

PE COORDONATELE ACTUALITĂȚII

Cînd Gheorghe Asachi și-a scris prologul de cinstire a celor care, acum 150 de ani, au vorbit pe scenă pentru prima oară „c-acia ce ni dau pîne și miere”, sfărîmînd „ferele” ce încătușau limba cea română, care „din palaturi interită se vorbea numai la stănă”, a prevestit și consecințele acestui gest îndrăzneț, menit a deschide drum afirmării limbii noastre naționale și teatrului românesc.

„Picătura, de și mică, ce pi-o stîncă picurează,
Face riului o cale, care după ea urmează.”

Picătura de la 1816, din Iași, unindu-se cu cea din 1819, din București, și cu altele din diverse părți ale țării, a dat naștere rîului teatrului românesc, care a curs pe albia istoriei, un secol și jumătate, nu fără involburări și învirtejări, căci albia bolovănoasă și întortocheată nu l-a lăsat să curgă lin și senin. Opreliști de tot felul i-au stat în cale, dar apa vie a teatrului a mers mai departe, trăgîndu-și substanța din viața poporului și hrănind făptura spirituală a acestuia.

Dar adevărata matcă, largă și cuprinzătoare cît țara însăși, teatrul românesc și-a găsit-o abia după 23 August 1944, atunci cînd eliberarea noastră națională și socială, condusă de Partidul Comunist Român, a creat condițiile pentru deplina înflorire a culturii și artei naționale, în cadrul luptei generale pentru construirea socialismului.

UN TEATRU AL POPORULUI

Ceea ce decenii de-a rîndul fusese doar un deziderat și un obiectiv de luptă adesea disperată a unor oameni de cultură, inimoși, patrioți, înflăcărați, a devenit o realitate. Odată cu crearea teatrelor de stat, în 1948, și cu lărgirea an de an a rețelei instituțiilor teatrale, subvenționate de stat, artei noastre scenice i s-a oferit o bază materială, îndelung rîvnită, prielnică dezvoltării, invidiată azi de mulți oameni de teatru din străinătate. Căci prima condiție a întemeierii unei culturi teatrale solide, eliberată de servituțile teatrului comercial, supus capriciilor de gust ale unui public restrîns, este existența unor trupe permanente, capabile a-și gîndi activitatea în perspectiva cel puțin a unei stagiuni, asigurate din punct de vedere material, astfel încît grija zilei de mîine să nu tulbure atmosfera de reculegere necesară creației, în vederea îndeplinirii misiunii cultural-educative ce le-a fost încredințată.

S-a pornit în 1948 o vastă acțiune de descentralizare a mișcării teatrale, care a avut în cele din urmă drept rezultat înzestrarea fiecărei regiuni a țării, cu cel puțin un teatru dramatic — astăzi, după cum știm, funcționează în toată țara 42. Dar crearea unor teatre nu era suficientă. Trebuia dusă bătălia pentru câștigarea publicului, căci un teatru fără spectatori își neagă însăși rațiunea existenței. Iar teatrul nostru ajunsese, în perioada dintre cele două războaie, „un teatru cu punțile tăiate” spre inima și gândirea poporului, teatrul înțeles ca „factor determinant al examenului colectiv de conștiință”, teatrul „idealurilor, al zbaterilor, al moravurilor, al adevărilor contemporane” fiind pînă după Eliberare doar un vis dureros al unor creatori militanți neobosiți, ca G. M. Zamfirescu și alții ca el.

Cucerirea publicului s-a produs treptat. Dacă îmi amintesc bine, nu arareori se folosea atunci, în primii ani, termenul de „mobilizare” a publicului la spectacole, termen deloc impropriu, dacă ne gândim la bătălia ce se dădea atunci pe toate fronturile, inclusiv pe cel cultural. S-a apropiat de teatru un public nou, din ce în ce mai larg, setos de adevăr și de frumos, un public căruia îi fuseseră interzise, în trecut, bucuriile spirituale. În contact cu acest public, teatrul nostru și-a modelat ființa, modelîndu-l, la rîndul său, cizelîndu-i gusturile, rafinîndu-i exigența. Dialectica raporturilor dintre teatru și public s-a desfășurat în mod eficient, sub îndrumarea permanentă și consecventă a partidului, în direcția unui teatru larg accesibil și de aleasă elevație spirituală, adăvărăt teatru al poporului. Procesul încă nu s-a încheiat. Cifrele ultimelor stagioni semnalează la unele teatre o stagnare în procesul de difuzare a artei spectacolului, în timp ce la alte teatre, afluența publicului e în creștere. Proces complex, care ar merita un studiu mai adînc, de sociologie teatrală.

