

Margareta Andreescu

TEATRUL PROLETAR COMBATANT ÎN ROMÂNIA*

Aspecte ale luptei antifasciste prin teatru

O bogată și mereu sporită literatură documentară, însoțindu-se de nu mai puțin numeroase pagini de memorialistică, închise în volume, în periodice politice sau literare, evocând evenimentele importante ale istoriei mișcării noastre muncitorești-revoluționare, au înlesnit conștiinței publice să se pătrundă de mult de măreția exemplară a glorioasei lupte și a faptelor de eroism ale P.C.R., precum și de formele pe care ele au fost ținute să le îmbrace de-a lungul anilor. În acest context au fost adesea subliniate și variatele aspecte ale activității culturale desfășurate prin presă, în cluburi sau biblioteci muncitorești. Spectacolul revoluționar-agitatoric, ridicat și reprezentat în umbra grea și primejdioasă a ilegalității, a rămas totuși un aspect mai puțin știut, mai puțin cercetat. Așa se explică de ce, uneori, este pusă sub semnul întrebării până și existența lui, de ce, altori, se lasă confundat cu teatrul obișnuit de amatori. Într-un caz mai fericit, fenomenul este restrins la manifestări sporadice, limitat ca răspândire geografică și ca audiență. Cu toate acestea, chiar puținele studii cite i-au fost consacrate¹⁾ sau evocările fostului „actor” C. Z. Alexandru (volumul „Teatru între baionete”) ori unele mărturii ocazionale — cum sînt, printre altele, cele semnate de Sandu Eliad în această revistă (nr. 3/71) — aruncă

* *Fragment dintr-o lucrare monografică.*

¹⁾ I. Pervain, Contribuții la cunoașterea activității teatrale muncitorești din Transilvania; Simion Alterescu și Letiția Gîlcă. Influența teatrului revoluționar asupra mișcării noastre teatrale în epoca dintre cele două războaie mondiale; Margareta Andreescu, Aspecte ale teatrului muncitoresc din România (1918—1944), toate apărute în „Studii și cercetări de istoria artei”, numerele 1—2/1955, 3—4/1957, 2/1972.

măcar un con de lumină și de certitudine asupra existenței și semnificației teatrului nostru proletar — combatant. Incursiuni încă răzlete, ele nu ajung însă, firește, să dea și măsura impresionantului număr de manifestări ale acestui tip de teatru, dispersate pe mai toată întinderea țării. A le afla și aduna (și reconstitui) este o misiune pe cît de necesară pentru configurarea unui capitol pînă azi ca și ignorat al istoriei teatrului la noi, pe atît de dificilă. Dar, pe cît de dificilă, ea este pe atît de pasionantă. Cercetătorului i se revelează, dincoace de faptul de artă propriu-zis, caracterul eroic al slujirii lui. Căci, în adevăr, teatrul jucat de muncitori pentru muncitori a fost, în anii ilegalității, un act de luptă și de temeritate, cu atît mai eficient în rosturile lui, deopotrivă înălțătoare de spirit și educatoare de conștiință, cu cît se făurea în pofida (și împotriva) terorii și persecuțiilor, în pofida unor nebănuite greutăți materiale și organizatorice, în pofida unor prea puține cunoștințe profesionale și „tehnice” ale scenei, în pofida unui nespus de sărac repertoriu de lucrări potrivite.

Mai cu seamă în anii și în condițiile de detențiune — aceasta, sortită unei maxime descurajări morale și, chiar în perioadele cînd se cucerea un avar regim politic (ceea ce era departe însă de un regim de omenie), interzisă vreunei acțiuni de întreținere a luminii spirituale — rezistența morală și fizică era poate problema cea mai acută. Temnița și lagărul de deportare, aceste cumplite și amare rezervoare de suferință, deznađejde și umilire, trebuiau surpate pe dinăuntru, în chiar principiul lor, pentru ca, între zidurile de beznă, cugetele să rămînă dirze și demne, perspectiva revoluționară a luptei să se păstreze clară, în ciuda înnegurilor forțate, capacitatea de luptă să nu slăbească. Și astfel, temnița și lagărele au fost transformate, peste mizerie, peste opreliști și

torul, peste și în disprețul represivității, în universități. Și în nuclee ale unei mișcări artistice combatante.

