelic se sprijină pe Brecht și pe o pleiadă de noi autori naționali; că Piccolo Teatro excelează jucind Goldoni, iar Compania regală de la Stratford s-a înnoit în întregime, ca stil de joc și ca autoritate artistică, redescoperind în perspectiva actuală operele lui Shakespeare. Preocuparea pentru viziunea contemporană asupra literaturii noastre clasice și moderne trebuie să devină o constantă a activității teatrale curente. Nu simpla introducere în repertoriu a titlurilor de prima mărime din literatura noastră poate satisface această cerință. Sint necesare studii neîntrerupte, permanente reveniri și aprofundări ale valorilor principale din dramaturgie, pentru ca în teatre să se creeze acea atmosferă de continuă căutare și înnoire în care pot lua naștere mereu alte spectacole cu texte clasice sau mai noi, uimitor de noi, bogate în sensuri, captivante pentru publicul de astăzi. Numai așa marile opere ale trecutului vor prilejui spectacole mari, numai așa arta noastră contemporană a spectacolului va da măsura talentului și vigorii sale neobișnuite și în sfera creațiilor dramatice care au jalonat hotărâtor istoria literaturii și a teatrului în țara noastră.

* * *

O altă principală problemă a repertoriului, de nenumărate ori discutată și care, probabil, nu va înceta niciodată să fie actuală, este aceea a valorii și a frecvenței piesei românești noi. Deși recolta stagiunii a însumat titluri noi interesante, ne amintim — nu fără regret — că în anii din urmă, în mișcarea noastră teatrală se cristalizase o deosebită experiență pozitivă, se conturase limpede un adevărat aflix de forțe către dramaturgie. Prozaatori, poeți, publiciști dintre cei mai valoroși își încercaseră, și cu succes, puterile pe acest dificil teren și, în consecință, pe afișele teatrelor au figurat (cităm la întâmplare) numele lui Titus Popovici, V. Em. Galan, Mihai Beniuc, Eugen Barbu, Gh. Vlad, Radu Cosașu etc. Această experiență stimulatorie s-a diluat treptat. Numărul celor care scriu pentru teatru s-a împuținat, nu a crescut, cum ar fi fost de așteptat, în urma discuțiilor despre dramaturgie de anul trecut; detașamentul literaturii dramatice s-a rărit, iar unii din vechii autori: Lucia Demetrius, Dorian, Mirodan, Mazilu, nu au apărut cu lucrări noi pe scenele noastre în această stagiune. Și totuși, știm că există un număr de piese care zac nevalorificate în sertarele autorilor. Dificil, dar cu perseverență și cu mai mult interes din partea unor conduceri de teatre, ele ar fi putut și, desigur, mai pot ieși la rampă. Să mai amintim că pe scenele noastre au fost promovate, în ultima vreme, și lucrări discutabile, în locul cărora puteau fi prezentate, cu mai multă eficiență, serieni din fondul valoros al noii noastre dramaturgii. Părăsirea unui drum care s-a conturat promițător — al stimulării în variate feluri a scriitorilor de teatru — explică în bună parte și abundența (uneori total neavenită) a pieselor străine, nu toate de egal prestigiu. Să nu uităm că succesul unor piese românești a dovedit — și nu de

putine ori — ca planul financiar poate fi realizat fără ca programările să acorde primul loc unor piese polițiste, vodevilăse și comedii de situații ad-hoc.

Și stagiunea care urmează se anunță deocamdată săracă în programări de piese noi. Este nevoie de reală și devotată stimulare, de inițiativă, entuziasm și obstinție, pentru ca bunăvoința și elanul să nu se rezume la cuvinte frumoase și deziderate vagi.

