

Teatrul politic contemporan

În cadrul „Primăverii culturale bucureștene”, TEATRUL a fost cinstit printr-o manifestare de o deosebită seriozitate și amploare : organizarea unui simpozion pe tema teatrului politic — temă de cea mai stringentă actualitate.

Lucrările au fost conduse de prof. AMZA SĂCEANU, președintele Comitetului municipal de cultură și educație socialistă — București. În scurta sa alocuțiune introductivă, el a subliniat relația strînsă între artă, cultură și educație, propunînd dezbaterii cîteva idei-jalon : cristalizarea conceptului de teatru politic ; rațiunea finală a artei — înțelesul omenesc ; originalitatea artei teatrale românești și înscrierea ei în contextul european ; eticizarea practicii artistice. Dînd cuvîntul participanților, prof. Amza Săceanu a subliniat încă o dată condițiile create de revoluția socialistă, ca teatrul să devină un instrument de transformare a conștiințelor ; precum și, firesc, sarcinile ideologic-artistice ce decurg de aici.

Publicăm în paginile revistei noastre cuvîntul dramaturgului HORIA LOVINESCU, directorul Teatrului „Nottara” ; al artistului poporului RADU BELIGAN, președintele I.T.I. și directorul Teatrului Național ; și al criticului VALENTIN SILVESTRU. Intervențiilor lor, înregistrate pe bandă de magnetofon, le-au fost păstrate, ca atare, caracterul oral și spontaneitatea ; chiar dacă, din această pricină, ele apar mai puțin elaborate teoretic, reprezintă o mărturie vie, proaspătă, fierbinte, a interesului creatorilor pentru învigorarea, împrosfătarea și clarificarea cerințelor unui gen atît de imperios cerut de practica teatrului nostru.

HORIA LOVINESCU

A vorbi despre teatrul politic într-o cultură socialistă poate să pară o tautologie ; nu e nevoie să aduc citate din clasicii marxismului, sau să amintesc locul important ocupat în Programul partidului de capitolul consacrat rolului literaturii și artei în societatea noastră, pentru că fiecare din noi încercăm, cu puterile și priceperea noastră, să contribuim tocmai la construirea acestui teatru, care, prin angajarea lui pe poziții ideologice foarte ferme, urmărind o finalitate clară, este, prin excelență, un teatru politic.

Pe de altă parte, prin structura lui, prin substanță, și prin felul de organizare, fiind o artă colectivă, adresîndu-se, mai mult decît celelalte arte, colectivității — unei colectivități care nu participă în mod pasiv,



individual, la actual spectacolului, ci este unul din făuritorii lui —, cea mai mare greșeală ar fi să se creadă că teatrul se realizează numai prin text, regizori, interpreți, adică prin oamenii de pe scenă; pe cînd, în realitate, el nu-și capătă semnificația decît în măsura participării publicului. Prin aceasta, el este, în mod necesar, o artă a cetății, o artă, prin excelență, politică.

S-ar putea pune întrebarea: ce fel de teatru ar putea să fie socotit nepolitic? De la *Perșii* lui Eschyl și pînă la piesele lui Brecht, teatrul acesta militant, angajat, plind cu fervoare pentru o idee, nu dispăre, în cursul mileniilor. Dar nu numai referindu-ne la aceste piese cu caracter foarte declarat politic; ci, de asemenea, începînd tot de la tragicii greci, de la Sofocle, și mergînd, oricît ar părea de paradoxal, pînă la Beckett, s-ar putea pune întrebarea: care este teatrul care să nu aibă implicații politice?

Autorul trăiește în actualitate, actorii de asemenea, și orice așa-zisă evadare din prezent este o mistificare sau o automatizare.

Totuși, noțiunea de teatru politic începe să se configureze, să ia niște contururi mai precise în secolul XX, devenind un fel de noțiune de-sine-stătătoare. Ceea ce caracterizează acest teatru politic, în accepțiunea modernă a cuvîntului, este *caracterul lui protestatar, deseori revoluționar, apelul pe care-l face la luciditatea spectatorului, o ideologie* (foarte deschis declarată uneori, mai confuză, alteori, totuși, o ideologie care-i stă la bază); cauzele care l-au determinat, după credința mea, sînt tocmai evenimentele atît de dramatice ale acestui secol. Cred că primul război mondial este cel care a determinat, în sensul modern al cuvîntului, apariția teatrului politic. Toate convulsunile sociale, după această imensă hecatombă, în special mișcările revoluționare, culminînd cu marea revoluție, au introdus în aria dramaturgiei și a creatorilor de spectacole o preocupare pentru politic, net superioară, cantitativ și calitativ, celei anterioare.

N-ar trebui să uităm să adăugăm la aceste cauze una de natură mai subtilă; este vorba de revoluția tehnico-științifică, care nu numai prin problemele noi pe care le pune omului, prin raporturile pe care le stabilește între om/societate/natură/realitate, dar și prin mijloacele pe care le folosește, a influențat în mod deosebit dezvoltarea teatrului. În raport cu TV, radioul, cinematograful, teatrul a suferit schimbări formale care i-au modificat aproape integral fața.

