

Despre stagiunea 1970 — 1971 și unele probleme privind pregătirea stagiunii 1971 — 1972

Referatul Comitetului de Stat pentru Cultură și Artă

Ne întâlnim azi pentru a analiza, cu toată exigența principială și răspunderea partinică, unele probleme ale orientării activității teatrelor noastre, așa cum s-au oglindit ele în desfășurarea stagiunii încheiate și, îndeosebi, în repertoriul realizat în decursul acestui an teatral. Ne ocupăm din nou de repertoriu, deoarece considerăm că principala sferă de manifestare a poziției ideologice, a forței educative, de înmăsurare a artei teatrale asupra conștiinței maselor de spectatori, o constituie repertoriul.

Nu este prima dată când ne întâlnim pentru a discuta această problemă. În cursul ultimilor ani obiectul principal al întâlnirilor noastre l-a constituit de obicei programul ideologic și artistic al activității teatrelor. La sfârșitul lunii mai, ședința noastră de lucru, cam în aceeași componentă ca și cea de azi, își propunea să atragă atenția asupra unor carențe existente în modul cum s-a realizat repertoriul stagiunii încheiate, precum și în proiectele de repertoriu propuse de teatre pentru stagiunea viitoare. Unele îmbunătățiri ale acestor proiecte s-au făcut în urma discuțiilor colective și cu fiecare teatru în parte. Prea puține, însă, pentru a ne putea considera satisfăcuți. Prea puține, mai ales față de cerințele fundamentale pe care actuala etapă de construire a societății socialiste multilateral dezvoltate le impune acestor importante instituții de cultură și educație care ținesească, socotite a fi din totdeauna teatrele.

Noile proiecte, care au început să sosească în aceste zile, dovedesc o atitudine mai exigentă, mai plină de răspundere, a unora din conducerea teatrelor față de sarcinile educative specifice ale instituțiilor a căror conducere li s-a încredințat. Dar aceasta nu anulează necesitatea discuției noastre de azi, ci dimpotrivă, impune o analiză deschisă,

principială și responsabilă a unor orientări și fenomene a căror înlăturare constituie o necesitate vitală pentru teatrul nostru.

Recentele documente de partid, cuprinzând propunerile prezentate de tovarășul Nicolae Ceaușescu și aprobate de Comitetul Executiv al C.C. al P.C.R., pentru îmbunătățirea activității politico-ideologice, de educare marxist-leninistă a membrilor de partid, a tuturor oamenilor muncii, precum și cuvântarea rostită de secretarul general al partidului la consfătuirea de lucru a activului de partid din domeniul ideologiei și al activității politice și cultural-educative sînt de un neprețuit ajutor în munca noastră, obligîndu-ne la o reexaminare profundă, responsabilă, a orientării întregii noastre activități în lumina principiilor fundamentale care trebuie să călăuzească mersul înainte al societății noastre, viața culturală și artistică din România socialistă.

Aceste principii au fost expuse, nu o dată, cu limpezime și fermitate comunistă neabătută, atât la Congresele al IX-lea și al X-lea ale P.C.R., cât și cu alte prilejuri, în contactele directe pe care secretarul general al partidului nostru le-a avut cu oamenii de artă și cultură. În primăvara acestui an, de pildă, la întâlnirea sa cu oamenii de artă și cultură, tovarășul Nicolae Ceaușescu spunea: „Noi credem că datoria scriitorilor și artiștilor este aceea de a contribui activ la făurirea omului nou, la formarea conștiinței socialiste, la dezvoltarea umanismului socialist, a acelor virtuți morale pe care dorim să le cultivăm la fiecare cetățean și pe care poporul român le are în însăși structura sa psihică. Arta va contribui astfel la modelarea unui tip înaintat de om, gata să lupte pentru fericirea, libertatea și independența patriei sale, pentru cauza socialismului, pentru pace și prietenie între popoare“.

În lumina acestor principii, am pluri dezvoltate în cuvîntarea recentă a tovarăşului Nicolae Ceauşescu, teatrele sînt chemate ca, alături de toate celelalte organisme şi instituţii de artă şi cultură din ţara noastră, ţinînd seama de cerinţele etapei actuale ale construcţiei socialiste, să contribuie cu şi mai multă combativitate revoluţionară şi partinitate comunistă la realizarea ţelului suprem al politicii partidului nostru: „*creşterea bunăstării materiale şi spirituale a maselor, asigurarea condiţiilor pentru afirmarea plenară a personalităţii, făurirea omului nou, profund devotat socialismului şi comunismului*”.

Tezele teoretice generale cu privire la activitatea politico-ideologică de educare marxist-leninistă a oamenilor muncii, precum şi indicaţiile concrete, speciale, privitoare la sarcinile teatrelor în direcţia educării socialiste, revoluţionare a tineretului, a întregului popor, cuprinse în cuvîntarea tovarăşului Nicolae Ceauşescu, constituie un îndreptar politic şi moral preţios, atît pentru analiza activităţii teatrelor noastre pe stagiunea încheiată, cît şi pentru stabilirea obiectivelor şi metodelor activităţii de viitor. Aceleaşi importante documente ne ajută la clarificarea unor probleme esenţiale ale creaţiei noastre dramatice, la precizarea şi limpezirea criteriilor noastre de apreciere a operelor.

În prim plan: dramaturgia originală

Cunoaşteţi cu toţii aprecierile bune, pe deplin meritate, de care se bucură şcoala noastră teatrală, perfecţionată şi consolidată an de an, dedusă dintr-o veche şi bogată tradiţie, bazîndu-se pe un potenţial artistic remarcabil şi ilustrîndu-se în memorabile spectacole din repertoriul naţional şi universal.

În stagiunea 1970—1971, aceste virtuţi cunoscutе s-au relevat din nou — şi nu greşim repetînd lauda adusă celor mai multe din teatrele noastre pentru efortul de a se prezenta cu spectacole originale în întîmpinarea evenimentului deosebit, care a fost, pentru întregul nostru popor, semicentenarul Partidului Comunist Român.

Zilele dramaturgiei originale au confirmat nu numai bogăţia şi diversitatea talentelor care activează în teatrul nostru — actori, regizori, scenografi — ci şi resursele evidente, neabătute de unii, pe care dramaturgia originală contemporană le oferă valorificării scenice a acestor talente.

Structura globală a repertoriului aceste stagiuni se prezintă, cifrice, în felul următor: *Titluri jucate* : 322, repartizate pe teatre în 496 de spectacole. Dintre acestea, 234 au fost premiere, iar 262 reluări. Desfăcînd

aceste cifre globale pe categorii, vom afla că s-au reprezentat 153 de titluri de piese din dramaturgia naţională clasică şi contemporană (română şi de alte naţionalităţi), repartizate pe teatre în 269 de spectacole, dintre care 142 de premiere (43 de premiere absolute), în timp ce dramaturgia clasică universală a fost reprezentată prin 169 de titluri, 227 de spectacole, din care 92 de premiere: dramaturgia ţărilor socialiste a avut 25 de titluri, 39 de spectacole, din care 17 premiere, iar dramaturgia contemporană din occident a fost prezentată prin 57 de titluri, 77 de spectacole, dintre care 32 de premiere.

Este îmbucurător să constatăm în această stagiune ponderea importantă pe care au dobîndit-o în repertoriu piesele originale ale autorilor români şi de alte naţionalităţi din ţara noastră. Este necesar ca acest fenomen să rămînă un factor permanent al repertoriului, ca o expresie a angajării ferme şi constante a teatrelor noastre în procesul complex de făurire a unor valori artistice naţionale de o mare forţă educativă, de influenţare şi formare a conştiinţei maselor în spiritul umanismului socialist, al filozofiei şi politicii marxist-leniniste a partidului nostru.

Prezenţa acestui mare număr de lucrări originale contemporane, nu ne poate lăsa însă indiferenţi asupra calităţii pieselor jucate, asupra măsurii în care acestea corespund exigenţelor ideologice, politice, educative, ale vieţii noastre culturale.

Repertoriul jucat în stagiunea 1970—1971 a cuprins, în premieră şi în reluare, piese originale care, în ansamblu, pot justifica aprecierea făcută de public şi de critică, asupra momentului actual al dramaturgiei noastre, ca un moment de maturizare. Piese cum sînt *Săptămîna patimilor* de Paul Anghel, *Opinia publică* şi *Interesul general* de Aurel Baranga, *Să nu-ţi faci prăvălie cu scară* de Eugen Barbu, *Camera de alături* şi, într-o anumită măsură, *Ape şi oglinzi* de Paul Everac, *Fetele Didinei* de Victor Eftimiu, *Zădărnici* de Mihnea Georgeghiu, *Omul care...* de Horia Lovinescu, *Aceşti îngeri trişti* de D. R. Popescu, *Avram Iancu* de Al. Voitin, *Casa cu şapte buclucuri* de Măhes Gyöngy, *Amurgul lui Bolyai* de Kocsis István, *Timp şi adevăr* de Eugenia Busuiocanu, atestă capacitatea dramaturgilor de a aborda cu răspundere şi talent problema diversă şi complexă a istoriei noastre, mai îndepărtate sau mai recente, de a pătrunde în mecanismul complicat al relaţiilor specifice societăţii socialiste şi de a detecta procesele adînci ce au loc în conştiinţa oamenilor în cadrul unei dinamici sociale evidente orientate spre desăvîrşirea personalităţii umane.

Evocarea unor momente semnificative din istoria poporului român, a naţionalităţilor conlocuitoare, contribuie la educarea patriotică a cetăţenilor, relevînd continuitatea luptei pentru eliberare socială şi naţională, pentru

demonstrare umană și fericire, ca o trăsătură spirituală caracteristică oamenilor din patria noastră. Aceste scrieri duc la crearea aceluia „repertoriu național român care nu numai să placă, ci să și folosească, ba înainte de toate să folosească”, după cum spunea Eminescu, acum o sută de ani.

Claritatea ideologică în creația dramatică

Fără îndoială că dezvoltarea dramaturgiei noastre a fost favorizată de climatul stimulant, prielnic creației, instaurat de partidul nostru, de o serie de măsuri instituționale, cum ar fi concursurile, premiile pentru cele mai bune realizări, comenzile directe încredințate unor autori, contractele cu Comitetul de Stat pentru Cultură și Artă și cu teatrele etc. Există, așadar, o bază bună de colaborare cu autorii, în ciuda unor fenomene care indică persistența unor atitudini birocratice, fuga de răspundere, indiferență sau funcționarească, de care pe drept cuvânt se mai plîng unii autori.

În ultima vreme însă, și îndeosebi în cursul ultimei stagiuni, s-au manifestat în activitatea teatrelor și o serie de lipsuri și greșeli, care denotă o slăbire a exigenței și fermității ideologice, o atitudine concesivă față de mentalități și gusturi mic-burghize sau față de curente și tendințe estetice străine de filozofia noastră marxist-leninistă. Unele dintre aceste fenomene s-au manifestat în domeniul dramaturgiei și în modul cum au înțeles teatrele să-și îndeplinească sarcina promovării creației originale.

Într-o serie de piese scrise în ultima vreme, publicate în paginile revistelor sau în volume, și unele dintre ele prezentate și pe scenă, se remarcă o tendință de ocolire a dezbaterii deschise, profunde, realiste a problemelor actuale ale societății noastre și, în schimb, de cantonare într-un univers abstract, în medii convenționale, rupte de orice context social, pentru a trata o problemă vagă, cețoasă și confuză. Din dorința de a se înscrie în cîmpul unor mode și curente estetice născute pe alte meleaguri, unii autori împrumută formule artistice gata fabricate și odată cu acestea, un mod de a gândi și a concepe omul și viața care contrazice concepția noastră despre lume și societate. Ne aflăm uneori în fața unor „eugeniști” cu privire la sensul existenței, exprimînd disperare și scepticism, neîneredere în forțele omului și în sensul înalt al existenței lui, atitudini dezabuzate și poze superior cinice, vădit importate dintr-o altă realitate.

Chiar unele dintre piesele prezentate în cadrul „Zilelor dramaturgiei originale”, și care își propun să reflecte în mod realist probleme și aspecte specifice ale realității noastre actuale, suferă de unele deficiențe care le umbresc semnificațiile, slăbindu-le valoarea educativă. De pildă, în *Pisca în noaptea Anului Nou* de D. R. Popescu, primită cu interes și de public și de critică, datorită premiselor dramatice prin care autorul își propune să acuze racile morale dăunătoare bunei conștiințe în societatea noastră, ca lașitatea și carierismul, dezvoltarea și rezolvarea conflictului nu slujesc în mod limpede temei propuse. Autorul a încercat universul uman al piesei cu „cazuri” a căror terapeutică ține mai mult de domeniul psihopatologiei, decît de acela al esteticii și eticii, lăsînd în schimb insuficient justificate psihologic unele personaje de prim plan. Biografia lui Aurel, de pildă, de la copilăria dramatică, la năzuința spre auto-afirmare împlinită prin muncă și efort înverșunat, pînă la actul criminal (real sau virtual, nu are importanță) de care este acuzat, are o traiectorie tulbură, pe care zadarnic încearcă s-o definească autorul prin citeva reproșuri și declarații ale altor personaje. Rezolvarea lipsită de o perspectivă limpede a conflictului, care se desfășoară într-o atmosferă sufocantă, de coșmar, lasă un sentiment de insatisfacție, de incertitudine, cu privire la posibilitatea remedierii răului. Aceste deficiențe au rămas vizibile, în ciuda discuțiilor noastre îndelungate cu autorul și cu Teatrul Național, discuții care au avut drept rezultat unele remedieri parțiale, neatingînd însă structura piesei.