De mai multă inițiativă este nevoie și în ceea ce privește explorarea în teatre a dramaturgiei universale. Inerția repertoriilor făcute prin revenirea exasperantă la cei citiva autori care au intrat în modă nu a fost total învinsă, și exemplele bune, care există, de împospătare a fondului de opere reprezentate, nu au izbutit să destrame cu totul rutina programărilor alcătuite după ureche, în funcție de cele mai efemere curiozități și senzații ale momentului. Practicile de acest fel sînt extrem de dăunătoare, nu numai pentru că dau naștere confuziilor, dar și pentru că ele creează în jurul unor anumite teatre un climat nefavorabil abordării operelor complexe și dificile. Pierdut printre dramele și comedile pesimiste, acre-dulci, ale lui Anouilh, sau printre izbucnirile erotice din dramaturgia lui Tennessee Williams, un spectacol cu o piesă de Samuel Beckett ar fi greu de acceptat; împreună, toate aceste lucrări ar genera o stare de spirit străină de tonalitatea generală a culturii noastre. Este cazul să ne întrebăm totuși dacă, așezat între opere dramatice românești de autentică forță artistică și piese contemporane și clasice de mare valoare, Samuel Beckett nu merită să devină mai curînd cunoscut publicului decît pleiada de scriitori de mina a doua care au fost reprezentați cu atîta febrilitate.

* * *

Cu asta ne întoarcem la o problemă-cheie a discuției de față — și anume problema armoniei și a echilibrului de ansamblu în repertoriu. Este un principiu elementar, cam des uitat în dezbaterile noastre, și în absența căruia analiza repertoriului își pierde valabilitatea. Selecția de piese care se joacă într-un teatru nu poate și nu trebuie să fie apreciată pe compartimente înguste, fără atingere între ele, nu poate și nu trebuie să fie studiată în funcție de unul sau altul din titlurile pe care le cuprinde, izolat considerat. Dacă discutăm pe felii, oprindu-ne numai la piesele care ne plac sau nu ne plac, dacă etichetăm programul unei stagiuni ignorînd anumite realizări pe care el le cuprinde, dacă pierdem din vedere raporturile ce se creează între operele reprezentate, modul în care sensurile acestor piese se condiționează reciproc, nu mai facem, de fapt, o analiză a repertoriului.

Din acest punct de vedere, trebuie spus că s-a creat, în critică, o deprindere destul de puțin favorabilă dezvoltării firești a teatrului, și anume, aceea de a califica în mod categoric un teatru sau altul, după primele sale premiere, fără a ține seama de piesele care se repetă sau urmează să intre în pregătire, în virtutea aceluiași plan de lucru, fără a lua în considerație criteriile proprii colectivului teatral despre care este vorba și fără a da atenție condițiilor materiale — totuși, extrem de importante! — în care se desfășoară activitatea creatorilor. Ni se pare ciudat că un teatru consolidat pe ferme poziții programatice — un teatru pilduitor prin consecvența sa în fața principiilor de repertoriu ce și le-a propus (e vorba de Teatrul Mic) — nu a fost considerat ca atare în unele luări de cuvînt din „Luceafărul” și „Gazeta literară”. Fiecare din producțiile sale au fost acolo comentate disparat (multe au fost și ignorate, de cîțiva critici) și scoase dintr-un context ce justifică cu stringență înlăntuirea titlurilor. Echipa Teatrului Mic, preluînd un teatru ocolit de public, și-a construit un program de perspectivă pentru cîteva stagiuni: în primul an, *Oricît ar parea de ciudat* și *Doi pe-un balan-soar* s-au completat într-un armonios dialog pe tema comunicării și, respectiv, necomunicării între oameni în lumi cu structuri sociale diferite; alt dialog — cel peste timp, dintre Caragiale și Ionescu — a adus la rampă unul dintre cele mai interesante — și tocmai de aceea discutate — spectacole ale stagiunii trecute. Actuala stagiune s-a inaugurat cu *Jocul ielelor*, și nu e cazul să insistăm asupra inițiativei și valorii lucrării alese, nici asupra strălucirii spectacolului. Mult discutatul *Amooor!* — orice ar spune cei cărora le displace Schisgal — a fost introdus în repertoriu ca un deliberat pamflet polemic împotriva modelor și snobismelor intelectuale și continuu să-și justifice succesul cu această funcție. Recentele premiere — *Simple coincidențe*, *Incident la Vichy* — reprezintă categoria luării de poziție față de potențialul dramaturgiei originale și al literaturii occidentale de ultimă oră. Acele critici care au fost aduse, abuziv sau aluziv, teatrului au avut darul de a stîrni confuzii în rîndul publicului, dar și în rîndul celor ce caută un model de repertoriu bine gîndit. Dacă un teatru cu asemenea repertoriu este admonestat cu