UN REPERTORIU DE O LARGĂ CUPRINDERE CULTURALĂ

Fără îndoială că problema numărului unu, încă din primul an al activității teatrelor de stat (și chiar mai înainte, deoarece bătălia pentru împlinirea vechilor teaderate, de a crea un teatru cu caracter educativ, de mase, a început îndată după Eliberare), a fost aceea a repertoriului. Preocuparea pentru selecționarea celor mai valoroase opere din tezaurul cultural al omenirii s-a concretizat treptat în constituirea unui repertoriu bogat și variat, căruia i se adaugă an de an noi valori. Procesul de constituire și îmbogățire a repertoriului nu s-a desfășurat lin, ca o apă liniștită. Zimbim astăzi, cu înțelepciunea maturității, ca la amintirea unor năstrușnicii de tinerețe, cînd ne gîndim la rigorile uneori înguste, în orice caz severe, căroră le supuneam pînă și operele unor clasici de valoare universală. Operele autorilor contemporani au fost, la rîndul lor, supuse unui examen sever și intransigent, la care nu toate și nu totdeauna au luat note de trecere de la prima examinare. Unele au rămas repetente pe viață, altele — la o nouă reexaminare — au trecut, nu pentru că s-au prezentat într-o altă ținută, ci pentru că examinatorii le-au privit mai cu atenție, și-au lărgit și aprofundat propriile criterii și instrumente de cercetare. Drumul spre maturizare și spre clarificarea criteriilor n-a fost lipsit, la început, de unele incertitudini și exagerări, ceea ce a făcut necesară reafirmarea principiilor călăuzitoare ale teatrului nostru, un teatru destinat a educa masele în spiritul ideilor înaintate ale umanității, al respectului față de valorile artistice autentice, contribuind astfel la formarea conștiinței socialiste a cetățenilor patriei noastre, la dezvoltarea gustului lor estetic, la lărgirea orizontului lor de gîndire.

Procesul de constituire și îmbogățire a repertoriului s-a desfășurat și continuă să se desfășoare în cadrul procesului general de dezvoltare a culturii noastre socialiste, de maturizare culturală și creștere a receptivității și exigenței publicului însuși. Ne mîndrim astăzi cu profilul de largă cuprindere culturală al repertoriului teatrelor noastre, în care figurează operele clasice și moderne, de la Eschyl, Sofocle și Euripide la Dürrenmatt și Ionescu, la Maiakovski și Mrozek, de la Shakespeare la Gogol și de la Gorki la O'Neill. Publicul nostru are dreptul să cunoască tot ce a creat dramaturgia mondială mai valoros în decursul vremurilor și teatrele noastre au datoria de a-i satisface cît mai plenar acest drept. Și chiar dacă pe alocuri se mai ivesc excese sau lacune, datorate, unele, imaturității unor directori de teatre, înclinați încă să-și alcătuiască repertoriul propriei instituții după ureche, după ultimul succes semnalat în „Paris-Théâtre” sau după șoapta unui traducător laborios, iar altele, datorate încetineli cu care se purcede la investigarea și valorificarea tezaurului complex al culturii universale în teatre sau în edituri, cert este că drumul larg al teatrului nostru duce în mod sigur și neșovăitor către însușirea întregului bagaj de gîndire artistică creat de mințile cele mai înaintate,

de ieri, și de azi, și de pretutindeni. E limpede că niciodată repertoriul unei stagiuni nu va putea să cuprindă întreaga istorie a dramaturgiei mondiale. Tot atât de limpede este însă că teatrele sînt încă și azi datorate față de publicul lor, căruia încă nu i-au dat posibilitatea contactului direct și viu, prin mijlocirea artei scenice, cu unii autori și opere de seamă ale dramaturgiei universale. E o chestiune de viitor, care va fi, fără îndoială, rezolvată treptat, cu discernămint ideologic și cu maturitatea pe care experiența ultimilor douăzeci de ani o impune.