Cred că elementul cel mai important care a determinat apariția acestui teatru politic este *conștiința istoriei*. S-a clamat — și este un adevăr — „Domnului a dispărut!”, destinul, în sensul anticilor, dispăruse de mult, se crease un fel de gol, și toată lumea se întreba cine va înlocui aceste puncte de reper ale omului în existență; și răspunsul, chiar dacă nu l-au dat de la început oamenii, s-a impus de la sine, de foarte

multe ori în mod tragic. Această nouă forță era istoria. Iată, deci, că omul este pus, pentru prima dată în acest secol, în mod conștient, lucid, în fața istoriei, ceea ce-l obligă să-și determine locul și rostul său în istorie. Cred că aici se găsește cauza principală a importanței pe care a căpătat-o teatrul politic.

Totuși, noțiunea rămîne foarte largă, poate fi divers interpretată; este bine să încercăm să ne apropiem de sensurile ei cît mai exacte — în măsura în care se poate și ne pricepem —, și să ne referim mai mult la ceea ce numim, în mod curent, teatru politic, în epoca noastră.



Aș desprinde ca o manifestare — poate cea mai evidentă — a teatrului politic —, teatrul agitatoric, născut o dată cu marea revoluție, și care a continuat și continuă să se afirme în zilele noastre, în special în Occident, în fel de fel de mișcări contestatare.

Am văzut însă și reușite admirabile în acest sens, de pildă la Teatrul „Taganka” din Moscova și la alte teatre sovietice; au fost și la noi încercări în acest domeniu. Cred că, în ciuda realizărilor cu totul remarcabile, nu numai sub aspectul gîndirii, al substanței lor, ci și sub aspectul artistic, teatrul agitatoric, în țările socialiste, are totuși tendința să se incline spre trecut, să reconsidere trecutul; în marea majoritate a cazurilor, tema principală a acestui teatru este revoluția, și perioada imediat următoare; și mai puțin actualitatea stringentă.

Dimpotrivă, într-o serie întreagă de mișcări teatrale din Occident teatrul agitatoric are un caracter foarte actual; și, mai ales — lucru foarte semnificativ — în trupele de amatori, în teatrul studentesc. Europa și America au fost pline, la un moment dat, de fel de fel de trupe de amatori, itinerante, făcînd un teatru agitatoric extrem de violent, deseori fără scopuri precise, cuprinzînd foarte multe confuzii, dar în cele mai multe cazuri cu intenția sinceră de a răspunde unor probleme ale prezentului. N-aș enumera decît două dintre ele: problema rasială, în Statele Unite, și problema războiului din Vietnam, în întreaga lume. Dacă în țările socialiste există tendința ca teatrul agitatoric să-și îndrepte privirea puțin cam mult spre trecut, adică tocmai a-

supra perioadelor de mari convulsii, de mari frământări revoluționare, pe de altă parte, teatrul agitatoric de al doilea tip, de care vorbeam mai înainte, riscă să se oprească la prezentul imediat ; și cum istoria se desfășoară cu o viteză vertiginoasă, o serie de lucruri pot să fie foarte eficace pentru moment, dar să-și piardă rezistența în timp.

În sfârșit, pentru a ne apropia și mai mult de ceea ce înțeleg eu prin teatrul politic propriu-zis — asumându-mi riscul să greșesc —, el a plecat de la Piscator, primul care a formulat ideea de teatru politic și a susținut-o în scrieri, numindu-l pe nume. El a pornit de la intenția ambițioasă de a cuprinde problemele fundamentale ale societății și ale omului, tocmai în raport cu istoria.

Prima dificultate — și lucrul nu e deloc lipsit de interes — pe care au întâlnit-o acești animatori ai teatrului politic a fost cea a formelor, a expresiei pe care trebuia el să și-o găsească. Cu buna intenție de a rupe cu iluzia de pe scenă, cu teatrul care propunea spectatorului ca, odată cu haina pe care și-o lăsa la garderobă, să lase și conștiința propriei sale existențe, pentru a se abandona iluziei pe care trebuie să i-o dea spectacolul, teatrul naturalist (atât de deseori greșit înțeles, indiferent de limitele lui), își propunea să aducă spectatorului aspecte cu care să comunice, adevăruri, bucăți de viață, lucruri și oameni în care să se recunoască. Totuși, nici cadrele acestui teatru naturalist nu puteau să suporte problematica atât de vastă, uriașă, pe care o presupunea teatrul politic. Am găsit niște rînduri pe care aș vrea să vi le citesc, din cartea lui Piscator, „Teatrul politic“, în care se plîngea, pe vremea cînd conducea „Teatrul proletar“, de absența unei dramaturgii. El spunea că „nici cei care, prin concepțiile lor, foarte precis conturate, erau mai aproape de noi, nu erau în stare să se conforme idealului pe care ni-l făceam asupra teatrului ; nu dădeau mereu și mereu numai piese în înțelesul vechi al cuvîntului, imagini fragmentare, extrase dintr-o viziune asupra lumii, dar niciodată întregul, arborele complet, de la rădăcini pînă la virful ramurilor, niciodată o actualitate arzătoare, care te asaltează la fiecare frază“.