Modul de promovare a unor manifestări artistice în locurile de detențiune, în care au trăit luptătorii din vremea ilegalității, erau, în bună măsură, o continuare, în condiții specifice, a activității inițiate și desfășurate „în libertate”, în cadrul sindicatelor sau pe lângă căminele muncitorești, activitate mai frecventă în orașe ca Timișoara, Ploiești, Turnu-Severin, Reșița, Galați, Brașov etc. Regimul de severitate și de izolare celulară nu îngăduia, în genere, decât forme solistice — recitări, cîntece — sau de unison vocal — cum erau corurile vorbite. Comuniștii de la Doftana le numeau, cu amară ironie, „teatru la microfon”. Un program al unui asemenea spectacol-audio conținea versuri și cîntece din Eminescu, Vlahuță, Coșbuc ș.a., pe lângă producții ale poezilor proletari sau ale poezilor ce se simpla, nu o dată, să facă parte chiar din rîndul deținuților. Teodor Rudenco a debutat, pare-se, ca poet, acolo, între zidurile și după grațiile Doftanei...

Era teatrul minim, jucat în mod obișnuit și frecvent și în lagărele instalate și răspindite de naștiți de-a lungul și de-a latul Europei Centrale — un teatru de comuniune și accesibilitate imediată, simplu, fără deosebită pretenție de chemare sau calificare artistică, ușor abordabil. Mai rare, e drept, dar de o semnificație tulburătoare erau înghețările de teatru-in-toată-puterea-cuvîntului. Acestea erau cu atît mai răscolitor emoționante, cu cît demonstrau, alături de un invincibil spirit de rezistență, un nebănuit spirit întreprinzător în camuflarea pregătirilor tehnice și a repetițiilor, și curajul de a înfrunta teroarea supraveghelelor, cu cea mai redutabilă frondă — a gîndului, a frumosului, a culturii. Prin ea, se întrecea în rîndul „actorilor”, ca și în rîndul celorlalți tovarăși de încercări, un climat de încredere în sine și în viitorul liber de opresiunea fascistă și de orînduirea antiumană pe care fascismul o reprezenta. Lagărul nazist de la Terezin s-a bucurat, în această privință, de un regim oarecum mai „îngăduitor”. Era un lagăr de triere și de trecere. Era, în același timp, un lagăr-model, potențial, pentru comisiile internaționale de inspecție ale Crucii Roșii, menit să camufleze realitatea din lagărele similare. În așteptarea „transporturilor” spre neștiute cuptoare genocide, populația lagărului trăia, mai ales în timpul zilei, „un cabin relativ”, scutit de supraveghearea nemijlocită a comandaturii naziste. Așa fiind, s-au putut pune în scenă, într-un ritm, cît de cît susținut, Gogol, Cehov, Čapek ș.a., să aibă loc reprezentații de cabaret satiric, de marionete etc.²⁾ De-a dreptul răscolitor ne apare însă, momentul relatat de Christian Bernadac (au-

torul cutremurătoarelor rapoarte „Medicii imposibilului”, despre condițiile de viață și de moarte în lagărele și infirmeriile lagărelor de exterminare naziste) momentul în care, într-una din infirmeriile cîmpului din Oranienburg, bolnavii ruși au mîngîiat pe tovarășii lor de suferință francezi, studiînd, prelucrînd și jucînd pentru ei, *Bolnavul închipuit*. Era o adaptare liberă, în scena finală a căreia, „Bolnavul” lui Molière, iar „chirurgii” extrageau din el, „operîndu-l”, cîteva kilograme de napi³⁾.

Nu mai puțin emoționante au fost în temnițele și lagărele fasciste de la noi, cu știuta lor ambiță de duritate, inițiativele de a se smulge supravegheților și de a pregăti și realiza spectacole de anvergură.