În *Ape și oglinzi*, Paul Everac întreprinde o investigație interesantă a raportului de forțe caracteristic etapei actuale a societății noastre, plasînd în centrul acțiunii figura unui comunist, într-un moment de luptă cu natura dezordonată și cu conștiințele, străine de imperativul momentului, ale unor oameni. Meritele reale ale piesei sînt umbrite însă, mai ales, de faptul că rigoarea desenului, pe care însăși formula metaforic-simbolică aleasă de autor o impunea, a cedat în fața lipsei de măsură artistică cu care unele personaje sînt tratate. Mai întîi, eroul comunist nu are totdeauna replica substanțială, împregnată de o filozofie clară, care nu se poate exprima decît prin cuvînt — oricît de semnificative ar fi și anumite tăceri, folosite curent în tehnica desfășurării dialogului, a confruntării dintre el și celelalte personaje. Îngroșarea unor contururi (îndeosebi a figurii reprezentantului ordinii publice) și insistența obsedantă asupra altora (de pildă, erotismul care pare a constitui unica rațiune de existență a tinerei fete) au avut drept rezultat simplificarea unui tablou ce se voia complex și cuprinzător, împietind asupra echilibrului dialectic de forțe în sinteza socială înfățișată.

Unele scăderi, cînd fie din superficialitatea tratării temei (*Fără cascade*), fie

din lipsa unei structuri dramatice închegată spre afirmarea unei concluzii limpezi (*Casa festivităților*) au și piesele lui Mircea Radu Iacoban și, respectiv, Kányády Sándor, prezentate în cadrul „Zilelor dramaturgiei originale“.

Deficiențe grave de orientare prezintă unele piese care se înscriu în acea tendință a dramaturgiei noastre actuale de a evita abordarea directă, deschisă, a unei problematici contemporane izvorâtă din realitatea noastră, și de a se instala într-un univers abstract, rupt de coordonatele concrete ale spațiului și timpului, ale mediului social-istoric. Autorii acestor piese par a-și propune să comunice concluzii filozofice universal-valabile cu privire la condiția umană în general, independent de timp și spațiu, o „condiție umană“ concepută vădit de pe poziții filozofice influențate de existențialism sau de alte curente actuale, în genere străine de concepția marxistă. În realitate însă, existența oamenilor fiind determinată de condițiile social-istorice și geografice, greu de escamotat, autorii își plasează doar formal subiectele pieselor în spații abstracte, imaginare, sau în spații geografice îndepărtate, convenționale, dar le gândesc în termenii realității noastre, ceea ce face ca aceste piese să capete un aer ambiguu, adesea confuz, întotdeauna dăunător educației publicului.

Așa stau lucrurile cu piesa *Intunerical* sau *Gluța pe ochi* de Iosif Naghiu, reprezentată de Teatrul Bulandra, pe larg și pertinent analizată în cronica ziarului „Scinteia“.

Acel „*blestemat limbaj esopic*“, cum îl numea Lenin, este tradus aici într-un îndemn „de a se citi printre rînduri“, exprimat de personajul principal al piesei. O asemenea lectură ne face să înțelegem că în piesă nu e vorba de un univers abstract, fără contur precis, nici de critica societății burgheze cu toate contradicțiile și compromisiurile ei morale, cum ar lăsa să se creadă la prima vedere datele exterioare ale lucrării. Piesa își plasează acțiunea într-o noapte întunecoasă, în care doi vagabonzi troglodiți, vulgari și cinici, pătrund în casa unui profesor pentru a-l jefui, sub ochii orbi și nenăsători ai unui reprezentant al ordinii publice, de o crasă imbecilitate. Sub pretextul acestei acțiuni polițiste, lucrarea se vrea o metaforă dramatică, o parabolă, înfățișînd violența la care e supus un intelectual neputincios, el însuși venal de altfel, și gata de orice compromis. Lipsa unei determinări a cadrului social și a timpului în care se petrece acțiunea duce la ideea că cercul vicios al neputinței, lașității și lipsei de demnitate ar face parte dintr-un mecanism social universal — deci și al nostru — în care individul este implicat, în care condiția intelectualului este în mod inexorabil supusă violenței. Aceste confuzii grave sînt accentuate și de unele replici cu trimiteri directe la mentalități și moravuri ce ar aparține intelectualilor de la noi. Faptul că această piesă a ajuns pe scenă și a fost jucată în această

formă dovedește grave lacune în orientarea și exigența conducerii Teatrului „Lucia Sturdza Bulandra“ ca și în orientarea ideologică a regizorului care a montat-o și care a accentuat în spectacol confuziile, cu contribuția actorilor.

O altă imagine sumbră a condiției umane „în general“ ne propune și Páskándi Gezá în piesa sa *Portarul răzbunător*, prezentată de Teatrul de Stat din Oradea. Aici acțiunea e plasată, în timp, după primul război mondial, dar această determinare istorică este cu totul convențională și nu clarifică de loc semnificațiile piesei. La un proaspăt „Institut de ștergerea picioarelor“ se prezintă un olog, care și-a pierdut picioarele din pricină că a ascultat orbește un ordin al comandantului său. Acest comandant a devenit acum directorul institutului sus-numit și, printr-o stratagemă absurdă, ologul îl ucide. Ajungînd portar al institutului, eroul nostru fără picioare își apără cu înversunare postul, întrecînd altor ologi acestul, pînă în ziua în care, un alt olog își manifestă dorința de a intra pentru a vorbi cu noul director; cei doi invalizi se iau la bătaie, și primul este aruncat pe fereastră de cel de-al doilea. Acesta se instalează, la rîndul său, ca unic păzitor al locului, dar satisfacția lui e de scurtă durată, deoarece directorul, plasat pe treapta de sus a unei scări, îi cere să urce pînă la el, ceea ce, evident, ologul nu poate. Această scenă, de un grotesc tragic, ar putea sugera, desigur, unele idei cu privire la raporturile între oameni în societatea împărțită pe clase, dar modalitatea tratării subiectului, direct împrumutată din teatrul absurdului, duce mai degrabă la concluzii generalizatoare cu privire la condiția umană. Referatul Teatrului de Stat din Oradea vorbește admirativ de calitatea lui Páskándi Gezá ca reprezentant al teatrului absurdului în dramaturgia maghiară din România socialistă! Nu credem că acesta este un titlu de glorie, și ne pare rău că talentul real al acestui poet se irosește în asemenea exerciții sterile. Piesa aceasta nu este, de altfel, singura lucrare de acest gen a lui Páskándi Gezá, ceea ce e de-a dreptul îngrijorător pentru talentul său.

Influența teatrului absurdului este evidentă și în alte piese.

Uneori avem de-a face cu simple imitații ale unor procedee sau situații specifice acestui curent artistic, care continuă să fie considerat de unii autori ai noștri drept unica modalitate a teatrului modern, în timp ce în mediul său de origină a și intrat în declin. Dar, odată cu procedeele, ei împrumută și fondul de gândire, filozofia acestuia. Așa se întîmplă cu cele două piese scurte ale lui Ion Băieșu, (*Dresoarea de fantome* și *Cine sapă groapa altuia*), publicate în reviste și în volum, ajunse pe scena „de studio“ a teatrului din Bacău fără nici o aprobare, ba mai mult, făcîndu-se presiuni să se prezinte direct în cadrul Festivalului teatrelor pentru copii și tineret de la Piatra Neamț. În motto-

Ungroarei de fantome se scrie că „o organizație de turism americană a închiriat cu o sumă fabuloasă un castel populat cu fantome din Scoția“. Dar situațiile absurde ale piesei, în care o dresoare este angajată pentru a dresa fantomele „ca să asigure turiștilor o bună deservire și să încropască un plăcut program artistic“, precizând că e vorba de turiști străini, care plătesc prețuri speciale, anume pentru a fi serviți de fantome, sint exprimate într-un amalgam de termeni aparținând unor condiții geografico-istorice prea puțin scoțiene. Paznicul îi spune de la început dresoarei: „Când castelul a trecut în proprietatea statului, eu am fost preluat și salarizat, mi s-a dat un inventar, un bonier și o pușcă“. Apoi: „Sînteți salariată la un circ de stat? — Nu, lucrez particular. — Foarte bine faceți. Aveți libertate. — Da, în sensul că lucrez la domiciliul clientului, fiind totuși încadrată într-o cooperativă. E vorba de cooperativa „Dresașul la domiciliu“. Metoda preferată a dresoarei este munca de convingere și ea le îndeamnă pe fantome: „să răspundem cu tot entuziasmul la o acțiune în folosul statului“. — „Esențial, în fond, e ca turiștii să se convingă că sîntem o națiune simpatică și cu simțul umorului“ și pentru aceasta începe o muncă de dresaș, cu biciul, pentru a le învăța pe fantome ce e umorul, ce e o poantă, apostrofîndu-le vulgar și violent, apoi le pune să danseze *Hopa-hopa, vine popa*, pînă cînd fantomele, sătule de dresaș, se reped la ea și o înjunghie cu cuțitele. Rămăs singur, bătrînul paznic se roagă: „Doamne, nu lăsa lumea să încapă pe mîna dresorilor! Ar fi sfîrșitul ei, Doamne! Nu ne-am mai deosebi de animale și am muri cu toții de rușine. Ajută-ne, Doamne!“ Dar iată că intră Dresoarea (aceeași sau alta) și totul reîncepe de la capăt, cu aceleași cuvinte, ca într-un cerc vicios, fără de sfîrșit, al răului fără leac. Amalgamul de termeni uzuali din vorbirea noastră curentă, definind uneori noțiuni social-politice importante, folosiți aleatoriu, cu chip caricatural, și sentimentul final al imposibilității împotrivirii la violență și silnicie, creează o totală confuzie.

În presa noastră literar-culturală s-a făcut mult caz de faptul că piesa aceasta a fost jucată la Londra. Dar despre succesul ei de acolo ne putem da seama citind cronica la spectacolul cu *Dresoarea de fantome* care s-a jucat la Clubul Teatrului Mic (Little Theatre Club), la ora prînzului — unul din acele mici teatre improvizate în subsoluri, care dau reprezentații scurte în pauza de prînz a londonezilor, în fața unor spectatori care își iau masa. Ziarul *The Stage* din 14 ianuarie 1971 scrie, sub titlul *Ideii nerealizate*, o scurtă cronică în care, după ce definește piesa: „această scurtă piesă maghiară“ (sic!), apreciază că „autorul pierde o bună bucată de timp într-un mod nedramatic, de pildă,

într-o lungă dizertație cu privire la această dresură, ca și în cîteva concesii verbale făcute umorului și care în traducerea făcută de Lise Hunter apar superflue. După care conchide: «Ura celor „dresași“ față de cei care-i drescăză reiese limpede, dar ideile nu sînt realizate într-un totul în termeni dramatici».

Iată, așadar, că nici ca realizare artistică piesa n-a fost apreciată de critica străină, așa cum s-ar fi putut crede din declarația regizorului spectacolului de la Londra, publicată la noi în *Contemporanul*. Cît despre interpretarea conținutului ei, ce să mai vorbim! Decît asemenea succes peste hotare, mai bine lipsă. De altfel, nu este singura dată cînd presa noastră informează inexact cititorii asupra modului cum au fost apreciate peste hotare unele producții românești.

A doua piesă a lui Ion Băieșu, *Cine sapă groapa altuia*, are ca decor „un cîmp și un cer, nimic mai mult“, după cum spune autorul, dîndu-ne apoi, pe gura Groparului I, care filozofează, cam în felul următor, bineînțeles, pe marginea gropii: «Ei bine, acesta este locul potrivit. Binecuvîntează-l, Doamne! Omul potrivit la locul potrivit... Loc poate fi, în ultimă instanță, chiar femeia, trupul și sufletul ei nu sînt altceva decît un spațiu în care te instalezi pentru o bucată de timp sau de viață. Dovedă că sinucigașii și nefericiții sînt considerați oameni care nu și-au găsit locul în viață... O țigară fumată la timpul potrivit face cît iubirea unei femei ocazionale... Ce păcat, omul viitorului nu va mai fuma... El va fi tot timpul ocupat cu treburi utile. Vorba proverbului: „Nu-i util ce-ți place ție, e util ce-mi place mie“. Asta e. Dar să trecem la treabă. La muncă. Munca l-a făcut pe om — om. Înainte de-a exista omul au existat animalele. Și animalele munceau. Prin muncă își cîștigau și ele pîinea zilnică. Atunci de ce nu le-a făcut munca și pe ele oameni? Dar poate nu e timpul pierdut. Tot trăgînd la jug, de ce nu s-ar trezi într-o zi și boul om, adică ființă gînditoare și metafizică. De-aia zic: „să nu ne prindă mirarea că într-o zi boii vor începe să aibă sentimentul dorului“».

Am citat aproape în întregime începutul piesei, grăitor pentru modul cum sînt răstălmăcite aici, ridiculizate vulgar, sensurile proverbelor românești, chintesență a filozofiei noastre populare, plină de bun-simț și omenie.

Confundînd proverbele cu niște dogme absurde și imuabile, a căror respectare ar duce la uniformizarea totală a oamenilor (excepțiile fiind socotite „o calamitate, întotdeauna au tulburat liniștea lumii“), Ion Băieșu dezlanțuie împotriva lor un tir violent, pulverizîndu-le prin procedeul cunoscut al descumpunerii limbajului, specific teatrului absurdului. Rezultatul e întristător pentru un scriitor și publicist atît de înzestrat.