Revenind asupra acestui lucru cîțiva ani mai tîrziu, prin 1930, tot el spunea : „acestui teatru politic (decî, carența dramaturgiei adecvate continua să se simtă) îi lipsesc multe

lucruri ; în primul rînd, un repertoriu, în care fiecare piesă ar trebui să aibă rigoarea și precizia ideologică și totodată s-o alieze cu șansa de succes. «Articolul de fond» nu ajunge ; teatrul trebuie să fie teatral, pentru ca să devină eficace. Autorii trebuie să învețe să scrie ; trebuie să înțeleagă dramaturgia fenomenelor celor mai simple și mai mari ale vieții. Teatrul pretinde efecte apropiate de natură, fără rafinament și fără căutări psihologice ; este, de altfel, una din trăsăturile teatrului politic, evitarea căderii în subtilitate psihologică, în dramă intimă, și, dimpotrivă, punerea în valoare și în evidență, deschis, cu franchise, a temei pe care vrea s-o dezvolte. Eu cred — spunea el mai departe — că teatrul ar trebui să distribuie autorilor subiecte alese de el, și scrise pentru teatrul respectiv ; iar autorii să le dea forma dramatică în colaborare strictă cu teatrul, care nu mai poate accepta piesele așa-zis finite.

E o idee care n-a fost părăsită ; ci, într-un mod, probabil, mai științific, și după o experiență cîștigată, a fost pusă în aplicare și de Berliner Ensemble, și de alte teatre. Un fenomen care, pînă acum, după cîte știu eu, la noi nu s-a petrecut — și, de aceea, în continuare, am să mă refer în special la situația teatrului nostru, din acest punct de vedere.

Ca să vedeți că lucrurile nu sînt așa de simplu de realizat, am scos cîteva titluri din spectacolele prezentate de Piscator, la Piscator-Bühne, între 1927—1929 : *Drapelele de Paquet*, *Rasputin* de Alexei Tolstoi, *Swejk*, *Negutătorul din Berlin* de Mehring — toate, piese care se înscriseră destul de bine în concepția de spectacol pe care o avea Piscator. Ecoul lor a fost foarte mare, sigur că au fost și contestate, burghezia a „sărit în aer“ ; dar, după 1939, deci apropiindu-ne de timpurile noastre, în Statele Unite, unde se exilase, și apoi în Germania Occidentală, unde s-a reîntors după război, a jucat cam următoarele titluri : *Sfînta Ioana* de Bernard Shaw, *Regele Lear*, *Război și pace*, *Nathan înțeleptul*, *Faust*, *Burghezul gentilom*, *Requiem pentru o călugăriță* ș.a. — ceea ce înseamnă că această nevoie de texte adaptate teatrului politic, așa cum îl vedea Piscator, continua să se manifeste ; repertoriul ales în anii din urmă reprezenta oarecum un fel de abandon de concepție, deși omul și-a păstrat pînă la sfîrșit credințele lui ideologice și estetice.

Pentru a reveni la țările socialiste, fără în-doiială că piesele politice scrise aici au un caracter mult mai limpede, exprimă niște poziții mult mai clare decît în Occident.

În schimb, riscul, în țările noastre, este să se ajungă la un anumit conformism, care reduce tocmăi caracterul activ și combativ al teatrului. O explicație ar exista : nu este vorba de neputința autorilor, a realizatorilor de teatru, nu este vorba de niște intenții greșite — cel puțin în ultima vreme — ale celor care dirijează, în linii mari, viața teatrală și artistică ; explicația acestui caracter mai puțin viu, mai puțin activ — mai puțin îndrăzneț, dacă vreți, în sensul bun al cuvântului — se găsește în procesele care au avut loc în societățile noastre. Sigur că dispariția antagonismelor de clasă, construcția planificată a societății au făcut ca o serie de conflicte, foarte acute acum în Occident, să-și piardă din acuitatea lor, la noi. Totuși, conformismul de care vorbeam, sau înregistrarea oarecum pasivă a acestor realizări și transformări, reprezintă o primejdie, și de aceea eu cred că ar fi bine dacă cronica noastră dramatică ar repune în discuție anumiți termeni care, prin uzură, au început să se demonetizeze.

Ar trebui, de pildă, să reflectăm puțin mai mult atunci când vorbim despre obligația ca teatrul nostru să fie un teatru *profund etic*. Rămîne de văzut dacă nu confundăm deseori eticul cu moralizatorul, cu predica moralizatoare. Ar trebui văzut exact în ce măsură eticul se întrepătrunde cu esteticul, în așa fel încît să devină valoare estetică.

În sfîrșit, termenul care mă supără cel mai mult, în jurul căruia se creează cele mai multe confuzii, este acela de actualitate. Se spune că piesa cutare este actuală, piesa cutare este inactuală, nu este destul de ancorată în realitate. Însă, ținînd seama de desfășurarea vertiginosă a istoriei, dar și de ritmul de creștere cu totul uluitor al societății noastre, ceea ce este actual, și e foarte interesant astăzi, se poate perima foarte repede ; aş putea să dau drept exemplu o sumă întreagă de teme care, la ora respectivă, au fost salutate pentru actualitatea lor, și care, chiar dacă aveau valoare, au ieșit din circuitul teatral, nu mai interesează publicul, și mai ales publicul tînăr — pentru simplul motiv că o serie întreagă din aceste probleme

au fost de mult rezolvate și depășite și ne găsim mereu în fața altora.