Ne bucurăm mai cu osebire pentru locul din ce în ce mai însemnat pe care îl ocupă în repertoriu operele scriitorilor români clasici și contemporani. Preluarea moștenirii în domeniul dramaturgiei naționale a avut loc în cadrul vastei acțiuni de valorificare a culturii naționale a trecutului, care se desfășoară pe toate țărmurile, ca un corolar al procesului de edificare a culturii socialiste. Reprezentarea *Scrisorii pierdute*, în 1948, la Teatrul Național „I. L. Caragiale” a fost un eveniment, care lega prezentul de firul unei vechi tradiții, spectacolul pus atunci în scenă de Sică Alexandrescu și revăzut în 1956 devenind unul din monumentele teatrului nostru contemporan, apreciat și astăzi de publicul românesc și cel străin. Întreaga operă dramatică a lui Caragiale și-a găsit locul convenit pe scenele teatrelor din țară, alăturându-i-se treptat Alecsandri, Hașdeu, Davila, Delavrancea, Victor Eftimiu, Al. Kirilescu, Tudor Mușatescu, G. M. Zamfirescu, Mihail Sorbul, Mihail Sebastian, Camil Petrescu, Victor Ion Popa. Nu întîmplător, cred, Camil Petrescu a fost unul dintre autorii ale căror opere din perioada interbelică au avut mai mult de așteptat pînă să vadă lumina rampei. Prejudecata „nescenicității” pieselor sale, moștenită din trecut, a dăinuit încă multă vreme, dublată de aprehensiunile față de unele particularități ale complexei sale gîndiri filozofice. Reprezentarea *Jocului ieilor* în 1965 a fost, așadar, un alt eveniment semnificativ pentru etapa de matură gîndire artistică în care ne aflăm și, totodată, pentru spulberarea prejudecății cu privire la lipsa de adeziune a publicului la genul dramaturgiei de idei. Succesul spectacolului pus de Grin Teodorescu la Teatrul Mic a consacrat depășirea unei etape.

Lacune destule mai există și în acest sector. Se continuă cu sîrg studiarea creației unor autori, care figurează în repertoriu numai cu o mică parte a operelor lor. Mihail Sorbul, Ion Luca, Lucian Blaga, Al. Kirilescu, G. M. Zamfirescu, Victor Eftimiu, Camil Petrescu — pentru a nu cita decît cîțiva — pot încă să furnizeze teatrelor noastre substanța dramatică, total sau aproape total inedită. Fără a mai vorbi de faptul că, prin consacrarea unei piese pe o scenă, opera de restituire a valorilor dramaturgiei noastre naționale către publicul larg nu poate fi socotită încheiată. Spectatorii din orașe de veche tradiție intelectuală, ca Iași, Cluj, Timișoara, au tot dreptul că ceară reprezentarea pe scenele propriilor lor teatre a *Jocului ieilor*, de pildă. Uităm adesea că valorificarea scenică a unei lucrări dramatice nu are puterea de difuzare a opereii editate. Ea se înscrie de cele mai multe ori în perimetrul unui oraș și rareori izbutește să atingă zone geografice mai largi. Turneele de mare amploare prin țară sînt încă destul de rare. Fenomenul de interinfluență, care acționează la alcătuirea repertoriului unor teatre, e mai puțin activ uneori în direcția preluării unor mari opere de prestigiu cultural și complexitate ideologică. Dar aceasta face parte, desigur, din acele particularități ale procesului de maturizare pe care îl străbate teatrul nostru de azi și ale cărui semne sînt evidente. Deocamdată, stagiunea actuală este semnificativă prin fervoarea cu care mai multe teatre au înscris în repertoriu piesele lui Caragiale cu intenția de a încerca noi căi de comunicare spre public a adevărului uman cristalizat în opera marelui nostru clasic, ca și prin orientarea, mai temeinică decît altădată, spre opere de o viguroasă rezonanță patriotică, de Alecsandri, Delavrancea, Hașdeu.

Adaptînd la realitatea actuală metafora cunoscută a lui Mihail Sebastian, am putea spune că teatrul nostru contemporan e „un teatru cu punțile refăcute”, principala sa punte spre viața de azi a poporului, punte fără de care dialogul scenă-sală ar fi lipsit de substanță vitală, fiind dramaturgia originală contemporană.