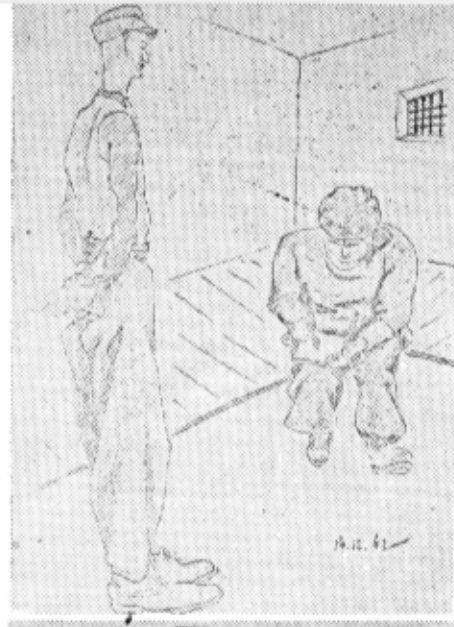
În celele comune (în cadrul atelierelor, cînd acestea erau permise) ori în barăcile din lagăre au fost folosite formule mai largi și mai „pline” de teatru: teatrul „de umbre”, „ogînzile strîmbe”, marionetele, montaje în care scheciul alterna cu „numere de canto”, cupletul satiric cu „dansul ori pantomima”. Aceasta, după cum erau „actori” disponibili și după cum se putea încropi un repertoriu. Unele colective, sudate printr-o conviețuire de mai lungă durată, au putut trece însă la dramatizarea și la interpretarea unor schițe de Caragiale ca și a unor lucrări de Makarenko, ba chiar s-au încumetat să abordeze, fragmentar sau în întregime, marile repertoriu — *Hofii*, *Don Carlos*, *O noapte furtunoasă*, *O scrisoare pierdută*...

În jurul anilor 1938—39 închisoarei Doftana i se acordase pentru scurtă vreme, un regim evasi-politic. Într-unul din atelierele comuniștilor s-a jucat atunci *Conu' Leonida față cu reacțiunea*. Fără decor, fără costume, într-o interpretare firește, mai mult decît modestă, dar destul de cloventă, pentru ca întregul colectiv să se bucure ca în fața unei adevărate realizări teatrale.

Cam în aceeași perioadă, Caragiale s-a văzut interpretat la închisoarea Dumbrăveni de către deținutele politice de acolo. Colectivul lor artistic cîștigase oarecare experiență, cu schițele *Articolul 214*, *Five o'clock*, *Lanțul slăbiciunilor*. S-au făcut, cu acele prilejuri, observate, și unele aptitudini rezizorale și actoricești. Ne gîndim, bunăoară, la Asia Moraru. Năzuințele artistice crescuseră, de aceea. S-a hotărît, așadar, îmbogățirea repertoriului cu *O noapte furtunoasă*. Interiorul mic burghez al comediei a fost, desigur, rudimentar sugerat: lăzi și scaune, acoperite cu broderiile, scoarțele, milierele lucrate în atelierele deținuților, au fost transformate în „fotelii” și „mobilier”. Tot așa au fost improvizate și costumele. Efectul teatral, la public, a fost, însă, deplin. Nu doar datorită faptului „de efect” al travesti-urilor (Jupin Dumitrache, Rică Venturiano, Ipingsescu etc.).

²⁾ *Eva Sornova*, *Le théâtre tchèque dans le camp de concentration de Terezin*, în „*Revue d'histoire du théâtre*”, nr. 2/1967.

³⁾ *Christian Bernadac*, *Les Médecins de l'impossible*, Edition France-Empire, 1968.



1



2

Ilustrații de Gheorghe Hromadka, realizate în închisoarea Curții Marțiale din Timișoara (1942), reprezentând: scrierea unui text dramatic într-o celulă (1) și deținuți interpretând personaje din Hamlet: Hamlet (2), Regina (3), Umbra tatălui (4).

Martorele evenimentului își amintesc cu emoție aprecierile și aplauzele entuziaste cu care spectacolul a fost răsplătit chiar de publicul „străin”. Căci reprezentația era „oficială”, avusese, adică, loc cu știința și în prezența atât a conducerii și a personalului, administrativ și de supraveghere, al închisorii, cât și a deținutelor de drept comun. (Acest gen de spectacole „oficiale” trebuia, neîndoios, să renunțe la substraturile vizibil politic-agitatorice. Avea, însă, marele merit de a spori prestigiul comuniștilor. Reprezentația la care ne referim a fost repetată, aproape cu aceeași distribuție, la închisoarea de femei de la Milslea, în iarna anilor 1942—43.)