Chiar când autorii folosesc mijloacele teatrului realist, scriind comedii în care încearcă să satirizeze sub o formă ușoară, amuzantă, unele vicii de mentalitate ale unor oameni din societatea noastră, intențiile lor bune sînt trădate uneori de tentația de a acumula anomalii și cazurile reprobabile pînă la anularea perspectivei spre progresul moral al indivizilor, umorul alunecînd adesea spre poante îndoielnice, vulgare. Iată, de pildă, comedia *Examenul de bacalaureat* de Dumitru Solomon, reprezentată de Teatrul de Comedie sub titlul *Fata Morgana*. În versiunea jucată de acest teatru, substanțial diferită de cea aprobată inițial, aglomerarea cazurilor de corupție prezentate într-o viziune închisă, fără perspectivă, inacceptabilă pe plan social, era dublată de o pronunțată predilecție pentru poanta ieftină, pentru situațiile vulgare și pentru răsturnarea în ridicol a sensului unor noțiuni și teze politice respectate de societatea noastră. Atmosfera de vulgaritate a fost accentuată în interpretarea scenică, dînd o imagine generalizată a corupției, ca un fenomen obiectiv și iremediabil. Față de această piesă și acest spectacol critică, aproape în bloc, în mod cu totul surprinzător, și-a manifestat aprecierile elogioase.

Lipsa de exigență și spiritul concesiv față de gusturi înapoiate, care s-au manifestat la această stagiune în unele teatre și în munca noastră, se poate vedea și din faptul că a putut fi reprezentată o piesă mediocră și vulgară ca *Ascensiunea unei fecioare* de Paul Ioachim. Intenționînd să satirizeze unele atitudini greșite ale tineretului dornic de căpătuială, piesa aduce în scenă o colecție de detracți, într-un șir de situații neverosimile. Teatrul de Stat din Galați a fost pe bună dreptate criticat în presă pentru alegerea piesei, ca și pentru spectacol. N-am mai fi amintit de această lucrare, dacă Teatrul Giulești nu ar fi propus-o, la rîndul său, în repertoriu, stăruiind în chip energic pentru aprobarea sa. Mulți dintre dumneavoastră, desigur că o cunosc, căci A.T.M.-ul s-a grăbit s-o multiplăce și s-o difuzeze tuturor teatrelor, ca pe o operă de preț.

De fapt, este vorba de amestecarea din nou a unor noțiuni social-politice într-un amalgam de vulgaritate și cinism, într-un text lipsit de calitate literară, care se vrea „de actualitate” dar care, de fapt, terfelește noțiuni de preț ale actualității noastre, sub pretextul satirizării unor atitudini greșite.

Desigur că exemplele amintite pînă acum prezintă cazurile flagrante, ele nu epuizează însă lista acelor piese în care se fac vizibile puncte de vedere confuze sau neîmpliniri artistice. Am putea să amintim chiar și de comedia lui Teodor Mazilu, *Acești nebuni fățarnici*, scrisă cu talentul binecunoscut, viguros și original al acestui scriitor moralist, dar transmițînd, în ciuda unor îmbunătățiri parțiale efectuate, o viziune sumbră asupra

unui univers uman funcționare viciat, închis în sine, fără contact cu mediul social înconjurător.

Am putea aminti și de unele piese a căror valoare literară modestă n-ar fi justificat prezentarea lor pe scena unui teatru, dacă n-ar fi existat extrema indulgență a unor directori sau secretari literari dornici să lanseze în „premieră pe țară” orice improvizație a unor autori mai mult sau mai puțin locali, precum și îngăduința noastră în sprijinirea unor bune intenții, fără discernămintul critic necesar.

Spiritul de răspundere în politica teatrală

Ne oprim aici, considerînd că exemplele date sînt destul de elocvente pentru a ilustra ceea ce afirmam la început, cu privire la lipsurile manifestate în această stagiune în promovarea dramaturgiei originale. Problema care trebuie să ne preocupe este aceea a răspunderii noastre, a tuturor — autori, directori, regizori, secretari literari și chiar actori, precum și lucrători în aparatul de stat — față de orientarea, de claritatea ideologică și de valoarea artistică a lucrărilor dramatice originale pe care le promovăm. Am pomenit de actori pentru că, deși, în general, ei nu sînt consultați asupra orientării rolurilor care li se încredințează (și e foarte rău că e așa), ei au adesea puncte de vedere critice, pertinente, asupra pieselor în care joacă. Ni s-a întîmplat să vorbim cu actori care se jenau ei înșiși de ceea ce rosteau pe scenă, sau care încercau, prin interpretare, să escamoteze ceva din conținutul insidios sau vulgar al unor replici. Credem că actorii trebuie să ia parte, alături de ceilalți factori de răspundere, la dezbaterile asupra repertoriului, asupra pieselor originale. În fond, ei sînt aceia care dau viață scenică acestor piese, care întruchiează cu mințea și inima lor personajele create de autori. Ei au dreptul și datorita de a contribui activ la orientarea activității teatrului în care își consumă, adesea cu strălucire, cu talent și mare efort, cea mai mare parte a vieții lor.

Ne vin în minte, aici, cuvintele adresate de tovarășul Nicolae Ceaușescu directorilor de teatru și artiștilor: „*Eu aș apela la directorii de teatru, la artiștii comuniști: de ce joacă piese care nu corespund principiilor și eticii noastre? N-au și ei răspundere față de ceea ce joacă? În ilegalitate, tovarăși, am avut artiști progresiști, democrați, care au refuzat să joace anumite piese reactoare: oare artiștii comuniști nu sînt răspunderea pentru ceea ce joacă?*”

Vorbim de răspunderea noastră a tuturor, gîndindu-ne că fiecare trebuie să răspundă

acolo unde muncește, nu să aștepte să-i rezolve altcineva problemele. Ni se întâmplă adesea să primim spre aprobare lucrări de ale căror slăbiciuni directorii teatrelor respective sînt perfect conștienți, dar ei preferă să-și păstreze relațiile amicale cu autorii, lăsînd Comitetului de Stat sarcina de a fi dezagreabil prin refuzarea unei piese slabe. Alteori, atrași de o latură spectaculară mai interesantă, directorii nu observă unele defecte de orientare ale lucrărilor propuse. Așa s-a întîmplat, de pildă, ca Liviu Ciulei să-și propună să monteze, în cinstea aniversării partidului, un spectacol intitulat *Cir-li-lai*, pe un text de Ilie Păunescu, în care momente importante și grave din istoria poporului nostru erau încadrate într-o formulă de spectacol de bilci, exponenții ideilor fiind binecunoscutele păpuși Vasilache și Marioara, iar în ultima parte C. Tănase, apărînd ca un *raisonneur*, cu aer de mentor, dădea lecții de comportament și de politică internațională cetățenilor de azi ai României socialiste. Nu lipseau din text, e adevărat, anume virtuți spectaculare, de culoare și ritm, pe alocuri poezia și umorul, dar lipsa de discernămint în alegerea și îmbinarea scenelor făcea ca totul să se năclăiască în derizoriu și minor. Figuri ca Gheorghe Doja sau Horia apăreau într-o ambianță cu totul deplasată. De aceea, am considerat că scenariul nu-și găsea locul în ansamblul manifestărilor dedicate aniversării, fapt pe care, cum ați auzit data trecută din mărturisirile tovarășului Ciulei, el nu l-a putut înțelege.

Este de la sine înțeles că, în orientarea repertoriului, în alegerea pieselor care vor constitui programul ideologic, artistic, al activității teatrului, principala răspundere îi aparține directorului de teatru. Răspunderea aceasta nu se oprește însă la actul alcătuirii repertoriului, ci ea trebuie să funcționeze în tot timpul anului, fără întreruperi, veghind la realizarea repertoriului stabilit, la respectarea programului alcătuit, în deplină cunoștință de cauză. Respectul față de angajamentul luat e prima datorie a unui comunist. Totuși, în practică, teatrele noastre uită cam des aceste principii, abdicînd de la îndatoririle lor esențiale, cedînd unor influențe, unor presiuni de moment. Aceasta face ca, pe parcursul stagiunii, repertoriul stabilit inițial să-și modifice adesea structura, conținutul, valoarea. Promisiuni, angajamente luate la începutul stagiunii, rămîn adesea literă moartă, și repertoriul, în loc să se îmbunătățească, devine mai sărac în virtuți educative. Așa s-a întîmplat și de data aceasta. Dacă facem o simplă comparație între repertoriul stabilit la începutul stagiunii și cel realizat pînă la sfîrșitul ei, descoperim că au rămas simple titluri pe hîrtie o seamă de opere importante din dramaturgia națională și, în mai mare măsură, din dramaturgia clasică universală. Ceea ce ne apăsă toamna trecută ca un program artistic bogat, armonios și echilibrat, cu perspec-

tive de îmbunătățire la unele capitale, ne apare acum, după închiderea stagiunii, ca un program inegal, minat de inconsistență și gratuitate. Nu e vorba aici de cifre, ci de calitatea lucrărilor reprezentate. Iată cîteva titluri de lucrări pe care teatrele le anunțau în repertoriul lor la începutul stagiunii 1970—1971 și care nu au mai apărut pe scenă pînă azi: *Danton* de Camil Petrescu, *În jungla orașelor* de Brecht, *Șase personaje în căutarea unui autor* de Pirandello (la Teatrul Național din București), *Maria* de Isaak Babel, *Don Juan* de Molière, *Furtuna* de Shakespeare, *Revizorul* de Gogol (la Teatrul „Lucia Sturdza Bulandra”), *Hagi Tudose* de Delavrancea la Teatrul „C. I. Notara”, *Mitică Popescu* de Camil Petrescu, *După cădere* de Arthur Miller și *Măsură pentru măsură* de Shakespeare la Teatrul Giulești, *Avram Iancu* de Al. Voitin, *Școala din Humulești* de Ion Luca și *Avionul de Cluj* de Al. Mitru și C. Mateescu (la Teatrul „Ion Creangă”), *Impas* de Nelu Ionescu, *Acești nebuni fătarnici* de Teodor Mazilu, *Privega* de V. Voiculescu, *Pescarul vesel* de Al. Mitru, *Henric al IV-lea* de Shakespeare (la Teatrul Național din Iași) etc., etc. Lista ar putea continua cu numeroase exemple ale altor teatre, pentru a arăta că, atunci cînd reproșăm teatrele că nu și-au îndeplinit repertoriul propus, nu o facem din spirit de șicană sau din motive administrative-contabile — precizăm, încă o dată, că ni e vorba de numărul pieselor jucate — ci pentru că ne-reprezentarea acestor piese propuse de teatre inițial, a văduvit repertoriul fiecărui teatru și pe acela general, pe țară, de o seamă de valori, apte a-î lărgi aria culturală și educativă. În schimb, spre sfîrșitul stagiunii, o avalanșă de modificări propuse de teatre, în loc să îmbunătățească structura repertoriului, așa cum era de dorit, au dus la o alunecare a lui pe panta facilității și a divertismentului ieftin.

Iată, de pildă, în locul pieselor *Peer Gynt* de Ibsen și *A douăsprezecea noapte* de Shakespeare, Teatrul Maghiar din Cluj a jucat *Puricele în ureche* de Feydeau și *Drumul șoarecelui* de Gyárfás Miklos; Teatrul din Brașov a înlocuit *Mielul turbat* de Aurel Baranga cu prelucrarea după o farsă americană, *Napoleon era fată*, de Sică Alexandrescu; Teatrul „Lucia Sturdza Bulandra” a preferat melodrama *Povestiri din pădurea vieneză* de Ödön von Horváth, pieselor de valoare pe care le-am citat mai sus (în trecut fie spus, spectacolul de un scăzut nivel artistic, cu totul surprinzător pe scena acestui teatru de solid prestigiu profesional, a compromis și ceea ce ar fi putut fi salvat din piesă). O politică repertorială defectuoasă, constînd din proiecte ambițioase, nerealizate pînă la capăt, sau din oscilații frecvente în opțiunile curente, se poate observa și la alte teatre, ca de pildă cel din Turda, din Ploiești, din Sfîntu Gheorghe, din Tîrgu Mureș, secția română a Teatrului de Nord Satu Mare etc. Justificările oferite adesea de con-

ducerilor teatrelor cu privire la situația financiară dificilă, care le-ar obliga să facă concesii pentru a atrage la teatru un public mai puțin exigent, sînt tot atîtea argumente critice la adresa acelor directori de teatru care își nesocotesc menirea, folosind fondurile acordate de stat în scopul limpede al educării maselor, pentru activități derizorii, anticulturale.

Atragerea publicului cu piesele cele mai facile, care în alte țări se joacă în teatrele comerciale, nesubvenționate, înseamnă nu numai a abdica de la principiile unui teatru cu rosturi politice educative, ci și a îndepărta posibilitatea formării unui public cu exigențe culturale ridicate. Bineînțeles, a face un teatru de cultură nu înseamnă a juca cu săli goale, și nici a nesocoti dorința de divertisment și destindere a publicului, ci înseamnă a desfășura o activitate complexă de educare și formare a spectatorilor, dezvoltându-le receptivitatea față de adevăratele valori și oferindu-le și un divertisment de aleasă ținută artistică. Experiența ne-a dovedit de nenumărate ori, și nu mai e nevoie să cităm cifre pentru aceasta, că marile opere ale dramaturgiei naționale și universale, valorificate în spectacole de aleasă ținută profesională, care le pun în lumină valorile perene, de adîncă umanitate, s-au bucurat totdeauna de adeziunea publicului, rămînînd în

repertoriul unor teatre mai multe stagii. Am putea să-i întrebăm pe directorii care vin mereu cu cereri de schimbare a repertoriului, împinzînd scenele noastre cu false și piese polițiste de duzină, sub cuvînt că nu-mai așa pot atrage publicul, ce au făcut pentru a forma gustul publicului, ce acțiuni au organizat pentru a populariza activitatea teatrului, pentru a ridica receptivitatea publicului și a-i trezi gustul pentru adevăratele valori? Ce au făcut pentru atragerea spre teatru a unui public nou, cu gusturi nepervertite, publicul muncitoresc și țărănesc, tineretul? Nu este permis ca, într-o țară în care două treimi din bugetul teatrelor este acoperit de subvenția acordată de stat, repertoriul curent al teatrelor să se bazeze pe piesuțe fără semnificație, pe farsele lui Feydeau și piesele lui Robert Thomas, iar criteriul principal al opțiunii repertoriale să fie *două-trei personaje și un decor*.