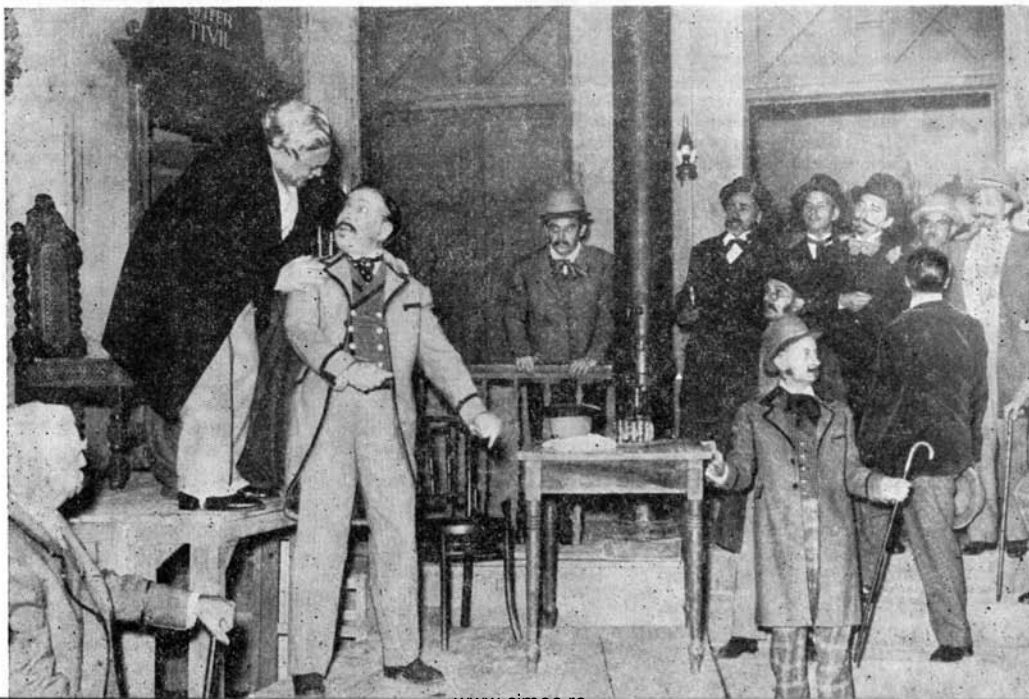
O DRAMATURGIE A CERTITUDINILOR

O evoluție grăitoare a străbătut în acest timp dramaturgia noastră actuală, care n-a fost scutită de reproșuri, îndreptățite și uneori mai puțin îndreptățite. Și nu strică să ne amintim azi de unele slăbiciuni de tinerete, ca schematismul unor personaje din primele piese inspirate din actualitate, de stîngăciile care însoțeau uneori încercarea unor autori de a pătrunde în universul spiritual al croului contemporan, de unele căutări neizbutite în direcția îmbogățirii mijloacelor de expresie. S-au remarcat la unele piese super-

George Calboreanu
(Ștefan) în „Apus de
soare” de B. Șt. De-
lavrancea — Teatrul
Național „I. L. Ca-
ragiale”



Scenă din „O scrisoare pierdută” de I. L. Caragiale. În prim-plan : Al. Giugaru (Trahanache), Ion
Finteșteanu (Farturidi), Gh. Vasiliu-Birlic (Brinzovenescu) — Teatrul Național „I. L. Caragiale”



ficialitatea mijloacelor de investigare psihologică, rămânerea în granițele înguste ale reproducerii faptului brut de semnificație minoră, fără efortul spre generalizarea filozofică etc., etc.

Și totuși, de la stagiune la stagiune, lăsând pe drum balastul de mediocritate, care însoțește îndeobște orice proces creator și care în mod inevitabil a însoțit și dezvoltarea literaturii noastre dramatice, de la origini pînă în zilele noastre, s-a constituit un fond trainic de piese, care își mențin și azi valabilitatea și la care teatrele pot apela oricînd — și e vina lor că nu o fac cu destulă convingere și consecvență — pentru alcătuirea repertoriului.