afita înverșunare, ce mai înțeleg spectatorii și oamenii de teatru, în ce privește criteriile judecării de valoare? A extrage din contextul pieselor jucate la Teatrul Mic numai *Amoor!* și a face din asta un cap de acuzație împotriva directorului și regizorului Radu Penculescu, pe care Romulus Vulpescu îl invita atât de dur să-și revizuiască critic repertoriul, înseamnă, în fapt, a acorda mai multă importanță acestei „piesuțe“, decât spectacolelor cu *Jocul ielelor*, *Simple coincidențe* și *Incident la Uichy*.

* * *

Citind listele impunătoare de titluri și autori, recomandate de unii cronicari teatrelor, ne putem întreba, cu toată seriozitatea: se pot juca numai capodopere grave, tragedii, drame, piese de complexă dispută intelectuală, admitând, din sfera comicalului, numai anumite comedii satirice, și refuzând dreptul la reprezentare comediei de situații sau altor producții de calibru ușor? Cite piese clasice, mari, poate să reprezinte un teatru într-o stagiune — ținând seama de efortul deosebit pe care o bună montare o cere, de timpul de pregătire de care dispune un colectiv, de forțele fatalmente limitate ale trupei de actori, de capacitatea de producție a atelierelor?

Problema divertismentului de autentică valoare artistică este mult mai importantă decât pare, în perspectiva discuțiilor care s-au purtat pînă acum, pentru că pe direcția aceasta, a reprezentăției atractive, accesibile, aparent facile (dar numai aparent), se poate câștiga pentru teatru un public neantrenat, se pot cuceri categorii noi de spectatori, care nu au încă obișnuința teatrului, se poate lărgi și intensifica funcția educativ-populară a artei scenice. Să nu uităm că oameni de teatru din cei mai mari au investit tot afita pasiune în spectacolul „ușor“, ca în montările de tragedie sau dramă. Stanislavski, în vodevil, pe care îl considera artă înaltă; Brecht, în spectacolul muzical; Joan Littlewood, la fel, în transpunerea formulelor de music-hall în teatrul dramatic; Roger Planchon, în parodie, au știut să facă din divertisment un act artistic elevat, realizând remarcabile momente de teatru popular și politic.

* * *

Totul depinde, în această privință, de *calitatea spectacolului* — și cu asta intrăm într-un alt capitol mare al dezbaterii despre repertoriu. Radu Popescu susține² că repertoriul „e un fenomen literar, nu e un fenomen teatral“ și că „...întocmirea repertoriului nu trebuie realizată prin unghiul de vedere și de deschidere al spectacolului, al scenei, și mai ales prin tendința intrinsecă a acestora spre succes“. Să lăsăm deoparte afirmația, cei puțin surprinzătoare, conform căreia repertoriul e un fenomen literar (deși nu întîlnim o asemenea preocupare în nici un fel de lucrare de teorie, istorie și critică a literaturii, și niciodată, nicăieri, în aria vieții literare, nu se discută despre repertoriu, cu toate că, dacă am împinge un asemenea raționament pînă la ultimele sale consecințe, am ajunge la concluzia că nici nu este nevoie de teatru și de spectacol, și că putem înlocui arta scenică, în întregul ei, cu antologii literare și liste de recomandări de lectură). Caragiale arăta — și oamenii de teatru nu uită cuvintele lui: „Teatrul în care actorii joacă bine, — acela este adevărat teatru, iar nu acela în care se joacă piese bune.“³ De asemenea reținem adagiul lui celebru și caustic: „Vai de Shakespeare și Molière căzuți pe mâini cum știu eu!“⁴; și, ca să nu lungim prea mult, reamintim alte adevăruri astfel formulate: „Teatrul, după părerea mea, nu e un gen de artă, ci o artă de sine stătătoare tot așa de deosebită de literatură în genere și în special de poezie, ca orișicare altă artă — de exemplu arhitectura...“⁵ „Faptul că unul din mijloacele de reprezentare este și vorbirea omenească, nu trebuie să facă a se lua teatrul ca un gen de literatură...“⁶ „Teatrul și Literatura sînt două arte cu totul deosebite și prin intenție și prin modul de manifestare al acesteia“.⁷