Bineînțeles că este un act politic atunci cînd se păstrează în circuit anumite piese de valoare — mă refer de pildă la o piesă ca *Puterea și Adevărul* de Titus Popovici, care rămîne o piesă de actualitate, în sensul bun al cuvîntului, deși privirea autorului se îndreaptă în special asupra unor evenimente și fenomene revoluate, pe care le știm foarte bine cu toții, din documentele de partid, din presă, din experiența noastră personală. Aici găsesc însă că e carența teatrului nostru politic. Atenția autorilor și creatorilor de teatru (pentru că și eu sînt de părere că acest teatru politic nu se poate face decît în strînsă colaborare între autorii spectacolului și autorul dramatic) ar trebui să se îndrepte asupra *contradicțiilor societății noastre*. Iată tema majoră pe care o putem găsi astăzi. Contradicțiile în societatea noastră sînt recunoscute, nu le ascunde nimeni, a vorbit despre ele secretarul general al partidului ; efortul cel mai meritoriu ar fi nu de a scoate în evidență aceste contradicții, ci de a le preîntîmpina, astfel încît ele, cu timpul, să nu riște să devină antagonice. În momentul cînd acest efort de concentrare se va îndrepta într-adevăr asupra unor teme esențiale, care ne angajează pe toți, nu vom mai fi tentați să calificăm drept teatru politic orice piese, deseori piesulițe, pentru simplul fapt că au drept erou un președinte de gospodărie sau un director de minister, și care pun probleme de etică mărunță. Cînd vom înceta să mai numim teatru politic acest gen de teatru, ne vom găsi realmente în fața unui teatru care să intereseze masiv, să angajeze direct, dureros cîteodată, colectivitatea în întregimea ei. Numai așa, scriitorul și artistul pot deveni cu adevărat martori ai timpului lor, și nu fotografi ai acestuia. Pentru aceasta se cere însă un lucru esențial (talentul — să presupunem că există) : *cinste*. După cîte știu, primul lucru care se cere unui martor, atunci cînd este adus în fața instanței, este să jure că *va spune adevărul și numai adevărul*. Iată o obligație care ne revine tuturor celor ce rîvnim să devenim martorii timpului nostru.



RADU BELIGAN

Ascultându-i pe colegii mei, mi-am dat seama încă o dată ce dificil devine, în epoca noastră, să dai definiții; noțiunea de teatru politic, așa cum a reieșit din vorbirile anterioare, e, cum spune Barbu, „un cîntec încăpător!”, are un evantai foarte mare; o să încerc s-o delimitez.

Societatea contemporană este stăpînită, urmărită, dinamizată de întrebări și de imperative politice. Lucrul acesta este evident; parcă niciodată mai mult ca în zilele noastre, nu au rezonanță mai puternică celebrele cuvinte ale lui Napoleon: „Destinul e politica”.

Așa stînd lucrurile, e limpede de ce teatrul a devenit, din ce în ce mai mult, teatru politic.

Eu înțeleg prin teatru politic acel spectacol în care se înfățișează în mod direct raporturile om/societate, în lumina unei anumite direcții politice. *Protestul concret împotriva în Justiției și proiectul de a revoluționa așezări sociale* sînt cei doi poli, după mine, ai teatrului politic. *Un teatru care se războiește, deopotrivă, cu iluzia și cu utopia.* Un teatru care pune combustibil în locomotivele istoriei. Are perfectă dreptate Piscator cînd susține că arta adevărată nu con-

sideră politica o preocupare minoră și periferică a destinului umanității, ci unul din cîmpurile cele mai interesante ale cunoașterii, o coordonată a timpului nostru, oglindă a înfruntărilor dintre clase, o explicație a istoriei curente. Noi știm de mult, de 30 de ani, că arta reprezintă implicit un act de opțiune între diferite poziții ideologice, că un artist trebuie să-și asume răspunderea în fața contemporaneității, că o operă, din care nu se poate desprinde un punct de vedere distinct cu privire la epocă este, în cele din urmă, o absență, o tăcere.

Adversarii teatrului politic și-au susținut punctul de vedere afirmînd că un asemenea teatru-instrument în slujba mișcării revoluționare subordonează arta unor țeluri politice; revelațiile produse de această formă de spectacol, susțin ei, nu iau în seamă faptul că omul nu e preocupat doar de problemele cetății, că scena are în primul rînd menirea să ne dezvăluie omul în integralitatea lui. Nimic, spun ei, nu poate fi mai grav pentru soarta unui mijloc de cunoaștere și de comunicare cum e teatrul, decît o perspectivă unidimensională. Inamicii teatrului politic consideră că o piesă de tipul *Așteptîndu-l pe Godot* constituie o dezvăluire a condiției noastre sociale și politice de o profunzime pe care nu o va atinge niciodată o dramă care se interesează exclusiv de formele în care se dispun relațiile în cadrul unei orînduiri sociale și de consecințele lor, în lumina dorinței fundamentale de justiție, de adevăr, de bine, a umanității. Există, spun ei, bineînțeles, un element social și politic în orice mare scriere — și în *Oedip*, și în *Hamlet*, și în *Alcadele din Zalamea*; dar ea nu e decît o perspectivă în cuprinsul unei simfonii de perspectivă. Pe scurt, vîna cea mai mare a artei politice, susțin detractorii ei, este că sărăcește în mod abuziv viața.