Să ne amintim cu cîtă bucurie au fost salutate primele piese în care tematica de actualitate era abordată direct, ca un ecou imediat al unor evenimente politice la ordinea zilei: naționalizarea întreprinderilor industriale (*Cumpăna* de Lucia Demetrius), primul plan de stat (*Minerii* de Mihail Davidoglu), examenul de conștiință al intelectualității (*Iarbă rea* de Aurel Baranga). Și dacă acestea au plătit un tribut prea mare schematismului, sînt convinsă că, limpezită de balastul tehnicist (boală a epocii de tinerete, cînd scriitorii își însușeau cu lăcomie inocentă, fără discernămint, tot bagajul „caracteristic” al unei realități cu care luau contact pentru prima oară) și de accentele fals patetice care-i întuneacă problematica umană reală, *Cetatea de foc* a lui Davidoglu ar rămîne o operă clasică, expresie dramatică a eroismului clasei muncitoare din primii ani ai construcției socialiste. Drama lui Petru Arjoca, prins între dragostea lui de părinte și datoria de vechi muncitor devotat clasei sale, poartă în ea virtuțile unui conflict clasic de o forță și azi emoționantă.

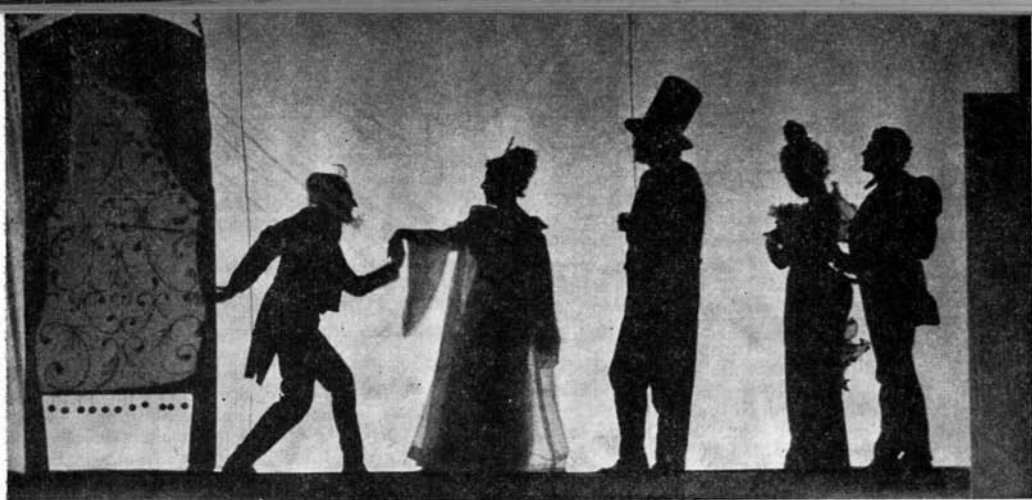
Cu *Afaceriștii* de Tudor Șoimaru, *Patriotica Română S.A.* de Mircea Ștefănescu, *Parada* (mai tirziu) de Victor Eftimiu, procesul intentat societății burgheze prin comedia și drama dintre cele două războaie și-a continuat rechizitoriul, cu argumente mai puternice, mai substanțiale, furnizate de mai adîncina înțelegere de către creatori a resorturilor sociale. După cum drama noastră istorică a primit o substanțială fundamentare științifică, prin însușirea de către autori a ideologiei marxist-leniniste, *Bălcescu* de Camil Petrescu îmbină viziunea lucidă asupra istoriei cu exactitatea documentului, într-o biografie dramatică de o rară vigoare. Colorîndu-și evocările istorice cu un ușor sentimentalism, Mircea Ștefănescu a rămas în repertoriul actual al teatrelor cu *Cuza Vodă* și mai ales cu *Matei Millo* sau *Căruța cu paiațe*.