În aceste condiții, socotim că va fi necesar să reconsiderăm sistemul de acordare a subvențiilor, raportîndu-l în mod concret și eficient la realizarea înaltelor țeluri artistice, culturale și educative, ale teatrelor. Este păcat, credem noi, să se irosească nu numai banii statului, ci și o prețioasă energie și talente actoricești pentru însăilări pseudoartistice, care nu dau satisfacție nici celor care le practică, nici celor care le acceptă în lipsă de altceva mai bun.

Problemele repertoriului

a) Locul și funcția clasicii

Ni se pare deosebit de grav, mai ales, faptul că, din repertoriul acestei stagii, au lipsit evenimentele artistice bazate pe valorificarea scenică a unor opere dramatice aparținînd moștenirii noastre culturale. Au fost doar cîteva încercări în această direcție, dar cu rezultate modeste, fără ca ele să devină evenimente.

E limpede că o cultură teatrală națională nu se poate clădi, nu se poate dezvolta fără o legătură profundă, mereu înprospătată, cu tradiția, cu temelile creației. La baza oricărui repertoriu, în toate țările lumii, clasicii dramaturgiei naționale își au locul lor neclintit, fiecare nouă generație de artiști încercînd să dea o nouă interpretare scenică vechilor opere, perpetuîndu-le și înnoindu-le de fiecare dată semnificațiile. Am avut posibilitatea să ne convingem de acest lucru ori de cîte ori ne-a vizitat o trupă străină, ori de cîte ori am vizitat noi teatrul de peste hotare. La noi se fac, în fiecare stagione, noi încercări de interpretare în spirit contemporan a unor opere ale clasicii de peste ho-

tare. Încercări meritorii, fără îndoială, unele dintre ele foarte izbutite, și care plasează teatrul nostru pe o treaptă de demnitate și uneori de strălucire în circuitul de valori interpretative ale teatrului mondial contemporan. Dar timbrul specific, nota originală profund caracteristică, în acest circuit de valori, nu o poate da decît arta scenică întemeiată pe operele dramatice proprii, pe literatura dramatică inspirată din profunzimea și autentică spiritualitate a poporului nostru. Piesele lui Caragiale, dramele istorice și comediile lui Alecsandri, *Vlaicu Vodă* de Davila; *Răzvan și Vidra* de Hașdeu; trilogia lui Delavrancea; dramaturgia lui Camil Petrescu, a lui Victor Eftimiu și Ion Luca, ar trebui să prilejuiască în fiecare stagione noi interpretări, constituind cu adevărat baza repertoriului permanent al teatrelor. Argumentul că sînt prea cunoscute pentru a mai atrage publicul este lipsit de valabilitate, atîta vreme cît an de an un public nou, tînr pătrunde în sălile teatrelor, un public

pentru a căruia educație în spirit patriotic, în spiritul respectului față de valorile culturale ale poporului nostru, teatrele au îndatoriri de mare răspundere. Realitatea ne-a arătat că spectacolele izbutite, care prezintă clasicii în viziuni regizorale noi, cu distribuții de mare talent, rămân în atenția publicului ani de zile. Dacă vrem să contribuim cu adevărat la educarea prin teatru a tineretului școlar, trebuie să începem mai ales cu operele clasice naționale, de rezonanță patriotică, și nu cu *Paricele în ureche*, cum am aflat că se întâmplă pe alocuri. Și nu credem că cei mai valoroși regizori ai noștri, care au realizat spectacole strălucite cu opere de Büchner, Shakespeare sau Pirandello, ar găsi un teren mai puțin fertil în sugestii artistice dacă s-ar apropia cu atenție de Alecsandri, Caragiale, Hașdeu, Davila sau Camil Petrescu.

Am întârziat ceva mai mult asupra acestei probleme, deoarece am constatat că și în noile proiecte de repertoriu, care configurează activitatea teatrelor pe stagiunea viitoare, dramaturgia noastră clasică încă nu ocupă locul cuvenit.

Este adevărat că, în urma întâlnirii noastre din mai, și mai ales în proiectele recente, unele tendințe de îmbunătățire s-au făcut simțite. Teatrele municipiului București și-au înscris în proiecte titlurile unor piese românești, îndeosebi din dramaturgia interbelică. Teatrul „Lucia Sturdza Bulandra”, pe lângă *Bălcescu* de Camil Petrescu, își reafirmă intenția de a juca *O scrisoare pierdută* de Caragiale. (Dar această intenție a mai fost anunțată de teatru în ultimele două stagii, iar celelalte teatre bucureștene au înscris și în repertoriul stagiunii trecute titlurile unor piese românești clasice pe care nu le-au jucat. Am doni, așadar, ca de data aceasta să nu fie vorba de un act formal, de simplă curtoazie pentru insistențele noastre, ci de un gest pornit din convingere.) Dacă însă examinăm mai îndeaproape ansamblul titlurilor propuse, ele ni se par alese cam în grabă și cam de aceeași factură: comedii dintre cele două războaie. Nu s-ar putea oare ca, în București, măcar un teatru, să-și propună în fiecare stagiune realizarea unui spectacol nou cu o piesă clasică istorică? Anul acesta, în care se sărbătorește 150 de ani de la nașterea bardului de la Mircești, ar fi normal ca cel puțin pe o scenă a Capitalei să răsune cuvântul patriotului înflăcărat, ctitor de teatru și de lăcașuri de cultură românească, luptător pentru unirea și independența națională, pentru idealurile democratice, care a fost Vasile Alecsandri. O deschidere de stagiune cu o piesă de Alecsandri în București (*Despot Vodă* sau *Fintina Blanduziei*) ar fi cu totul de aplaudat. În ceea ce privește celelalte teatre din țară, remarcăm bunele intenții ale unor teatre, ca acelea din Pitești (*Vișorul*), Turda (*Despot Vodă*), Brăila (*Vlaicu Vodă*), Teatrul Național din Craiova (*O scrisoare pierdută*), Teatrul Maghiar de Stat din Cluj (*O noapte furtunoasă*), Teatrul Na-

țional din Iași (*Fintina Blanduziei*). Alte teatre au înscris în repertoriu unele piese de largă popularitate dintre cele două războaie. Este încă insuficient, și cantitativ, și, mai ales, calitativ. Se vede prea puțin efortul de a menține în atenția publicului operele cele mai reprezentative ale clasicii noastre, opere pătrunse de un fierbinte patriotism, de elanuri generoase, romantice. Este necesar, așadar, ca teatrele să-și revizuiască proiectele în acest sens. La rândul nostru, ne propunem ca, în colaborare cu Ministerul Învățământului, cu C.C. al U.T.C. și cu Consiliul Național al Pionierilor, să elaborăm un plan de măsuri în vederea unei mai eficiente contribuții a teatrelor la educarea politică, estetică, cetățenească, a tinerelor generații, paralel cu procesul instructiv-educativ din învățământ.

b) *Dramaturgia țărilor socialiste și creația dramatică progresistă din Occident*

O preocupare foarte importantă, despre care am mai avut prilejul să discutăm în ultima vreme, și care nu și-a găsit încă o rezolvare mulțumitoare în repertoriul stagiunii încheiate, este aceea pentru dramaturgia țărilor socialiste. În stagiunea aceasta s-au jucat câteva piese din țările prietene, dar nu toate au fost alese cu discernământ pentru valoarea lor reprezentativă. Au rămas neîndeplinite angajamentele unor teatre ca: „Lucia Sturdza Bulandra”, Giulești, Teatrul Național din Timișoara, Teatrul de Comedie și altele. Proiectele recente anunță unele titluri noi. N-am vrea să le discutăm acum, deoarece unele dintre lucrări se află încă în studiu. Considerăm necesar să precizăm că înscrierea în repertoriu a pieselor din țări socialiste nu constituie numai o obligație care figurează în acordurile noastre culturale cu aceste țări. Obligația aceasta ține, mai ales, de caracterul educativ, politic și ideologic al activității teatrelor noastre, care trebuie să contribuie la realizarea politicii internaționaliste a partidului și statului nostru, bazată pe principiile marxism-leninismului. Oamenii muncii, spectatori ai teatrelor noas-

tre, trebuie să ia cunoștință, și prin mijlocirea artei teatrale, de realizările țărilor prietene, de problemele, preocupările, viața spirituală a oamenilor care construiesc socialismul în condițiile specifice țărilor lor. În propunerile prezentate de tovarășul Nicolae Ceaușescu Comitetului Executiv al C.C. al P.C.R., se spune clar: „*Se va da, de asemenea, extensiune lucrărilor valoroase din creația artistică actuală a țărilor socialiste*“. De aceea, și aici, exigența bazată pe criteriile ideologice și artistice ferme trebuie să funcționeze cu răspundere în alegerea pieselor. Este necesar să promovăm piesele cele mai valoroase din dramaturgia acestor țări, piese care oglindesc aspecte semnificative ale realității actuale.

O dramaturgie valoroasă, de profundă respirație umanistă, ca aceea a clasicilor ruși, prezenți pe scenele tuturor teatrelor de cultură din lume, ca și dramaturgia autorilor sovietici, inspirată din realitățile specifice procesului de construire a socialismului și comunismului, ar trebui să fie și mai prezentă pe scenele noastre. Dramele eroice, revoluționare, care și în anii trecuți au prilejuit spectacole de o mare forță artistică, în teatrele noastre, trebuie să stea permanent în atenția directorilor, a regizorilor. Valoarea lor educativă este de netăgăduit. Sintem informați că în ultima vreme au apărut pe scenele numeroaselor teatre din Uniunea Sovietică noi piese, bine apreciate de spectatori și de critică, datorită unor autori cunoscuți ca Arbuzov, Salinski, Lavrentiev, V. Rozov și mulți alții. De asemenea, piese care vorbesc despre avântul revoluționar caracteristic începuturilor primului stat socialist din lume se recomandă de la sine ca lucrări de mare interes pentru teatrele noastre. Este necesară o studiere atentă a acestor lucrări, în vederea alegerii celor mai reprezentative pentru repertoriul nostru. Sarcina aceasta este astăzi cu atât mai actuală, cu cât intenționăm să organizăm în anul viitor un festival al spectacolelor cu piese sovietice; concomitent, conducerea teatrelor din U.R.S.S. intenționează un festival al spectacolelor cu piese românești.

Cu aceeași mare exigență trebuie făcută și alegerea pieselor din alte țări socialiste. Credem că propunerile unor teatre, de a juca o piesă ca *Fiica mea* de scriitorul polonez Rozewicz nu au fost bine gândite. Piesa prezintă o confruntare neconcludentă între generații, arătând în tușe generalizatoare un tineret dezorientat, cinic și blazat — între altele o fată tânără care se prostituează — în timp ce generația vârstnică, reprezentată printr-un profesor de filozofie, fost luptător pe front și în lagăr, se pierde în divagații pe care nimeni nu le ascultă. Nici *Cartoteca* aceluiași autor, scrisă sub influența directă a teatrului absurdului, ilustrând teza destrămării personalității în ambianță, nu poate fi corespunzătoare repertoriului nostru. Din R. P. Ungară ni s-a propus, la un moment dat, o

piesă de Sárkadi Imre, *Simon Stilpnical*, în care intenția bună de a satiriza un intelectual individualist, rupt de realitatea socială, era înecată într-o asemenea ambianță abjectă, promiscuă, încît peisajul uman general prezentat în piesă stârnea oroare și dezgust. Așadar, nu orice piesă dintr-o țară socialistă, nici orice comedioară nesemnificativă, ci acele piese care vorbesc în imagini expresive despre idealurile umaniste ale epocii noastre, despre problemele caracteristice ale oamenilor din aceste țări.

Amintim din nou că în buletinele de informare ale A.T.M. sînt prezentate piese din toate țăările socialiste, dintre care multe merită să rețină atenția regizorilor și directorilor teatrelor. Dar acest material informativ, care se află la îndemîna tuturor, este prea puțin folosit de teatre. Piese traduse și difuzate de A.T.M. zac necitite, în bibliotecile sau în sertarele secretariatelor literare, în timp ce unii directori, pentru a răspunde îndemnurilor noastre de a programa piese din țări socialiste, vin la Direcția Teatrelor să ceară recomandări sau texte, sau își trec unul altuia cite un text pe care un traducător mai întreprinzător l-a înmînat personal unuia dintre ei. Nu cunoaștem prea multe cazuri cînd un director de teatru, văzînd prezentarea unei piese într-un buletin, să fi cerut traducerea lucrării.

Recunoaștem că însuși sistemul nostru de informare nu este încă bine pus la punct, și că uneori noi înșine nu sîntem în măsură să cunoaștem tot ceea ce e mai reprezentativ în cultura teatrală a unei țări. Ne propunem să ne preocupăm îndeaproape de remedierea acestor defecțiuni. Între altele, vom întocmi o listă separată de piese recomandate. Dar cerem insistent conducătorii teatrelor să privească această problemă cu mai multă seriozitate și convingere, și să folosească toate posibilitățile de informare existente (și nu sînt puține) pentru a-și asigura condițiile unei opțiuni repertoriale care să pună publicul nostru în fața unor opere de substanțială valoare.