Și în lagărele de deportare se juca teatru. Nu mă voi opri îndelung asupra aspectelor

activității artistice desfășurate aici de comuniști și de ceilalți luptători antifasciști. Po-menesc doar, — ca o înecunare a acestei activități — *Scrisoarea pierdută*, pusă în scenă în lagărul de la Grosolovo. Se începuse, mai întâi, cu primul act, montat într-o suită de tablouri — gen „Bluze albastre” — al cărui scenariu fusese conceput și scris chiar în lagăr, și în care se înfățișau secvențe din viața de libertate, văzute de un deportat, în vis. Nu fuseseră construite nici scenă, nici podium. Spațiul de joc se delimita de spațiul spectatorilor prin niște „perdele”. Ambianța onirică s-a încercat a fi obținută cu ajutorul unui sistem de „lumini”, al căror izvor erau niște lămpi de petrol. Interpreții se individualizau prin sugestii de costum: Pristanda, de pildă, purta un chipiu. Cu toate condițiile, mai mult decît precare, sala și scena s-au legat într-o (astăzi foarte jinduită) strînsă și emoționantă comuniune de gânduri și sentimente. Învingînd frigul, foamea, istovirea fizică, și dejucînd măsurile de pază, eforturile depuse pentru realizarea acestui spectacol au fost înzecit răsplătite. „Sala” a vibrat de emoție, de pe fețele crispate se șterseseră, pentru un timp, cutele suferinței. Și pentru că baraca era insuficient de încăpătoare, spectacolul a trebuit să fie repetat de cîteva ori, pentru a putea fi văzut de cît mai mulți dintre cei peste 1.000 de deportați.

Toate acestea au constituit, pentru colectivul artistic al lagărului, un stimulent puternic. S-a hotărît, astfel, reprezentarea în întregime a *Scrisorii*. Regizoarea spectacolului a întreprins o migăloasă cercetare printre prizonieri, în vederea alecătuirii unei distribuții potrivite. A făcut lecturi la text cu zeci de persoane, care îi apăreau indicate fizic, vocal, temperamental. Și astfel Caragiale a fost studiat cu de-amănuntul, discutat cu fiecare interpret în parte, ca și în colective mai largi. Însăși munca pregătitoare a viitorului spectacol avea o pondere politică-culturală. Pregătirea a durat cîteva luni în șir, de toamnă și, apoi, de geroasă iarnă. În condițiile de viață nespuse de aspre, după executarea unor munci de istovire de la care nu puteau fi scutiți cei aleși să joace, seara, cînd toată lumea era frîntă de oboseală și rebegită de frig, începeau repetițiile... În ianuarie-februarie 1944 a avut loc „premiera”. De data aceasta a fost cu puțință să se ridice o scenă, „în toată puterea cuvîntului: cu o „cortină” (confectionată din pătură și cearecafuri), cu culise, cu un decor și o costumație realizate din zestrea „rețușată” a lagăriștilor.

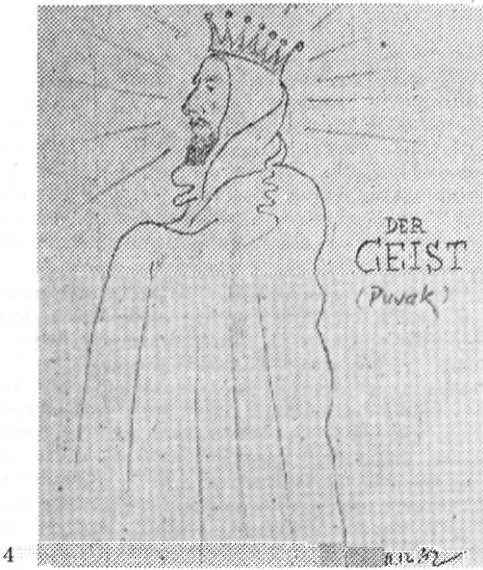
Succesul, ni se spune, a fost mare, nu pentru că spectatorii, au fost, lesne de presupus, deosebit de generoși; datorită și unor reale respirații artistice-regizorale și interpretative...