Partizanii teatrului politic au dovedit neatenția acestor argumente, printr-un șir glorios de opere. Sînt operele în care arta nu este o nealță aservită unor obiective care o înstrăinează de însăși esența ei, sînt operele în care unghiul de deschidere al inteligenței și al inimii este amplu și cuprinzător. Sînt operele care oglindesc cu fidelitate *timpul cînd destinele lumii sînt mai mult ca oricînd solidare cu întrebările, cu somațiile, cu acțiunile în favoarea păcii și a schimbărilor decisive în cadrul relațiilor sociale; timpul cînd cea dintîi dintre problemele-cheie pe ordinea de zi a omenirii este de natură politică.*

Apărătorii teatrului politic au citat în sprijinul opiniilor lor piesele lui Gorki, Brecht, Dürrenmatt, Miller, Hochhuth, Frisch ș.a.

Nu am de gînd să continui, în limitele acestei sumare intervenții, o dispută pe care viața a rezolvat-o. N-are rost să amintesc că astăzi, pe toate scenele lumii, se profesează teatrul politic, iar publicul și-a dăruit adieziunea spectacolelor care iau în seamă și dezbate temele imediate ale existenței. Nu are sens să stărui asupra faptului că publicul

este deplin clarificat, că epoca noastră înglobează caracteristicul și individualul, în sfera unor probleme generale, afectând nu o persoană sau alta, ci însăși familia planetei, comunitatea ei de interese. Aș vrea să precizez că înseși raporturile dintre scenă și sală s-au modificat în favoarea teatrului politic, precizându-i și consolidându-i o vocație pe care, mai bine decât toți, au cunoscut-o tragicii antichității, ei, care nu operau discriminarea dintre teatru și politică; pentru spectatorul de pe timpul lui Sofocle, o asemenea alăturare de cuvinte era o dichotomie. Cunoașteți vreo scriere ilustră a lui Eschyl, Sofocle sau Euripide, care să nu aibă în centrul ei confruntarea omului cu el însuși, sub semnul legilor cetății?

Cine face un tur de orizont asupra noilor tendințe artistice constată îndată că substratul lor cel mai adinc este antrenarea conștiințelor într-un proces de reflecție, întemeiat nu pe o contemplare pasivă, ci pe un act de participare; că nici un spectacol realmente modern nu-și propune să elibereze publicul de sub povara întrebărilor și îndatoririlor istoriei contemporane; dimpotrivă, el le dezvăluie în toată acuitatea și urgența lor, determinând o cristalizare a atitudinilor și o stimulare a faptelor prin care omul se legitimează și se definește ca om.

Înainte, teatrul se juca de parcă n-ar fi existat spectatori în sală; iar spectacolul era un univers ferecat în el însuși, și la care sala asista, cu sentimentul că ceea ce se petrece pe scenă este o chestiune privind pe oricine altcineva decât pe cei reușiți în acea seară. Acum, în piesele dispuse în formele cele mai tradiționale (cum ar fi cele sembrate de Sartre sau Camus); în operele care angajează publicul în desfășurarea intrigii, prin diferite mijloace menite să-i arate că trebuie să se distanțeze de subiectul propriu-zis, de jocul actorilor ș.a.m.d., și să vadă, dincolo de piesă și de reprezentăție, o fabulă a situației lui în lume (mă refer, bineînțeles, la scrierile lui Brecht); în spectacole care încearcă să implice sala și scena într-o sudură organică, desființând sau micșorând separația între actor și spectator (tendință pe care o subliniază, într-un stil extremist, happening-ul) — pretutindeni vedem că triumfă aceeași direcție. Arta a devenit în mod declarat un mijloc de a recunoaște, de a accepta sau de a refuza realitatea — un drum prin care scriitor, regizor, interpret, public, trăiesc, înțeleg și-și asumă îndatoririle față de istoria curentă. Ficțiunea, și ca atare teatrul, sint de fapt o dispută deschisă, fățișă, uneori chiar agresivă, contra iluziilor, contra imposturii, o cale de a ne îndrepta spre real, spre adevăr și de a lua parte activă la triumful lor. Nici vorbă că precizarea mea este un loc comun; dacă mi-am îngăduit s-o reamintesc este pentru că se trece poate cam ușor peste locurile comune. Mi se pare de prisos să mai spun că drumul cel mai scurt și în același timp cel

mai pasionant între idee și realitate îl privește teatrul politic.