În ceea ce privește dramaturgia clasică și contemporană din alte țări, constatăm atît în repertoriul stagiunii încheiate, cît și în noile proiecte, că deși s-a făcut un efort spre o orientare mai echilibrată, situația nu e cu totul satisfăcătoare. Prea puține încercări de înnoire a repertoriului clasic, prea slabă preocupare pentru un repertoriu de perspectivă, care să aducă în fața spectatorilor, rînd pe rînd, școlile, orientările progresiste cele mai reprezentative ale culturii teatrale mondiale. Lipsesc din repertoriul general al teatrelor noastre epoci întregi ale istoriei dramaturgiei universale; anticii continuă să apară sporadic și nu cu operele fundamentale. Renașterea și Secolul de aur spaniol sînt reprezentate mereu cu aceiași 2—3 comedii, uitîndu-se de marile drame populare; Goethe pare să nu mai fie decît autor de comedii; romanticii aproape au

dispărut, expresionismul german atât de înfărcat de semnificații sociale nu a intrat încă în atenția directorilor noștri de teatru. În schimb, cînd e vorba de dramaturgia contemporană din occident, rojul de comedioare de tipul *Bărbai fără neveste*, *Adio Charlie*, *Familia Bliss*, *Cum se jefuiește o bancă*, *Balul hoților* și toată producția polițistă a lui Robert Thomas, secondat de Agatha Christie, domină repertoriul curent, ici-colo abia apărînd și cite o lucrare mai semnificativă, de o ținută literară mai elevată și abordînd o problemă socială mai largă.

În privința repertoriului de piese străine, tovarășul Nicolae Ceaușescu a dat indicații clare și concrete în expunerea sa: „*La fel în teatru — a spus secretarul general al partidului nostru — trebuie să revizuiți repertoriul pieselor străine. Sînt multe piese bune — și să le păstrăm — ca de altfel și filme, dar să scoatem toate piesele care nu corespund educației pe care noi vrem s-o dăm poporului nostru*”.

În lumina sarcinii de a asigura o selecție mai riguroasă a lucrărilor din repertoriul clasic și contemporan internațional, considerăm necesar să atragem atenția asupra absenței din repertoriile teatrelor — chiar și din noile proiecte — a unor autori de orientare progresistă, militant-democratică, unii dintre ei comuniști, ca Sean O'Casey, ale cărui piese străbătute de suflul romantic, de poezia revoluționară a luptelor clasei muncitoare pentru eliberarea de exploatare, publicate în traducere românească acum cîțiva ani, așteaptă zadarnic să fie descoperite de vreun regizor sau director. Lipsesc autori progresiști ca Armand Gatti, Elmer Rice, Barrie Stavis, Eduardo de Filippo (cîndva jucat mai mult, iar acum aproape uitat, deși opera lui e mult mai bogată decît ceea ce au reprezentat teatrele noastre) și alții, dramaturgi care ar aduce un echilibru necesar în repertoriul nostru, prin poziția lor umanistă activă și modalitatea realistă a abordării problemății sociale.

c) Varietate tematică și stilistică, dar unitate de poziție revoluționară

Am pomenit aici și de unele proiecte de repertoriu, deoarece, în bună măsură, problemele lor sînt în general comune cu cele ale repertoriului jucat în această stagiune.

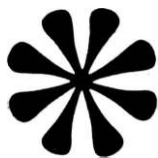
Putem aprecia, desigur, efortul unor teatre de a-și îmbunătăți proiectele, în urma consfățuirii noastre din luna mai, și, mai ales, pe baza concluziilor recentelor documente de partid. Astfel, pe lîngă teatrele citate data trecută pentru armonioasa compoziție a repertoriului (Teatrului Național din Craiova, teatrele dramatice din Brașov, Baia Mare, Pitești), menționăm proiectele îmbunătățite ale unor teatre ca „Lucia Sturdza Bulandra”, Teatrul din Oradea, Teatrul Tineretului din Piatra Neamț. Continuă însă să fie nesatisfăcătoare, sub raportul echilibrului, repertoriile unor teatre ca acela din Petroșani (acesta se orientează și în ultimul proiect aproape exclusiv spre un profil de comedie, neglijînd cerințele unor spectatori cu alte gusturi, și, mai ales, necesitatea educării publicului de mîneri și alți oameni ai muncii din Valea Jiului, care, sîntem siguri, nu pot fi satisfăcuți cu un singur gen de teatru) sau Teatrul Maghiar de Stat din Cluj, care încă nu a trimis noul proiect, dar care nici după discuțiile noastre din mai nu a acordat atenția cuvenită dramaturgiei originale, orientîndu-se greșit chiar în alegerea puținelor piese înscrise în proiect. Secția română a Teatrului de Nord din Satu Mare își caută încă un profil și un echilibru, fără de care, desigur, nu va reuși să-și formeze și să-și atragă publicul.

Fără îndoială că și în proiectele stagiunii viitoare problema esențială rămîne aceea a dramaturgiei originale contemporane. În propunerile secretarului general al partidului se spune: „*În orientarea repertoriilor instituțiilor de spectacole, teatru, operă, balet, estradă, se va pune accent pe promovarea creației originale cu caracter militant, revoluționar*”.

Remarcăm din nou că directorii teatrelor țin prea puțin seama, la alcătuirea repertoriului, de fondul de dramaturgie originală creat în anii regimului nostru, îndeosebi dramaturgia cu tematică eroică, dramaturgia epocii în care ideile socialismului au triumfat într-o luptă dramatică, deschisă, cu dușmanii de tot felul. Lucrările cele mai valoroase din această perioadă ar trebui studiate din nou de secretarii literari, de regizori și directori, care prea repede și pe nedrept le-au considerat perimate, depășite. Sînt în ele idei prețioase, momente dramatice, personaje vii, care ar merita o nouă interpretare scenică, eventual pe baza unor texte revăzute de autori. Aceasta ar fi cu atît mai necesar, cu cît în proiectele de repertoriu lipsesc aproape cu desăvîrșire piesele noi valoroase, care să vorbească spectatorilor în mod direct, cu forță și convingere artistică, despre probleme și preocupări ale omului de azi din țara noastră.

Am dori ca această constatare să aibă forța unui apel la conștiința dramaturgilor, la răspunderea directorilor, a regizorilor, a secretarilor literari, ca, în perioada imediat următoare, să-și unească eforturile în vederea realizării unor lucrări noi, valoroase din

punct de vedere artistic, străbătute de suflu revoluționar, scrise de pe poziții partinice, marxist-leniniste, despre realitatea bogată și complexă a zilelor noastre.



Pentru o mai deplină clarificare a unor probleme actuale ale creației noastre dramatice, socotim necesar să discutăm aici și unele piese care au fost înscrise inițial în proiectele de repertoriu ale unor teatre. Elucidarea unor probleme, a unor puncte de vedere asupra acestor piese, care prin editare și-au dobândit de fapt puterea de circulație în public, credem că va fi utilă atât creatorilor cât și teatrelor, în vederea orientării viitoare a activității lor. Este cu atât mai necesară discutarea deschisă, principială, a acestor piese, cu cât unele din ele sînt scrise de autori înzestrați, de la care publicul este îndreptățit să aștepte lucrări valoroase, corespunzătoare înalțelor sarcini educative încredințate creatorilor de frumos de către partid, de către clasa muncitoare.

Unele dintre aceste piese se înscriu în acea tendință mai generală a dramaturgiei noastre actuale de a aborda o problematică filozofică în afara unor condiționări concrete social-istorice, cu referiri la „condiția umană” privită „sub specie aeternitatis”. Modalitatea în sine poate fi valabilă, dacă armătura filozofică a construcției e suficient de solidă și limpede axată pe coordonatele gândirii marxist-leniniste. Drama filozofică poate constitui gradul superior al ambiției oricărui dramaturg. Din acest punct de vedere, piesa *Cain și Abel* sau *Jocul vieții și al morții în deșertul de cenușă* de Horia Lovinescu, propusă de Teatrul „Nottara” și publicată în volum, ne apare ca o expresie a dorinței meritorii a dramaturgului, reiterată, de altfel, în mai multe lucrări ale sale, de a aborda teme fundamentale ale destinului uman. Dar, din păcate, încercarea, după părerea noastră, nu a dat rezultate satisfăcătoare.

Mitul biblic al celor doi frați vrăjmași, Cain și Abel, este folosit de dramaturg drept punct de plecare pentru dezbaterea unei probleme existențiale de cea mai mare însemnătate, aceea a raportului dialectic dintre Bine și Rău, ca principii contradictorii și inseparabile ale vieții. Pozitivă în intenții, și avînd valori literar-dramatice, care conferă valabilitate artistică unor argumente, piesa este, totuși, minată de o concepție lipsită de claritate asupra termenilor conflictului și, mai ales, asupra finalității acestuia. Fericirea apare în această piesă ca un efect al ignorării

voite sau inconștientă a realității, adevărul fiind arătat ca o sursă de nefericire și durere, relațiile între personaje apar dominate în mare parte de porniri instinctuale, ce copleșesc rațiunea și conștiința, acțiunile unor personaje, evoluția și semnificația lor pretîndu-se la interpretări tulburi, confuze (tatăl, de pildă). Perpetuarea speciei umane, prezentată ca o simplă victorie a instinctului biologic, dincolo de Bine și de Rău, așa cum se poate deduce din finalul piesei, apare ca o rezolvare cu totul discutabilă, în orice caz nesatisfăcătoare, a acestei uriașe probleme, care preocupă de veacuri mințile luminate ale omenirii. Abordarea sa de către Horia Lovinescu este, fără îndoială, un act de conștiință al unui creator al epocii noastre, neliniștit de marile întrebări ale omenirii. Dar, în forma în care a fost publicată, considerăm că piesa nu întrunește condițiile de claritate ideologică, necesare unei prezentări scenice. Dramaturgul de talent viguros, autor al atîtor piese profund ancorate în realitățile țării noastre, pe poziții militante, cetățenești, care e Horia Lovinescu, ar trebui să continue să reflecteze la aceste mari probleme ale umanității de pe poziții filozofice mai ferm structurate pe baze marxist-leniniste.

Piesa lui Fănuș Neagu, *Echipa de zgomote*, impune de asemenea o analiză mai atentă. Premiată de Uniunea Scriitorilor și salutăată cu elogii în câteva recenzii în revistele literare, publicată în revistă și în volum, piesa prezintă o aglomerare de imagini poetice, strălucitoare uneori, dar nu totdeauna încheiate într-o construcție cu o finalitate clară.

Acțiunea, după cum se știe, se petrece într-un studio de cinematograf din România, unde un grup de oameni, aproape toți membri ai familiei Rîmniceanu, muncesc din greu, bătăind-se în noroi, imiînd tropotul cailor, pentru a produce zgomotele necesare unui film, ascultînd de ordinele severe ale unui inginer-regizor, cu o atitudine tiranică. Această „ echipă de zgomote ” este prezentată ca aparținînd unei condiții sociale și umane cu totul inferioare; mizeria domnește în viața acestor oameni, care au între ei relații promiscue, în care dragostea se amestecă cu ura, într-o sfișiere reciprocă, continuă. Unul dintre aceste personaje, Nil, fratele capului familiei, s-a întors de curînd în țară, după ce a colindat ani de zile prin toată lumea, îndeplinînd tot felul de munci printre altele și pe aceea de călău. El îi îndeamnă mereu pe membrii familiei să se răzvrătească sau cel puțin să încerce să afle sensul și finalitatea muncii lor, dar ei n-au curajul. Conflictul angajează și elemente din trecutul personajelor, urmași ai unui neam de „bizoni”, tatăl lor fiind reprezentat ca ultimul din neamul de „bizoni” falnici de odinioară, iar Nil mai păstrează în el ceva din această demnitate pierdută. Conflictul complicat se încheie cu înconjurarea studioului de către o haită de cîini, pentru potolirea cărora Nil este aruncat afară, în mijlocul lor.

Plasarea acțiunii într-o realitate care are contingențe exterioare declarate cu realitatea noastră actuală, și investirea personajelor cu atribute exterioare, specifice unor oameni din țara noastră, se află în totală contradicție cu caracterele și relațiile dintre aceste personaje, de o condiție umană atât de inferioară, trăind sub semnul dictonului *homo homini lupus*, și care evoluează într-un spirit de abjecție, străin de substanța socială și etică a orînduirii noastre. Mai mult, personajele se află, față de mediul social, într-un raport care poartă amprenta unei epoci revoluate sau a unei umanități de pe alte coordonate geografice și sociale.

Comedia lui Marin Sorescu, *Există nervi*, care a fost prezentată într-o variantă mai scurtă la Studioul „Casandra“ de către studenții Institutului de Artă Teatrală și Cinematografică, și care a fost înscrisă în repertoriul de Teatrul „Lucia Sturdza Bulandra“, într-o variantă dezvoltată, propune situația comică absurdă a unor inși fără o identitate precisă, care stau de vorbă alandala despre tot felul de lucruri la ordinea zilei, și care sînt întrerupți în conversația lor, cînd de un personaj ce se cheamă Profesorul, cînd de niște femei, care la rîndul lor încep să comenteze în mod incoerent despre farfuriile zburătoare și alte subiecte de actualitate. Plasarea personajelor într-un spațiu incert — care este cînd o cameră obișnuită, cînd un compartiment de tren, cînd o cameră dintr-un ospiciu, cînd o celulă de închisoare — incoerența voită a dialogului, în care se amestecă raționamente logice cu aserțiuni fanteziste și cu aluzii transparente la o realitate socială avînd unele similitudini cu societatea noastră, dar totodată sugerînd un univers în care omul este supus unor suspiciuni, unor presiuni, sau tratamente menite a-i zdruncina nervii și sănătatea, fac ca mesajul piesei să fie confuz, inacceptabil. Piesa e scrisă cu umorul și talentul binecunoscut al poetului Marin Sorescu, care, aici, pare mai mult să se fi jucat de-a teatrul absurdului, înșirînd cap la cap niște glume cu intenția de a persifla anumite automatisme verbale și de gîndire. Dar, imaginea de ansamblu pe care piesa o lasă este derutantă, iar personajul Topa, introdus ulterior în acțiune, pentru a limpezi oarecum poziția autorului, rezolvă lucrurile doar pe jumătate. Credem că poetul înzestrat și apreciat, care e Marin Sorescu, ar trebui să reflecteze mai adînc la efectul scrierilor sale dramatice asupra publicului, avînd în vedere tocmai puterea de comunicare și de influențare pe care cuvîntul, mișcîndu-se cu talent și măiestrie, o poate avea atunci cînd este rostit de pe scena unei săli de teatru.