Toț la Dumbrăveni, după pregătiri și repetiții care au durat peste șase luni — în zilele de „repaos” duminical, seara, după terminarea muncii, în ateliere, în celule, pe culoarul cel lung care dădea posibilitatea ca,

În caz de pericol, costumele și decorurile să fie repede ascunse — deținutele politice au sfârșit prin a rotunji un spectacol *Don Carlos*. Operaseră tăieturi în text, în funcție de posibilitățile „scenei” și de puterile „interpretelor”; folosiseră imaginație și gust în confecționarea costumelor și decorurilor de epocă, cu material provenit din atelierele de croitorie, broderie etc.; și, în atelierul cel mai larg ca spațiu, ridicaseră o platformă-scenă. Această scenă avea în fundal, pictat, perețele unui interior gotic, cu relieful în ogive și vitralii colorate. Pe scenă, tronul: un schelet din lemn, îmbrăcat într-o țesătură mai pretentioasă; apoi, covoare, candelabre, însemne heraldice și toată recuzita necesară, confecționate din carton, sirne, țesături etc. Interiorul curții lui Filip al II-lea era așadar „creat”. Aici și-a rostit Marchizul de Posa, înflăcăratul său monolog în fața regelui, făcând să fluture pelerina-i neagră, căptușită cu mătase roșie. Filip al II-lea purta un costum, din „blană de hermină”: fiișii de blăniță cu urme de vopsea neagră. Elisabeta de Valois și Prințesa Eboli purtau rochii largi și podoabe capilare, după moda epocii... Autentică a fost în acest spectacol sinceritatea vibrantă, respirația eroică în condamnarea despotismului.

Se cuvine amintită, în acest context de eroism, deopotrivă politic și artistic, și maniera parodică în care, în plin timp de război (1942—1943), comuniștii reșițeni au tratat, la închisoarea Curții Marțiale din Timișoara, apoi la penitenciarul din Arad, unele texte clasice, felul în care, în acest chip, luau în ris și în răspăr, pe conducătorii fascismului german și politica lor. O pildă elocventă a fost parodia la hamletiana dilemă „A fi sau a nu fi...”. S-a brodat pe monologul shakespeariean, parafrazat, o canava legată de un discurs al lui Hitler care, supus unui joc de cuvinte anume, sfârșea prin a trage semn de egalitate între „a fi” și poporul german și între „a nu fi” și fascism. Nu mai puțin de efect, a fost scena întâlnirii lui Hamlet cu Polonius, când acesta acceptă elucubrațiile prințului în jurul norului imaginari; se caricaturiza alegoric întreaga constelație a acoliților lui Hitler, lași, tâmpi și slugarnici. În cazul unei scene, inspirate din *Hoții* de Schiller s-a recurs la alt gen de prelucrare. Masa de rebeli, redusă la câțiva purtători de cuvânt, a căpătat aici o configurație socială contemporană momentului. Textul, mișcarea, atitudinile, tălmăceau, toate, un hotărât act de împotrivire față de dictatura fascistă și afirmau credința fermă în apropiata victorie a forțelor păcii și socialismului...

Am redat fugar doar câteva fapte, grăitoare prin ele însele, din ceea ce a însemnat puterea de rezistență, spiritul de luptă al comuniștilor închiși în temnițe și lagăre, și felul cum ei și-au mărturisit sentimentele lor revoluționare prin actul teatral. Am putut



aduna datele numai grație bunăvoinței cu care „oamenii de teatru” și „spectatorii” de atunci au primit să-și rememoreze pentru noi faptele trăite la mare intensitate în acele condițiuni: Sara Alterescu, Vilma Drăgan, Asia Moraru, Maria Sirbu, Natalia Scurtu, Gheorghe Hromadka, Mihai Novicov, Iosif Puvac, Adalbert Sontag. Le mulțumim și pe această cale.

Caricaturile executate în detenție de tovarășul Hromadka (păstrate în propria lui arhivă) sînt, cred, singurele elemente iconografice descoperite pînă în prezent pentru a putea ilustra tema tratată. Este, de altfel, un fapt cunoscut că, în ceea ce privește teatrul proletar, în general, documentele și materialul ilustrativ sînt destul de sărace și greu de depistat.

Scurtul nostru excurs poate sugera relații și implicații felurite, nu puține, și nu lipsite de interes în legătură directă cu teatrul ca fenomen social. O asemenea incursiune s-ar cuveni și ea, neapărat, făcută.