Dacă cineva se îndoiește că publicul urmează teatrul politic, am să amintesc succesele unor spectacole ca *Domnul Biedermann și incendiarii*, *Un fluture pe lampă*, *Cazul Oppenheimer*, *Vicarul și mai ales Danton*. Iar despre dificultățile, reușitele, nelișiștile, valorile de prudență stîrnite uneori de teatrul politic, vor vorbi fără îndoială, cu mai multe argumente, scriitorii, regizorii, și, mai ales, criticii.



VALENTIN SILVESTRU

Conceptul care a fost propus discuției e important și actual. Noțiunea de teatru politic este foarte veche; cea mai depărtată știre pe care o avem, în această privință, datează din anul 494 î.e.n.; este vorba de piesa *Luarea Miletului*, scrisă de autorul grec Frinicos, piesă reprezentată în fața întregii Atene. Și mai tirziu această noțiune

a stăruit, chiar și în epoci care păreau a practica doar forme facile și frivole de teatru, sau în care s-au instaurat cu precădere teatru de curte și teatrul de salon.

În ce privește cultura noastră teatrală, ar fi de remarcant că cea dintâi piesă românească, descoperită, ca atare, până acum, numită *Oecisio Gregorii* (*Uciderea lui Grigore Ghica Vodă*), scrisă probabil și jucată de studenți din Transilvania, la aproximativ doi ani după ce s-a petrecut tragicul eveniment care a făcut multă vilvă pe atunci — uciderea lui Grigore Ghica —, a fost, și poate fi consultată și astăzi, ca o piesă profund politică. Se referea la un eveniment politic și căuta să-l comenteze într-un mod cât se poate de politizat — cum am spune astăzi. Primii autori, primii actori și primii regizori, n-au fost cituși de puțin străini, la noi, de acest concept — se știe, de pildă, că înainte de a exista dramaturgie, marii animatori, marii cărturari, mințile cele mai luminate ale țării noastre, vrînd să dea un ajutor substanțial, prin teatru, regenerării naționale, au folosit piese străine, într-o accepție — cum am spune noi astăzi — actualizată; jucînd *Mahomed* sau *Fanatismul* de Voltaire, ei au interpretat personajele, tendințele autorului, în așa fel încît spectacolul a însemnat un strigăt către națiune, în sensul idealurilor pe care le promova pe atunci partida națională. Reprezentațiile s-au transformat în adevărate meetinguri, în așa fel încît cenzura străină a fost nevoită să intervină, înțelegînd foarte bine că este vorba de o interpretare profund politică a unui text altminteri clasic, pe care astăzi îl recitim cu o oarecare răceală.

Unul din cei dintîi dramaturgi, Iordache Golescu, ne-a lăsat o foarte frumoasă culegere de pamflete politice reunite sub titlul „Starea țării românești în timpul lui Ioan Caragea Vodă”, piese pitorești care se citesc cu plăcere astăzi, personajele și întâmplările fiind denumite *obraz*e și *arătări*; acestea reprezintă cele dintîi pamflete dramatice din istoria culturii noastre.

Cînd am apreciat, alături de foarte puțini alți colegi de-ai mei, pamfletul dramatic al tovarășului Paul Everac, *Un fluture pe lampă*, considerînd în chipul cel mai pozitiv cu putință această formulă, autorul a avut o amabilă decizie, într-o revistă provincială, considerînd că astfel s-ar aduce oarece scădere meritelor piesei sale. Eu aș vrea tocmai să leg pamfletul său de astăzi — care, încă o dată, constituie pentru mine o scriere valoroasă și a dat naștere unui spectacol important la Teatrul Național din București și altuia, la Teatrul Național din Timișoara — de începuturile noastre, și să-l așez sub arcul deschis de Iordache Golescu; dacă, bineînțeles, dramaturgul de astăzi va fi de acord, fiindcă nu poți să înșcrii cu sila pe nimeni, în indiferent ce arc de cultură ai dori s-o faci.

Un critic, strămoș al meu, foarte cunoscut la vremea sa, azi uitat (se pare că acesta este, în general, destinul criticilor), Nicolae Apolloni, a scris, în 1836, un articol, din care reieșea că teatrul este o *idee publică* și că așezămîntul teatral este cel mai important așezămînt cultural dintr-un stat, întrucît implică politica în cel mai înalt grad. Nu mai vorbesc de episoade mai apropiate, cînd acest concept a interesat multe cugete; și de epoca noastră, în care *substanța* teatrului românesc contemporan, în toate manifestările sale, este o substanță politică, indiferent de felul cum încadrăm o piesă sau un spectacol.

Așa stînd lucrurile, se pune întrebarea dacă nu cumva tot teatrul este politic și dacă nu cumva folosim această alăturare de noțiuni pleonastic. Aici, aș vrea să fac o disociere, despărțindu-mă întrucîtva de unele din cele spuse de precursorii mei la cuvînt. Noi avem astăzi o literatură dramatică foarte bogată și o zestre teatrală de asemenea foarte bogată, constituind o mindrie a literelor și artelor românești. Totuși, acest peisaj nu este otova, nu poate fi considerat tot timpul la grămadă. Se și spune adesea: „cei 30 de ani de dramaturgie”, cei „30 de ani de teatru”, — și, încet-încet, încep să se steargă liniile care diferențiază, ierarhizează și compartimentează. Mișcarea teatrală n-a fost uniformă și perfect continuă. Introducerea cite unui concept în analiza mișcării e ca acel grăunte care cristalizează soluția. El ne dă posibilitatea a face catalogări și clasificări, a oferi criterii studiului organizat, copiilor din școli și tinerilor din universități. Cu concepte care ordonează faptele se redactează *istoria teatrului românesc*.