Și pentru că am vorbit de răspunderea unui talentat poet față de publicul său, am dori să ne oprim puțin și asupra unei alte piese de Marin Sorescu, pe care Teatrul „Lucia Sturdza Bulandra“ a propus-o, într-unul

din primele sale proiecte (probabil fără să o fi citit), și din care a fost publicat un fragment (sau poate textul integral, nu e precizat) în revista *Cronica*, sub titlul *Dimineața (în pădure)*. Piesa aceasta ne propune o ipoteză nouă în reconsiderarea unui moment al istoriei noastre, și anume domnia lui Vlad Tepeș. Tendința de demitizare a marilor figuri ale istoriei poporului nostru, devenită modă în ultimii ani, a dus la apariția unor piese în care se caută scormonirea cu tot dinadinsul, cu cinism aproape, a laturilor întunecate ale unor personalități ale istoriei noastre (ca, de pildă, figura lui Constantin Brîncoveanu, prezentat în piesa *Maria 1714* de Ilie Păunescu într-un conflict cu membrii familiei sale, în care acușările reciproce, dezvăluirea unor trăsături de duplicitate, de lașitate și meschinărie, deveneau dominante, coșefînd imaginea de erou patriot pe care, în final, zadarnic mai încerca piesa s-o sugereze). O parte a criticii a semnalat la timp, dar nu cu rezultate destul de evidente, acest pericol al demitizării, al sărăcirii istoriei noastre de sensurile sale profund educative, de virtuțile sale însuflețitoare pe plan moral, pentru toate generațiile succesive de spectatori ai teatrului românesc. Tot un fel de demitizare încearcă și piesa lui Marin Sorescu, dar cu intenția vădită de a investi situația istorică dată cu semnificații cu totul strănii, și într-un limbaj care atînge, pe alocuri, trivialitatea.

În scenă se află un turc și un român, trași în țeară, dar încă vii, care-și comentează soarta, abordînd o serie de teme filozofico-politice cu înțelesuri ambigue. Tepeș este prezentat în felul următor :

TEPEȘ (*adresîndu-se Romînului și Turcului trași în țeară*) : Ați muri, dar vă e lene. (*Adulmecînd.*) Mari puturoși imi sînteți. Nici nu v-ați văzut bine sus, în posturi înalte, și ați și început să vă împuțiți. Omul împute locul, asta așa e.

ROMÂNUL : De cînd cu Măria-ta, parcă toate se împut mai repede. Parcă toate locurile se împut mai repede. Săracii codrii. Le vine să-și iasă din țîțini, să-și ia cîmpii, să scape de duhoarea asta

Discuțînd cu un personaj feminin, Joița, Tepeș spune :

TEPEȘ : Nu la gură ar trebui să-ți pui lacăt. (*Indignat.*) De ce te curvăsești, căteja?... (...) Tăieți-i țitele... și bateți-i în cuie, în locul lor, capetele copiilor nelegiuîți... Cît va mai fi o curvă în țara asta, turcii vor tot fi ispițiți să dea buzna.

Bizară și întristătoare concepție despre istoria noastră, oricît ar vrea Marin Sorescu să ne convingă că asta înseamnă a avea simțul umorului și a privi trecutul nostru

cu luciditate. Ceea ce ne întristează, mai ales, este jocul gratuit și ieftin, de poante vulgare, în care se irosește un talent atât de strălucit, capabil de profunzimi și subtilități dovedite de atâtea ori.

Sînt, în propunerile teatrelor, și piese scrise de autori mai puțin cunoscuți și înzestrați, dar care merită să ne oprim asupra lor, deoarece și ele exprimă, într-o măsură mai mare sau mai mică, unele tendințe și orientări ale dramaturgiei noastre actuale. Una dintre aceste piese se cheamă *Jucătorul de table*, este scrisă de tînărul scriitor Ion Coja, și este propusă recent de Teatrul de Stat din Constanța. Acțiunea este din nou plasată într-un spațiu abstract, fără contur. Personajul principal, al cărui nume este El, este supus unei presiuni violente și repetate din partea membrilor familiei sale, care vor să-l convingă că el e Dumnezeu și că are puterea de a le împlini toate dorințele. Căpătînd, printr-o întîmplare repetată, această convingere, El devine conștient de toate durerile și calamitățile care bîntuie omenirea, inclusiv războiul, prezentat aici ca un flagel mondial, fără remediu. Vărfînd să rezolve toate problemele omenirii, deoarece ideea de Dumnezeu implică și ideea de responsabilitate, El se duce la un doctor pentru a căpăta certificatul de Dumnezeu, și a putea astfel să-și exercite puterea. Dar, aici puterile sale au secat, deoarece, spune autorul prin gura doctorului: „Ești Dumnezeu atîta timp cît nu știi. Cînd așli, e prea tîrziu. Automat te vindeci”. Doctorul, la rîndul său, pare la un moment dat să capete puteri de Dumnezeu, deoarece izbuteste să-și impună voința și să se facă ascultat. Speriat de faptul că acum „boala” trece asupra sa, doctorul se sinucide. Iar eroul nostru, „vindecat”, e convins acum că a găsit leacul durerilor generale și incurabile ale lumii, în autosugestie (zice El: „*n-are importanță dacă ești sau nu. Totul e să te porți ca și cînd ai fi*”) și începe să-i îndemne pe toți să zîmbească optimist, să rîdă fără motiv, încercînd să le stîrnească rîsul, povestindu-le bancuri stupide. Așadar, zice tînărul Coja, nu e nimic de făcut, omenirea e bolnavă și condamnată fără apel la suferință, războaie, cancer, răutate, crime, dar totul e să ne prefacem că e bine și frumos, deoarece în momentul cînd devenim conștienți de realitate și, eventual, de răspunderea și de puterea noastră de a rezolva problemele, ne pierdem, în fapt, toată puterea. Apelul la responsabilitate, care părea să anime piesa, se transformă într-un mesaj dezolant, surprinzător la un autor tînăr, căruia, ce-i drept, nu-i lipsesc unele calități ale dialogului și ale construcției, dar care înecă totul într-o succesiune de scene haotice, de o confuzie evidentă și cu o concluzie acut pesimistă, pînă la cinism.

În piesa *Sala de așteptare* de Emil Popenaru, propusă inițial de Teatrul Dramatic din Brașov, și publicată în volum, ni se în-

fățîșează procesul de conștiință al unui procuror, sub forma unui coșmar al acestuia. Într-o convențională sală de așteptare, o serie de personaje, la fel de convenționale, purtînd numele generice de : Profesorul, Fata, Domnișoara, Poetul, Hamalul — (observăm că multe din piesele acestea își reduc personajele la entități abstracte, ca niște date ale unei ecuații, sau intenționează să facă din ele niște simboluri generale, dar le lasă în stadiul de schemă fără viață) — își concretizează treptat identitatea, dovedindu-se a fi foști „clienți” ai Procurorului și, pornind pe rînd să-l acuze pentru atitudinea lui în diverse cazuri în care, se pare, conștiința lui profesională nu mersese mai departe de litera legii, nu fusese dublată, așadar, de căldura și interesul uman pe care cazurile respective le-ar fi reclamat. O problemă interesantă, desigur, aceea a răspunderii omului, investit cu puterea legii. Dar aglomerarea de cazuri nefericite, excesul de expresii „tari”, argotice, violența unor scene repetate și, mai ales, lipsa unei concluzii limpezi, fac ca din piesă să apară imaginea sumbră a unei umanități pervertite, fără șanse de salvare în fața unui procuror cu un profil uman incert.

În sfîrșit, amintim aici și de piesa *Șerifii*, scrisă de tînărul autor C. Munteanu, menționată în propunerile Teatrului Național „Vasile Alecsandri” din Iași. Aflîndu-se în fază rudimentară ca redactare, piesa nu ar fi meritat, poate, să ne ocupăm de ea în acest cadru, dacă n-ar fi fost semnificativă pentru două aspecte : unul, privind lipsa de exigență a teatrului care a propus-o în această formă, iar celălalt, privind convingerea declarată a autorului (și nu e singurul în această postură) că, dacă piesa nu va fi aprobată, vina va fi a altora, și nu a piesei însăși. În realitate, pe lângă redactarea dezlinată și compoziția încă haotică, tîmînd mai mult de proza narativă, decît de genul dramatic, piesa suferă de cusesurile multora din lucrările care ne-au fost propuse pentru repertoriu, și anume are tendința de a prezenta sub o formă generalizată niște cazuri particulare, de semnificație limitată, creînd prin acumulare o imagine sumbră, a unei societăți în care nu se poate realiza cineva decît prin relații neprincipiale, în care adevărul nu poate răzbi la lumină, în care răul este incurabil etc.

Am dat aceste cîteva exemple (care s-ar putea înmulți, cu piesa *Baricada bătrînilor fericiți* de M. Sabin, propusă de Teatrul „G. Bacovia” din Bacău, cu piesele într-un act de George Genoiu, publicate în *Ateneu* și propuse tot de acest teatru, cu monologul *E frig și e noapte, prieteni* de Augustin Buzura, propus, la un moment dat, de Teatrul de Stat din Turda, cu noua piesă a lui Páskándi Gézá *Tocîlarul vagabond*, propusă de Teatrul Maghiar de Stat din Cluj) pentru a oferi o bază concretă, un punct de

pornire limpede discuției noastre, privitoare la spiritul de răspundere partinic, de care trebuie să fim animați cu toții în aprecierea, stimularea și promovarea creației dramatice originale. Desigur, orientarea dramaturgiei originale implică, în primul rând, răspunderea creatorilor înșiși, conștiința lor comunistă, la care documentele recente de partid fac apel într-un mod mobilizator. Dar ea implică, în egală măsură, răspunderea directorilor și a tuturor factorilor și organismelor care se ocupă cu stimularea și promovarea creației.

Critica militantă și rolul ei stimulator

În sistemul de răspunderi care acționează în ansamblul activităților menite a stimula și a promova creația dramatică originală, editurile, revistele literare și culturale, critica, își au, fără îndoială, propriile lor îndatoriri. În ultima vreme, revistele literare și editurile au venit în mod eficient în sprijinul difuzării operelor dramatice, dând autorilor posibilitatea unei prime confruntări cu publicul cititor și cu critica. S-a creat, astfel, un fond de lucrări dramatice contemporane, dintre care multe au ajuns pe scenă. Unele figurează în noile proiecte de repertoriu ale teatrelor. Sîntem datori, însă, să spunem că publicarea pieselor nu s-a făcut todeauna cu discernămint, printre piesele tipărite găsindu-se destule lucrări cu confuzii sau cu defecte de orientare, de genul celor semnalate mai înainte. De aceea, credem că e necesar să precizăm că publicarea unei piese într-o revistă sau într-un volum nu implică în mod automat obligația reprezentării ei pe scena unui teatru. Audiența largă, într-o sală de spectacol, a unei lucrări dramatice devine operă scenică, impune o exigență sporită, pentru claritatea ideilor, pentru acuratețea expresiei literare, pentru puterea ei de generalizare prin intermediul imaginii scenice. De aceea, nu poate fi considerat o anomalie faptul că unele piese publicate întîmpină greutăți la înscrierea lor în repertoriul teatrelor. În același timp, credem că e necesară mai multă exigență chiar din partea editurilor și revistelor care publică dramaturgie, deoarece și deosebirile acestea de apreciere pot crea confuzie.

Critica de teatru, mai activă, mai promptă, mai receptivă față de problemele teatrelor, se află, la rîndul ei, în fața unor mari îndatoriri în ceea ce privește analiza adîncă, profesională, exigentă a pieselor, ca și a spectacolelor, în lumina unor criterii ideologice, estetice, ferme. Dacă în stagiunea aceasta am avut acele fenomene de slăbire

a exigenței în alegerea repertoriului, mai ales în reprezentarea unor piese originale, faptul se datorește și unei lipse de precizie în judecățile de valoare, emise de unii critici. Nu intenționăm să facem aici analiza criticii de teatru. Dorim numai să facem apel la o mai profundă angajare a criticilor în preocuparea pentru claritatea ideologică, pentru promovarea adevăratelor valori, în numele criteriilor estetice ferme, marxiste, ale artei noastre. În acest sens, revistele: *Teatrul*, *Contemporanul*, *Tribuna*, *Cronica* și celelalte reviste ale C.S.C.A., au îndatoriri importante. Mai multă obiectivitate și principialitate aparțin în analiza pieselor și spectacolelor, o mai adîncă fundamentare filozofică, marxist-leninistă, mai multă preocupare pentru organizarea unor dezbateri vii, deschise, asupra unor probleme și fenomene esențiale ale vieții noastre teatrale, se impun neapărat.

Circulă, printre unii autori, părerea greșită că piesele „cu probleme”, piesele care abordează teme complexe, majore, întîmpină cele mai mari greutăți pînă să ajungă pe scenă. Adevărul este că piesele care își extrag sensurile și substanța dramatică din cunoașterea adîncă a realității, a oamenilor, din înțelegerea științifică a dinamicii și legităților realității, din capacitatea de interpretare a vieții în lumina concepției noastre marxist-leniniste despre lume și societate, nu se scriu ușor. Dar, tocmai asemenea piese sînt cele mai necesare pentru educarea publicului, pentru ridicarea nivelului conștiinței socialiste a oamenilor muncii.