Să ne oprim, așadar, ceva mai mult asupra opoziției ireconciliabile pe care o creează, efectiv, cronicarul, între literatură și teatru, asimilînd activitatea teatrală cu tendința „intrinsecă“ (!) spre succes, se înțelege, ieftin. Oare cînd, unde, în ce fel s-a putut face teatru bun în absența literaturii bune? Cînd, unde, cum a izbutit literatura dramatică să se afirme pe scenă în lipsa spectacolului de calitate? Nu numai că nu există vreo opoziție între cei doi termeni despre care e vorba, dar ei nu pot exista în

² „Gazeta literară“, nr. 15/701 din 14 aprilie 1966.

³ „Ceva despre teatru“, „Epoca“, 13 decembrie 1896.

⁴ Ibidem.

⁵ „Oare teatrul este literatură?“, „Epoca“, 8 august 1897.

⁶, ⁷ Ibidem.

bune condiții, nu pot ajunge la o afirmare pleneră, unul fără sprijinul celuilalt. Dacă am aminti că foarte mulți oameni de teatru, printre care și dramaturgi, ca Brecht, au susținut că o piesă bună nu poate fi înțeleasă pe deplin decât într-o reprezentație bună, nu am face decât să repetăm un adevăr care a devenit de mult banal.

Argumente împotriva unor repertorii alcătuite numai pe baza criteriilor literare sînt foarte ușor de găsit, chiar în experiența teatrelor noastre. O serie de spectacole — mai noi sau mai vechi — au adus dovezi concrete în ceea ce privește lipsa de sens și de eficiență a acelor alegeri de repertoriu care nu se sprijină de la bun început pe o virtuală viziune contemporană în spectacol și pe forțe capabile să o concretizeze pe scenă fără pierderi. Repertoriul cel mai strălucit nu dă rezultate pozitive, din punctul de vedere al educației estetice a publicului, atunci cînd nu dă naștere unor spectacole de calitate.