Or, conceptul de teatru politic trebuie și el definit, arătîndu-se că exprimă *una* din direcțiile dezvoltării literaturii dramatice și teatrului. Nu orice este teatru politic. Avînd posibilitatea să călătorească mult prin țară, am ocazia să mă întîlnesc din cînd în cînd în unele incinte teatrale cu considerații de acest gen: „veniți la noi să vedeți *Unchiul nostru din Jamaica*, este extrem de politic și o să vă facă plăcere”. „Vă vom arăta piesa tovarășei Suzana Giorte, *Soare răsare — soare apune*, în care politicul, de la un capăt pînă la celălalt, poate fi recunoscut cu cea mai mare ușurință”. „Vă rugăm să poștiți să vedeți *Canemir* de Dumitru Almaș, în care, ce să vă mai spunem dacă e politic sau nu, vă dați seama și singur înainte de a o vedea”. Aceste scrieri care reprezintă un mod de a pune în circulație idei altminteri extrem de importante: nu obțin nici audiență, și nici eficiență, așa cum probabil sincer ar fi dorit autorii, sau regizorii, sau actorii acestor produceri de mîna a doua, și ale altora, uneori subliterare.

Dv. știți tot atît de bine, sau mai bine decît mine, ca practicieni, ca artiști teatrali, că în teatru cuvîntul are o importanță considerabilă, dar nu o importanță exclusivă. *Există gesturi, tăceri, atitudini, poze, cum*

le denumesc profesorii de la institute, care valorează uneori tot atât de mult cît cuvîntul. Într-un spectacol realmente și profund politic, cum e *Danton*, la Teatrul Național, există la un moment dat o scenă admirabilă, cutremurătoare, cînd toți conducătorii, în frunte cu Danton, sînt condamnați la moarte; ei stau cu capetele în jos, la marginea scenei, semnificînd moartea care se apropie de ei, într-o tăcere desăvîrșită, și acest moment e mai cutremurător decît orice s-ar putea spune în clipa respectivă.

Și cazul invers: există un spectacol onorabil, cu o intenție, de asemenea, lăudabilă, de promovare a unei piese de inspirație sătească, discutînd probleme ale vieții rurale, avînd un simbre conflictual — *Comoara din deal* se numește — tot la Teatrul Național. Această piesă evoluează mai bine sau mai rău, pînă la o „codă” verbală, extrem de inflamată, despre întreaga istorie a poporului român, în 12 minute. Nici comprimarea, nici modul în care a fost făcută această codă, nici caracterul pe care-l are pe scenă (actorul trebuind să monologheze, în timp ce toate celelalte personaje stau încremenite și interzise, fiindcă n-au dialog) nu reprezintă soluția prin care piesa se poate ridica deasupra propriei ei condiții, și căpăta o eficiență mai puternică decît aceea care i-a fost hărăzită, prin ceea ce are, atât cît are. *Vreau să spun prin aceasta că politicul nu stă în verbalism*, că politicul este infuzat și infuz în acțiune, în subiect, în temă și în conflict, și noi percepem cu acuitate politicul și politica unei piese sau ale unui spectacol în măsura în care ne sînt înfățișate într-o artă capabilă a ne tulbura, a ne emoționa.

Noțiunea aceasta de teatru politic e, deci, distinctă, și definește o categorie a artei dramatice moderne. Ea a fost pusă în circulație aproximativ în perioada deceniului al treilea și al patrulea, mai ales în Germania, sub influența radicalizării politice a maselor în aproape întreaga Europă. Această noțiune a fost reevaluată de regizorul Erwin Piscator, de unii teoreticieni ai curentului expresionist din Germania (curent, în esență, politic) și a fost preluată, cu o mare forță și cu argumente cu totul noi, după cel de-al doilea război mondial, cînd anumite împrejurări din perioada războiului au ieșit la iveală și au dat de gîndit lumii, au dat de meditat oamenilor politici.

Noțiunea de teatru politic nu reprezintă numai o noțiune din cîmpul dramaturgiei, ci, cum bine s-a spus aici, și o noțiune spectaculară, care ține de teatru. Teatrul este o artă independentă; e foarte mult datoare literaturii, dar este o artă independentă, care trăiește de sine stătătoare.

Putem aprecia, de pildă, că în contemporaneitatea noastră, în actualitatea românească, un spectacol politic de cea mai înaltă calitate și de cel mai puternic efect este *Puterea și Adevărul*, spectacolul bizuit pe piesa lui Titus Popovici, scrisă deliberat cu acest caracter. Dar un spectacol politic poate să fie în același timp și acela în care o piesă de demult capătă accepții pe care astăzi le resimțim ca foarte actuale. Așa sînt *Hamlet*, *Măsură pentru măsură*, *Danton* la Teatrul Național, ș.a.