Vrem să precizăm că sîntem pentru o dramaturgie realistă, care să dezbată problemele adînci și complexe ale realității noastre socialiste în dinamica ei revoluționară, problemele omului contemporan, criticînd de pe pozițiile socialismului, ale politicii partidului nostru, mentalitățile vechi, concepțiile retrograde, influențele morale și ideologice burgheze. O atitudine desehisă, combativă, față de tot ceea ce reprezintă manifestare înapoiată, antisocialistă, în relațiile dintre oameni, implică însă, totodată, punerea în lumină a tot ceea ce înseamnă valoare umană, etică sau civică, a tot ceea ce reprezintă sensul profund înnoitor al societății noastre în conștiința oamenilor, în atitudinea lor față de viață, față de muncă, față de problemele fundamentale ale existenței, ale lumii actuale.

Desigur, nu i se poate cere fiecărei piese în parte să prezinte o imagine integrală a societății, fiecare autor alegîndu-și doar o problemă, un aspect, un unghi de vedere. Dar forța artei realiste stă tocmai în exprimarea unor sensuri generale, prin mijlocirea unor imagini particulare, concrete. Puse laolaltă, toate acestea ar putea da o imagine de ansamblu, vie, colorată, diversă, a unei realități în dezvoltarea ei dialectică, în plină ascensiune. Dacă privim însă în an-

sambulu piesele noi, propuse de teatre, la un moment dat, cu foarte puține excepții, se creează prin acumulare impresia unui univers sumbru, închis, fără perspectivă, universul unei umanități dominate de instincte, de porniri meschine și egoiste, o umanitate dezabuzată, deusolată, o societate aproape în disoluție, în faliment. Autorii par a fi preocupați numai de ideea fugii de un anumit idilism convențional, care s-a manifestat într-o vreme în literatura și arta noastră, dînd naștere unor scheme fără viață. Dar, a căuta acum în mod intenționat numai aspectele sumbre ale realității, numai trăsăturile inferioare ale omului, înseamnă doar a înlocui un schematism cu un altul, și a sărăci realitatea de toată complexitatea ei vie, tumultuoasă. Mai grav încă, înseamnă a pune în circulație idei greșite, concepții subiective, confuze, asupra existenței, a slăbi încrederea oamenilor în capacitatea lor de a învinge dificultățile, de a ieși biruitori în lupta cu natura, cu pornirile și mentalitățile retrograde, înseamnă a dezarma oamenii, a le insufla neputință și spaimă. Adevărul, autenticitatea, luciditatea, noțiuni atât de scumpe nouă tuturor și atribute caracteristice artei realizate, implică cunoașterea, înțelegerea, cercetarea realității în toată complexitatea ei dialectică, contradictorie, și nu escamotarea unor laturi în favoarea altora, de orice natură ar fi ele. Atît de depante s-a ajuns cu prejudecata antiidilică, încît pînă și finalul optimist, conform vieții, al unei piese, a ajuns să fie considerat de unii autori drept banal și „conformist“, ca și cum expresia artistică a sensului optimist, obiectiv, al dezvoltării istorice, ar fi un păcat de moarte.

În comedii și, uneori, chiar în drame, întâlnim frecvent situații și personaje care, sub pretextul satirizării unor automatisme ale limbajului sau ale gândirii, înecă, de fapt, într-o zeflemea dizolvantă, noțiuni și teze politice sau filozofice, familiare societății noastre. Unde sînt, însă, acele piese și personaje care să pună în adevărata lor lumină aceste noțiuni și principii, care constituie o expresie a substanței vieții noastre politice, sociale, ideologice? Unde sînt personajele care să reprezinte o chintesență a calităților omului de azi, omul cu o conștiință înaintată, care își pune toată energia și capacitatea la temelia splendorilor construcției ale socialismului?

Avem nevoie de piese bune, scrise cu talent, ale căror eroi să fie cu adevărat făuritori de bunuri materiale și spirituale, cei ce stau la temelia minunatului edificiu al socialismului, eroii clasei muncitoare, ai țărănimii, ai intelectualității legate de popor. Avem nevoie de piese care, înfățișînd cu luciditate și bărbăție conflictele specifice procesului de transformare revoluționară a societății, a conștiințelor, să sporească încrederea în forțele omului de a se birui pe

sine, și tot ceea ce stă în drumul perfecționării sale, în drumul perfecționării relațiilor sociale, tot ceea ce împiedică dezvoltarea liberă a personalității închinată construcției, creației, progresului.

„Sufletul omului nou, conștiința lui — spunea secretarul general al partidului nostru — deschid artistului un orizont nelimitat de investigație. Cercetarea și redarea acestui univers uman palpitant — iată ce cerem noi creatorilor de artă. Să glorificăm ceea ce e mai valoros, mai nobil în creația noastră socialistă — omul, căruia îi datorăm tot ceea ce s-a înălțat în România“.

A rosti adevărul în spiritul concepției noastre despre lume

Nu putem să nu ne dăm seama că o bună parte din noile prejudecăți, care circulă acum cu oarecare putere în rîndurile unor creatori — dramaturgi sau artiști de teatru — sînt rodul unor influențe venite dintr-o lume clădită pe alte baze sociale, în care structuri economice, politice, osificate pun ființa umană în pericol, dînd naștere acelor neliniști existențiale exprimate într-o serie de opere literare. Dar, stările de spirit, specifice unei societăți cu o anumită structură a relațiilor umane, nu pot fi transplantate mecanic, din dorința de a fi „modern“, ca și cum a fi „modern“ ar însemna a purta o uniformă universal-valabilă într-o societate ca a noastră, cu o structură radical deosebită, fără a da naștere unor hibrizi lipsiți de viabilitate.

În unele articole din presa străină s-a făcut afirmația că tendința unor autori ai noștri către o exprimare ambiguă, parabolică, voalată, s-ar datora faptului că ei încercă să strecoare în creația lor, pe această cale, adevăruri pe care altfel nu le-ar putea rosti. Nu credem, însă, că există adevăruri reale care să nu se poată exprima direct, deschis, într-o piesă destinată publicului românesc. Depinde, însă, de pe ce poziții și în numele căror idealuri se rostesc. Referindu-se la activitatea ideologică, tovarășul Nicolae Ceaușescu a spus la recenta conferință: „Nu are rost să ocolim problemele care se pun în viață. Sînt fenomene diverse care apar în lumea de azi; este necesar să le interpretăm corespunder, în spiritul concepției noastre despre lume și viață, a ma-

terialismului dialectic și istoric, să dăm răspuns la întrebările care se ridică în legătură cu aceste fenomene". Această poziție fermă, partinică, deschisă, este necesară și în creație. În dezbateră pe plan artistic a problemelor noi și complicate, la care oamenii de azi caută un răspuns și pe scena teatrului.

Pentru aceasta, nu e nevoie să se caute sursa de inspirație în altă parte decât în lumea noastră, în realitatea vie a poporului nostru.

A cunoaște tot ce se scrie și se joacă în lume, a fi la curent cu toate orientările și tendințele ce se manifestă în teatrul mondial, înseamnă, în primul rând, a te delimita. Nu trebuie confundată necesitatea de a cunoaște în vederea unui dialog viu și creator și a unui schimb de valori și de opinii cu arta teatrală mondială, necesitate, recunoscută și stimulată de partidul nostru, cu preluarea snoabă, necritică, a tuturor modalităților, concepțiilor și curentelor, în numele unui „modernism” lipsit de discernământ critic. Noi credem că dorința, legitimă, de altfel, de a ne înscrie în circuitul larg al valorilor universale, își găsește realizarea deplină prin valorificarea a ceea ce este mai autentic și organic ancorat în realitatea țării noastre, și că altoirea artificială, racordarea forțată la modele străine, nu pot duce decât la un provincialism minor și sterp.

Exigență sporită față de arta spectacolului

Aceste considerații se referă și la dramaturgie și la arta spectacolului, unde s-au manifestat unele fenomene asemănătoare.

Fără îndoială, orientarea activității teatrelor, puterea de atracție a artei teatrale și de influențare în sens educativ asupra spectatorilor, depinde nu numai de repertoriu, ci și de calitatea realizării acestuia. Valorile artei noastre scenice și-au cucerit astăzi un prestigiu larg, pe plan național, care tinde să se afirme din ce în ce mai mult și pe plan internațional. Această stagiune a adus o confirmare a talentelor de care dispune teatrul românesc, talente care au găsit în dramaturgia originală posibilitatea unei afirmări plene. Sint cunoscute, de asemenea, realizări de prestigiu ale artei noastre scenice în interpretarea unor opere ale dramaturgiei universale.

Considerăm, însă, că față de calitatea recunoscută a talentelor artiștilor noștri, avem dreptul să formulăm o exigență sporită cu privire la rigoarea profesională și la claritatea ideologică. Dezvoltarea artei teatrale în ultimii ani, în lume și în țara noastră, a adus pe primul plan figura regizorului, acordându-i acestuia drepturile, dar și datoriile unui creator, pe deplin răspunzător de integritatea opere de artă pe care o prezintă. Se cunosc, desigur, unele mari spectacole ale teatrului de peste hotare, care au dovedit cât de însemnată poate fi puterea creatoare a regizorului, conducător al întregului ansamblu de interpreți și realizatori. Cîteva dintre ele au fost văzute și în țara noastră, în turneu. Opere clasice au căpătat noi valori, noi semnificații, în puneri în scenă realizate de mari personalități. La noi, de asemenea, nu mai e nevoie să amintim realizări ale artei noastre scenice, care în ultimii ani au contribuit la revalorificarea și reconsiderarea unor opere în jurul cărora domneau prejudecăți. Dar tocmai această putere creatoare a regizorului implică și o mare responsabilitate. O puternică personalitate artistică poate, la un moment dat, să dea o nouă strălucire, sau o nouă orientare, nebanuită, sensurilor unei opere dramatice. Se creează, astfel, prin spectacol, o nouă operă de sine stătătoare. Ce va spune această operă? Ce idei va comunica ea spectatorului? Prin ce mijloace se va impune ea minții și inimii publicului? Acestea depind, în cea mai mare măsură, de regizor, de concepția lui filozofică și estetică, de conștiința lui politică, de măsura talentului și a personalității sale artistice.

Constatăm în ultima vreme, că, sub pretextul libertății de creație a regizorului, se comit adevărate abuzuri, mutilări ale operelor dramatice, denaturări ale sensurilor lor. Nu e vorba aici, desigur, de acele recreeri ale unor opere, făcute cu talent și cu personalitate, în vederea luminării în chip nou a unor sensuri adinci, a unor semnificații sugerate de operele înseși. E vorba de acțiuni arbitrare, lipsite de fior creator, și care se datoresc unui fenomen de mimetism pernicios. Fiecare regizor se simte acum obligat să recompună textul conform „viziunii” sale, iar această viziune se dovedește adesea săracă sau în contradicție cu sensurile operei, sau tinzînd spre o „actualizare” a acesteia într-un amestec confuz de planuri și sensuri. Ne aflăm în situația de a nu mai ști, de fapt, ce text se joacă, atunci cînd în repertoriu este înscrisă, de pildă, o piesă de Molière, de Gogol sau de Maiakovski. Tăieturile în textele clasice se practică frecvent, fără un discernământ riguros. Cît despre piesele contemporane, se întîmplă, uneori, ca la fiecare teatru să se joace o altă variantă. *Arca bunei speranțe*, de pildă, de I. D. Sîrbu s-a bucurat la Teatrul de Comedie de un tratament „estetic” care a mutilat-o, transformînd-o într-o tragedie sumbră, în care

gustul pentru violență și pentru situații șocante se făcea simțit în luptele corp la corp, în loviturile primite și date. Acest gust pentru violență începe să apară și în alte spectacole, deosebi în cele realizate de tinerii regizori din cele mai proaspete promoții, unui deprinzând acest gust chiar de la maestrul lor.

Mai grav este faptul că, uneori, prin adăugiri în text, se schimbă chiar sensul sau concluzia unei piese — cum s-a întâmplat recent cu *Fata morgana* la Teatrul de Comedie. Am semnalat faptul că tendința spre vulgaritate apare în ultima vreme și în unele piese originale, sub forma unor poante ieftine, a unui limbaj argotic sau a unor situații echivoce. Ea se manifestă și în unele spectacole, unde rigoarea profesională începe să facă loc atitudinilor și gesturilor frivole, împine uneori pînă la obscenitate. Unele momente ale spectacolului *Mandragora* de la Teatrul de Comedie, de o picanterie excesivă, frizura trivialitatea și, chiar și spectacolul foarte izbutit, de altfel, de bună calitate artistică și orientare limpede, care e *Dispariția lui Galy Gay*, de la același teatru, nu era lipsit de unele excese, prin îngroșarea unor pasaje ale textului lui Brecht. O primă reprezentare, sub forma unei repetiții generale a piesei *Interesul general*, de Aurel Baranga, la Teatrul de Stat din Arad, îngroșă pînă la caricatură unele personaje, acțiunea scenică atingînd uneori un grotesc cu sugestii vulgare. La Teatrul „Ion Văcilescu”, farsa destul de anodină *Spargeria de la miezul nopții*, căpăta accente apăsate vulgare, prin insistența regiei și a interpreților asupra unor elemente care în text erau abia sugerate.