Este de mirare că trebuie mereu să ne întoarcem la aceleași și aceleași probleme, că trebuie mereu să revenim asupra învechitei teze a primatului literaturii, pentru a afirma de fiecare dată un principiu din cele mai elementare ale esteticii teatrului actual: literatura dramatică fără o artă a spectacolului de nivelul ei nu își găsește ecoul cel mai feroțit în public, arta spectacolului fără literatura de calitate nu mai este artă. Tot ce a fost și este teatru mare în secolul nostru s-a realizat, la noi și aiurea, fără nici un fel de concesiuni făcute succesului vulgar, prin întîlnirea unei anumite literaturi de valoare cu anumite concepții creatoare, regizorale, scenografice și de interpretare. Cehov a început să existe pentru public ca autor dramatic în momentul în care s-a întîlnit cu regia lui Stanislavski. *Cidul* lui Corneille și-a regăsit tinerețea pierdută cînd a fost redescoperit de Jean Vilar și Gérard Philippe. Shakespeare a reintrat în arena marilor performanțe teatrale datorită talentelor lui Peter Brook, Peter Hall, Franco Zeffirelli și, la noi, Liviu Ciulei și David Esrig. Repetînd aceste foarte cunoscute cazuri, aceste performanțe-model ale teatrului contemporan (citate și de Valentin Silvestru în articolul său despre repertoriul permanent), nu mai putem egaliza, nu mai putem pune pe același plan spectacole de calitate și montări fără valoare. *Tartuffe* — așa cum se joacă la Comedia Franceză și cum l-am văzut și noi nu de mult — nu constituie decât o reprezentație muzeală, și nu avem de ce să luptăm pentru realizarea unor asemenea montări; cu atît mai mult, nu avem de ce să cerem ca ele să fie păstrate. Teatrele nu se pot mulțumi să înșiruie în planurile lor titluri dintre cele mai impunătoare, ci trebuie să caute acele texte care le sînt apropiate, să se oprească la operele care pot să valorifice cel mai bine concepția estetică teatrală a ansamblului lor. Prin asemenea legături de fond între teatru și literatură se pot construi repertorii permanente, artisticește viabile, planuri de perspectivă care să însemne pentru teatru adevărate prilejuri de stimulare a talentului. De aceea, devine atît de necesară munca științifică, de studiu și documentare, în cadrul fiecărui teatru — muncă ce poate să familiarizeze din timp pe regizori, scenografi și interpreți cu anumite texte și, oferindu-le nenumărate puncte de sprijin pentru pregătirea viitoarelor montări, poate să creeze climatul în care viziunile noi, îndrăznețe, puternic impregnate de suflul actualității, să apară spontan și să se cristalizeze prin eforturi bine organizate.

* * *

A discuta despre repertoriu înseamnă, de fapt, a discuta despre teatrul românesc în ansamblul său, și a duce o astfel de discuție ignorînd realitatea — evidentă și de zeci de ori confirmată — a unei înfloritoare arte a spectacolului, existente în țara noastră, înseamnă a discuta în gol. După cum putem foarte ușor să ajungem la false „debateri” — în fond, schimburi sterile de fraze — dacă nu ținem seama, cu riguroasă precizie, de realitățile concrete la care ne referim. Este foarte posibil ca grațioasele și amabilele trimiteri la Foçșani, care s-au tipărit în „Gazeta literară”, să se fi ivit tocmai din necunoașterea sau neglijarea faptelor, din imprecizii și aproximații.

În discuțiile despre repertoriu purtate pînă acum s-au strecurat inexactități regretabile, datorită unei informații superficiale. Iată un exemplu: teatrul din Satu Mare joacă piesele *Scrisoarea pierdută* de Caragiale și *Pescărușul* de Cehov (prima, în reluare, după o premieră prezentată la sfîrșitul stagiunii trecute; a doua, în premieră). Se susține, în același timp, că Cehov și Caragiale nu sînt deloc reprezentați pe scenele noastre. Desigur că spectacolele unui teatru mic, aflat într-un oraș îndepărtat, și care joacă în limba maghiară, nu absolvă teatrele mari de obligația lor de a juca pe dramaturgii citați. Dar, în același timp, ignorarea realizărilor acestui colectiv, care, în condiții dificile, a avut curajul să meargă împotriva modei și să realizeze montări atît de impor-

tante, poate să descurajeze pe realizatori și să-i împingă spre concesiile, atita vreme cît montările lor de ținută nu sînt nici măcar luate în seamă.

În atmosfera de imprecizie și confuzie, care se poate astfel crea, tonul dezbaterilor se degradează, intransigența este înlocuită cu muștruliuiala cazonă, studiul cedează pasul pornirilor subiective. Așa se face că, citite în continuare, multe din intervențiile care s-au publicat relativ recent — deci, atunci cînd situația repertoriilor se ameliorase, depășind dificultățile și slăbiciunile care se făcuseră observate la începutul stagiunii — dau impresia unui serios regres în viața noastră teatrală. Romulus Vulpescu vorbește despre comercializare, de parcă majoritatea teatrelor noastre ar fi ajuns să nege sensul artistic al spectacolului. Valeriu Rîpeanu scrie despre „încurajarea nonvalorilor și a manufacturierilor“, Radu Popescu pretinde că toate repertoriile teatrelor din București sînt proaste — cu excepția repertoriului de la Teatrul Național (care, am văzut, are destule slăbiciuni). Din fericire, asemenea afirmații, care ar putea produce ușor impresia unei rapide și inexplicabile decăderi a teatrului românesc, în ansamblul său, sînt dezmințite, după cum am văzut, prin simpla citire a datelor și titlurilor reale. De altfel, au apărut și luări de cuvînt care atacă judicios problemele repertoriului (Andrei Băleanu — „Fără marel repertoriu, teatrul se devitalizează“, Valentin Silvestru — „Repertoriul permanent“, Lucian Giurchescu — „La concret“).