Se poate și invers: o piesă, cum e *Surorile Boga* de Horia Lovinescu (care nu conține elemente verificabile documentar, ci elemente de ficțiune, dar al cărei spirit este profund politic) dă naștere unui spectacol care nu este politic, ci reprezintă o simplă romanță — așa cum a fost spectacolul Teatrului Național semnat de tovarășa Sorana Coroamă, cu cîțiva ani în urmă. Vă amintiți, probabil, că în text se evocau tot timpul: zgometele străzii, ocupate de mase, trompete, fanfare, coruri muncitorești — aceasta era ambianța. Pe scenă totul a fost redus la o simplă muzică; un personaj apărea la arlechin, și cînta din cînd în cînd o foarte lunguroasă melodie. Poate că sensul ei era evocator, poate că registrul acesta liric putea să intereseze și el; dar spectacolul nu mai avea fervoarea politică pe care o avusese la premiera sa originară, tot la Teatrul Național.

Intrucît politica se referă la raporturile dintre clase și grupuri sociale, în problema puterii, la atitudinea claselor și grupurilor sociale față de revoluție, la programele partidelor și doctrinele politice, înseamnă că teatru politic este acel teatru care reflectă în principal aceste perspective omenеști asupra societății, asupra destinului oamenilor și asupra istoriei. Din acest punct de vedere, putem considera că întreg teatrul românesc, încă o dată, este, în substanță, un teatru politic.

Aș vrea să mă refer o clipă și la ceea ce aș numi *gestul politic*, în materie de viață teatrală.

Există, firește, și o politică teatrală, pe care o întreprinde autoritatea, și pe care o întreprinde și fiecare instituție, fiecare colectiv în parte. Un gest politic ar fi, în împrejurările de astăzi, acela de a elimina *prejudecata europocentristă* în materie de cultură. Multă vreme s-a afirmat, de către teoreticieni, că Europa este leagănul culturii, și că singurul teatru veritabil, care ne poate interesa, este teatrul european. Iată însă că celelalte continente, în acțiunea lor uriașă de redesteptare, de redescoperire a identității culturale, spirituale, naționale, aduc la suprafață alte centre culturale. În Africa, în America Latină și în Asia există mișcări teatrale, care merită să suscite și interesul nostru activ în ceea ce privește repertoriul.

În această privință, trebuie să ținem seama și de comandamentele generale ale politicii. În măsura în care România de azi prac-

tică o politică internațională activă foarte vastă — și, ați observat, cu multă atenție spre acele popoare, țări, continente, ce constituie, cu un termen acreditat în alte literaturi, lumea a treia —, politică al cărei promotor este, cu multă putere, cu o mare rază de acțiune și cu un mare ecou internațional, conducătorul statului și al partidului nostru, este normal ca, odată cu toate întreprinderile, instituțiile și organizațiile, și teatrul, și instituțiile culturale în genere, să răspundă la chemarea conducătorului, care a cerut, în urma vizitelor repetate în țările și în continentele evocate, să se continue activitatea aceasta de deschidere, să fie sprijinită și stimulată pe toate planurile. Este firesc, deci, să ne situăm într-un stadiu de oportunitate, de echivalență, cu gesturile mari, de politică externă, ale României.

Rămân să fie studiate posibilitățile de armonizare a culturii noastre teatrale — atât de eficace, atât de activă, atât de dornică să fie politică, în plenitudinea ei — cu acele evenimente importante care se întâmplă pe lume. Mi se pare, de pildă, foarte oportun ca în stagiunea viitoare să apară undeva, pe una din cele 43 de scene ale noastre, o piesă din bogatul fond de cultură teatrală al poporului portughez. În felul acesta, legăm întrucitva de harta geopolitică și întâmplările culturii teatrale; care, încă o dată, din cele mai vechi timpuri, la noi, s-a sensibilizat în raport cu ceea ce se întâmplă în lume — și care nici nu poate acționa altminteri, dacă dorește să beneficieze de audiența și stima cea mai largă a publicului.

Premii de dramaturgie pe anul 1974

Intrunite în ședințe de lucru în zilele de 18 și 19 iunie 1975, juriul Uniunii Scriitorilor și al Asociației Scriitorilor din București au acordat următoarele premii pentru dramaturgie :

PREMIUL UNIUNII SCRITORILOR :

- **CONSTANTIN CHIRIȚĂ** — piesa „Adîncimi“, Editura Eminescu
- **MARIN SORESCU** — volumul „Setea muntelui de sare“, Editura Cartea Românească
- **HANS KEHRER** — piesa „Jimbolia, 1944“, jucată la Teatrul German de Stat din Timișoara

PREMIUL ASOCIAȚIEI SCRITORILOR DIN BUCUREȘTI :

- **DUMITRU SOLOMON** — volumul „Diogene cîinele“, Editura Eminescu

Vom reveni analitic, în numerele viitoare, asupra lucrărilor premiate.