Este necesar să atragem atenția asupra acestor anomalii, care pot duce la un arbitrar total în ceea ce privește raportul dintre opera dramatică și interpretarea ei scenică. Nu putem fi de acord cu atitudinea de desconsiderare a operei dramatice pînă la transformarea ei într-un simplu pretext pentru exercitarea fanteziei regizorale. Imaginația creatoare a regizorului e o calitate de preț, indispensabilă actului de creație a spectacolului, dar ea trebuie călăuzită de aceeași gândire filozofico-estetică limpede, întemeiată pe concepția marxistă despre lume. Tovarășul Nicolae Ceaușescu a spus că se poate de clar: „Noi vrem ca arta și literatura să fie puse în slujba poporului, să se scrie și să se creeze pentru clasa muncitoare, pentru intelectualitate, pentru toți oamenii muncii. Sintem pentru diversitate de stiluri și forme în creația literar-artistică. Dar, așa cum am spus și mai înainte, concepția, ideologia trebuie să fie una singură — ideologia și concepția revoluționară a clasei muncitoare. Artă trebuie să servească unui singur scop: educației socialiste, comuniste. În acest sens sintem pentru cea mai largă libertate de creație, pentru cea mai largă exprimare a imaginației, dar în spiritul concepției noastre

despre lume și viață”. Directorii teatrelor ar trebui să mediteze serios la actul de responsabilitate pe care-l implică reprezentarea publică a unui spectacol, act la fel de important în ceea ce privește orientarea ideologică și puterea educativă, ca și alegerea unei piese pentru repertoriu.

Este cazul să precizăm, însă, că răspunderea principală pentru orientarea repertoriului și pentru realizarea acestuia la cel mai înalt nivel de măiestrie, pentru orientarea și organizarea întregii activități a unui teatru, îi aparțin directorului. Acesta este obligat să-și gîndească activitatea instituției și s-o organizeze în lumina înalțelor îndatoriri care i-au fost încredințate de partid și de stat, odată cu numirea sa. Lipsurile grave, manifestate în cursul acestei stagii, în activitatea teatrelor noastre — și noi n-am făcut decât să le semnalăm pe cele mai importante — se datoresc și slăbirii spiritului de răspundere, a spiritului comunist la unii directori de teatru. Noile reglementări, ale organizării și funcționării instituțiilor artistice de spectacole, în curs de definitivare, vor stipula, desigur, răspunderile conducerii teatrelor, atît pe planul conducerii colective, cît și pe planul răspunderii personale, a fiecărui membru al conducerii.

Organele locale, comitetele de cultură și artă, nu au sprijinit cum se cuvine activitatea teatrelor, mulțumindu-se adesea să avizeze formal propunerile de repertoriu, necunoscînd piesele propuse sau cunoscîndu-le superficial, trecînd răspunderea asupra Comitetului de Stat pentru Cultură și Artă. Avem numeroase exemple de propuneri de repertoriu (proiecte integrale sau cereri de modificări parțiale, propuneri de piese noi) necorespunzătoare, făcute de teatre și avizate de comitetele locale, de la municipiul București, pînă la comitetele județene Cluj, Timiș, Covasna, Iași și multe altele. Dar trebuie să fie limpede: aceste organisme locale nu au fost create pentru a constitui verigi intermediare, pasive, formale, între instituții și organul central de conducere, ci pentru a răspunde efectiv, a conduce și coordona munca culturală pe raza lor de activitate. Conducerea directă de către comitetele județene de partid, care vor răspunde nemijlocit de orientarea repertoriului și a întregii activități culturale a instituțiilor din județ, va aduce, desigur, o întărire a responsabilității și a fermității ideologice în cadrul comitetelor de cultură și artă.

La rîndul nostru, trebuie să recunoaștem că Direcția Teatrelor din Comitetul de Stat pentru Cultură și Artă a dat dovadă de o slăbire a exigenței partinice, manifestînd un spirit concesiv, de toleranță, de cedare în fața presiunilor unor directori, a unor autori. Un inacceptabil complex de inferioritate, născut uneori din teama de a nu fi acuzată de atitudine dogmatică sau rigidă, tradus în timiditatea față de unii creatori și directori de instituții, a dus la acceptarea în repertoriu

a unor piese deficiente sub raport ideologic și artistic. Chiar atunci, când s-au dat indicații de îmbunătățire a unui text sau a unui spectacol, nu s-a urmărit întotdeauna una la capăt punerea în aplicare a indicațiilor date, lăsând să apară în spectacole unele confuzii ideologice, vulgarități, ceea ce ne-a obligat apoi să intervenim, la sesizarea conducerii, după prezentarea în public a spectacolului.

Prea puțin ne-am ocupat, în vremea din urmă, de pregătirea ideologică și politică, de profilul moral și spiritual al directorilor de teatru, al cadrelor de răspundere din teatre, al artiștilor înșiși. Prea puțin ne-am ocupat de formarea conștiinței educatorilor, pentru ca ei înșiși să poată îndeplini înalta misiune de educatori ai maselor. Prea puțin ne-am ocupat de atmosfera din teatre, de disciplina profesională, prima condiție a eticii artistului, lăsând să pătrundă și să se dezvolte în teatre un spirit de blazare, de mică chiverniseală, de toleranță față de orice fel de abateri. Înțelegerea și aplicarea greșită a principiului cointeresării materiale, care a stabilit o corelație directă, unilaterală, între depășirea planului de încasări și acordarea gratificațiilor, a dus la goana după succese facile, după încasări cu orice preț — chiar cu prețul pierderii profilului educativ al instituțiilor noastre — uitându-se că nu se poate face comerț cu cultura, cu educația, iar noi, deși am observat acest lucru, nu am propus măsuri de remediere. Ne-am mărginit, adesea, la discuții individuale, cu câte un autor sau un director de teatru, substituindu-ne uneori acestuia, citind câte 4—5 variante ale unei piese, în loc să organizăm acele dezbateri largi, principiale, exigente și profunde, pentru lămurirea unor probleme fundamentale ale creației și artei noastre teatrale. În munca noastră, rutina și spiritul de tutelă mărunță și-au spus cuvântul, ducând la slăbirea fermității și consecvenței principiale, la slăbirea autorității față de conducerile instituțiilor. De aici, și încălcările atât de flagrante, în ultima vreme, ale unor reglementări și instrucțiuni pe care teatrele le-au eludat după bunul lor plac, și pe care sîntem hotărîți să nu le mai tolerăm.

Sîntem hotărîți să facem tot ce e posibil pentru ca asemenea greșeli și lipsuri, ca acelea manifestate în această stagiune, să nu mai aibă loc. Indicațiile date de partid sînt clare. Înlăturarea acestor lipsuri este o necesitate imperioasă a mersului înainte al societății noastre, al culturii, al teatrului nostru. Trebuie să facem totul pentru a ridica nivelul combativității revoluționare, al spiritului militant, partinic, al întregii activități a teatrelor noastre, o activitate menită să contribuie pe calea artei, la dezvoltarea conștiinței socialiste, la educarea etică, estetică, civică, a cetățenilor de toate vîrstele, în spiritul filozofiei marxist-leniniste, a idealurilor noastre revoluționare.

Este necesar ca în teatre întreaga activitate să fie organizată astfel încît toate secțiunile să răspundă telurilor artistice educative ale instituțiilor.

Secretariatele literare, care, în ultima vreme, s-au transformat, în unele teatre, în adevărate redacții de publicații periodice, să-și privească cu mai mare răspundere sarcinile de laboratoare de creație pentru elaborarea repertoriilor, pentru colaborarea cu autorii, pentru pregătirea documentării necesare stabilirii unei interpretări limpezii a spectacolelor. Și noi am neglijat în ultima vreme sarcina instruirii acestor nuclee de creație și orientare, dar și directorii teatrelor vor trebui să înțeleagă și să îndrume munca secretariatelor literare spre adevărata ei menire, de cabinete ideologice, metodologice ale activității artistice a teatrului. De asemenea, directorii sînt datorți să solicite sprijinul organizațiilor de partid din instituții în toate problemele privind orientarea activității lor. În această direcție, A.T.M.-ul are, de asemenea, serioase îndatoriri, pe care în general le-a neglijat.

Sugestii pentru îm bogățirea tematică a creației noastre dramatice

La capătul acestor lungi considerații, vrem să subliniem că exigența noastră față de conducătorii și artiștii teatrelor, atitudinea noastră critică față de unele fenomene manifestate în arta teatrală — atât în dramaturgie cît și în arta scenică — izvorăsc din convingerea sinceră că teatrul românesc, ca și acela al naționalităților conlocuitoare, trebuie să fie nu numai un mare rezervor de talente, ci și un instrument eficient de educare socialistă a cetățenilor patriei noastre, un creator de valori artistice la nivelul celor mai înalte cerințe.

Avem cu toții datoria politică și morală de a răspunde la chemarea partidului nostru prin îmbogățirea repertoriului național cu noi opere militante, revoluționare, însuflețite de partinitate comunistă, scrise la un nivel înalt de măiestrie artistică.

În acest sens, propunem un program tematic pe următoarele coordonate:

— Momente din istoria luptelor poporului nostru pentru eliberarea națională și socială. Evocarea unor figuri de domnitori patrioți,

apărători ai independenței țării. Evocarea unor figuri de eroi populari, conducători ai unor mișcări cu caracter revoluționar. În mod deosebit, în vederea comemorărilor din anul viitor, evocarea lui Avram Iancu și a lui Nicolae Bălcescu.

— Momente din istoria mișcării muncitorești din România, începînd cu formarea primei cerouri socialiste în secolul trecut și pînă la înființarea P.C.R.

— Momente din lupta clasei muncitoare, condusă de partidul comunist împotriva exploataării, pentru libertate și demnitate. Lupta partidului în ilegalitate, consecvența poziției sale militante antiburgheze, antifasciste, patriotice. Poziția internaționalistă, combatantă, a partidului. Contribuția unor luptători români la lupta de eliberare din alte țări.

— Înființarea U.T.C. și lupta sa sub conducerea partidului.

— Lupta pentru eliberarea României de sub dictatura fascistă. Pregătirea insurecției armate, a actului de la 23 August 1944. Participarea României la lupta împotriva armatei hitleriste, pentru eliberarea întregului teritoriu al țării, a Ungariei și Cehoslovaciei.

— Lupta pentru preluarea puterii politice după victoria insurecției armate. Dificultățile obiective, calamitățile naturale (seceta), starea dezastuoasă a țării după război și lupta comuniștilor pentru depășirea acestor greutăți.

— Preluarea puterii politice, începerea uriașului proces al reconstrucției după război și al construcției socialismului.

— Momente din istoria recentă a țării. Naționalizarea, transformarea socialistă a agriculturii. Lupta comuniștilor pentru înfăptuirea acestor mari transformări revoluționare.

— Schimbările petrecute în conștiința oamenilor, ca urmare a transformărilor pe plan social-economic, politic. Combaterea mentalităților retrograde. Dezvoltarea unei noi atitudini față de muncă, față de proprietatea obștească, față de îndatoririle patriotice.

— Înfrățirea poporului român cu naționalitățile conlocuitoare, în lupta comună pentru edificarea societății socialiste. Rezolvarea problemei naționale în spirit marxist-leninist.

— Procesul de transformare a structurii sociale a țării noastre. Creșterea ponderii clasei muncitoare în societate, dezvoltarea și ridicarea nivelului tehnico-științific și raportarea acestuia la dezvoltarea conștiinței socialiste a muncitorului.

— Noile raporturi între sat și oraș. Raportul între muncitori, țărani, intelectuali.

— Noile probleme ale satului în plină dezvoltare socialistă.

— Satira unor atitudini, mentalități și deprinderi antisocialiste — în muncă, în viața publică, în viața particulară. Combaterea cosmopolitismului, a snobismului, a lenei și a tendinței de căpătuală.

— Combaterea unor vicii morale dăunătoare societății: lașitatea, indiferența blazată, carierismul.

— Dezbaterea unor probleme de etică comunistă. Atitudinea față de muncă, de familie, de ceilalți membri ai societății.

— Sublinierea rolului conducător al comunistului în societate. Rolul de exemplu, de model personal.

— Atitudinea responsabilă a intelectualului, om de știință, creator, artist, pedagog — față de societate.

— Combaterea spiritului mic-burghez, a spiritului îngust, meschin, rutinier; satirizarea îngîmfării și a altor vicii asemănătoare.

— Probleme specifice ale tineretului, formarea unei concepții comuniste despre lume și societate.

Accestea sînt doar cîteva sugestii extrem de generale, care vor trebui îmbogățite, concretizate cu propunerile dramaturgilor înșiși, cei mai în măsură să aleagă, să-și manifeste opțiunile pentru o temă sau alta din vasta și inepuizabila sursă de inspirație care e realitatea noastră socialistă în dinamica ei dezvoltare.

Teatrele au datoria de a elabora, împreună cu autorii din capitală și din orașele țării, un program de activitate creatoare, pe baza unor contracte și înțelegeri — care vor fi incluse într-un plan general pe care C.S.C.A. dorește să-l prezinte partidului ca pe un angajament concret și practic al celor mai buni dramaturgi, al tuturor oamenilor de teatru.

Reexaminîndu-și cu răspundere comunistă proiectele de repertoriu, ca și întreaga activitate de pînă acum, directorii teatrelor vor trebui să purceadă de îndată la studierea posibilităților de îmbunătățire a orientării ideologice, politice, a programului lor curent. Pregătirea pentru deschiderea în bune condiții a stagiunii viitoare va trebui să stea în atenția permanentă a directorilor de teatru în tot cursul acestei veri. Este necesar ca toate teatrele să deschidă stagiunea cu spectacole noi, temeinic realizate, cu piese valoroase din dramaturgia națională, care să constituie cu adevărat un moment festiv pentru publicul din localitate și pentru teatru însuși, și care să semnifice o expresie vie, concretă, a adeziunii totale a teatrului la programul vast de educare socialistă a oamenilor muncii, elaborat de partid.