Împingînd însă mai departe elanurile retorice, unii cronicari își permit să se adreseze oamenilor de teatru pe un ton de arogantă dădăceală, pe care nu-l întîlnim în nici un alt domeniu al vieții artistice și culturale. S-a gîndit vreodată cineva să-i reproșeze lui Eugen Barbu că scrie despre Goethe și nu despre Cervantes sau Dante, așa cum face Romulus Vulpescu cînd, observînd concesiv că Liviu Ciuleci a hotărît să-l joace pe Büchner, se întrebă de ce nu se montează Marlowe? S-a întîmplat vreodată ca presa să atace vreun scriitor pentru ordinea în care apar volumele sale, imputîndu-i că nu a scris și nu a tipărit mai repede lucrările preferate de cronicari, așa cum au făcut unii gazetari, judecînd activitatea unor teatre numai în funcție de ultima premieră și cerînd o altă ordine a programului?

Este nevoie, într-adevăr, în ceea ce privește politica de repertoriu, de cea mai severă intransigență partinică, de un spirit de maximă severitate principială, dar această atitudine nu are nimic de-a face cu amestecul brutal în întimitatea actului de creație. De altfel, în mai toate intervențiile citate se strecoară aprecieri de un subiectivism evident. D. Săraru, R. Vulpescu, V. Rîpeanu critică violent pe A. Storin, Șt. Berciu și Ionel Hristea, dar nu pomenesc — cînd este vorba despre repertoriul general al noilor lucrări dramatice — nici un cuvînt despre piesele lui Coman Șova și Ion Băieșu, pentru a căror montare unii dintre ei au luptat cu înfocare și care nu sînt cu nimic mai bune decît lucrările astăzi vehement atacate. Valeriu Rîpeanu revine, după opt luni, să-și apere punctul de vedere expus în legătură cu ceea ce dînsul numește pătrunderea în teatru a obscurilor. Dar uită să-și amintească un fapt: printre cei pe care îi discutase se numărau și talente pe care este prematur să le condamnăm, atita timp cît scrierile lor nu au ajuns să fie publicate sau jucate. De ce reprezentarea piesei *Idolul și Ion Anapoda* este privită ca o sărbătoare, în timp ce noua versiune a *Insulei* e întîmpinată cu răceală disprețuitoare, iar *Capul de rățoi*, cu suspiciune? De ce, dacă nu pe temeiul unor arbitrar și înguste ierarhii subiective?

Demonstrațiile pătimașe care deviază de la realitate, obiceiul de a da lecții tuturor, în orice problemă, nu folosesc nimănui. Restabilirea unui climat calm, propice dezbaterilor profesionale — climat, nu se știe de ce, atît de des tulburat în ultima vreme —, e indispensabil dinamicii dezvoltării. Cele mai aprinse înfruntări, cele mai energice desfășurări polemice sînt binevenite atunci cînd nu ies din granițele schimbului civilizată de opinii, ale respectului reciproc, și cînd nu fac loc afirmațiilor necontrolate, lipsite de răspundere.

Cînd asistăm la consolidarea și dezvoltarea unor teatre de înaltă ținută, de ce să ne irosim vremea și energia în hărțuiri mărunte, de ce să nu ne angajăm cu toată dăruirea în efortul general ascendent al teatrului românesc?

Ana Maria Nartî