Cu *Mielul turbat* am intrat în domeniul comediei de actualitate, căreia Aurel Baranga i-a dedicat aproape în întregime darurile sale de compoziție dramatică, de vervă comică, știința de lansare a poantei de efect. După primirea entuziasată din 1953, *Mielul turbat* a devenit un fel de etalon al comediilor satirice și, cu osebire, permanent termen de comparare a lui Baranga cu el însuși. Încercarea unor registre și chei diferite în *Siciliana*, *Adam* și *Eva*, *Fii cuminte*, *Cristofor*! a fost chiar considerată de unii critici ca o abatere de la linia înaltă a comediei satirice abordate în *Mielul turbat*. Mutatis mutandis, i s-ar putea reproșa lui Molière că, pe lîngă *Avarul*, *Tartuffe* și *Mizantropul*, și-a permis să scrie și *Uicleniile lui Scapin* sau *Doctor fără voie*. De fapt, nu genul în sine („toate genurile sînt bune, în afară de genul plicticos”, cum spunea Voltaire) determină valoarea unei lucrări, ci izbutirea sa artistică în cadrul genului ales. *Sfîntul Mitică Blajinu*, cea mai recentă comedie a lui Baranga, atacă cu virulență satirică racile morale actuale, vigoarea atacului fiind însă slăbită de nota de melodramă sentimentală care însoțește acțiunile personajelor înaintate.

Poezia inefabilă specifică dramaturgiei lirice a lui Mihail Sebastian își găsește azi un ecou în comediile lui Al. Mirodan, al cărui umor servește parcă drept surdina tentației spre lirism și patetic, dramaturgul cenzurîndu-și elanurile cu un zîmbet de autoironie.

Spre deosebire însă de eroii lui Sebastian — învinși fără luptă într-o lume obtuză, lipsită de orizont —, eroul lui Mirodan e un luptător activ împotriva unor forțe retrograde pe care le învinge, plin de încredere în dreptatea cauzei sale. Cerechez, ziaristul comunist, timidul Gore, transpus în imaginea fantezistă a Șefului sectorului suflute, luptă pentru izbînda adevărului și dreptății împotriva rutinei și a uritului din viață. Chiar și Cheryl, gangsterul exploatat de editorii avizi de profit, proclamă dreptul omului la adevăr și demnitate.

Această răsturnare de poziții, în raporturile dintre individ și societate, deosebește fundamental dramaturgia noastră actuală de aceea anterioară Eliberării, ca și de o bună parte a dramaturgiei actuale din țările capitaliste. Dramaturgiei neliniștilor și întrebărilor fără răspuns, dramaturgiei însingurării și a prăbușirii individului într-o societate antiumană, dramaturgiei absurdului existențial și a „sfîrșitului de partidă”, înecat în turpitudine și neant, autorii noștri dramatici îi opun o dramaturgie a certi-



Moment din „Millo director” de Vasile Alecsandri — (Teatrul „B. Șt. Delavrancea”)

Rodica Tapalagă (Didina Mazu) și Aurel Gioranu (Catinatulul) în „D-ale carnavalului” de I. L. Caragiale — Teatrul „Lucia Sturdza Buiandra”



George Constantina (Șerban Șaru-Sinești) și G. Ionescu-Gion (Gelu Ruscănu) în „Jocul ielelor” de Camil Petrescu — Teatrul Mic



tinuilor, a încrederii în om și în capacitatea acestuia de autodepășire, o dramaturgie al cărei optimism izvorăște nu din supunerea conformistă la niște comandamente exterioare, cum își mai închipuie încă unii critici apusei rău informați, ci din convingerea profundă bazată pe înțelegerea legilor obiective de dezvoltare a societății, legi verificate în însuși mersul ascendent al societății noastre.

Această încredere în om și în forțele vii ale societății este afirmată cu convingere în *Citadela sfărmată* a lui Horia Lovinescu, imagine cuprinzătoare a falimentului unei lumi măcinată de propriile contradicții. Același optimism grav, bărbătesc, clădit pe certitudinea capacității omului de a-și împlini destinul și a-și găsi fericirea în strins raport cu aderarea sa activă la interesele colectivității, se face auzit în *Surorile Boga* sau în *Febre*. Cu Horia Lovinescu, dramaturgia noastră își îmbogățește cutia de rezonanță cu timbrul grav al dezbaterii de idei. În *Hanul de la răscruce* și *Moartea unui artist*, implicațiile etico-filozofice privind destinul omenirii sau responsabilitatea artistului în fața morții sînt fundamentale. *Omul care și-a pierdut omenia* modernizează mitul Meșterului Manole, reluînd aceeași temă a raporturilor dintre creator și lume, dar decalajul între premise și rezolvarea problemei, ca și răstăcirea într-o simbolistică abstractizantă, au încheșat întrucitva valorile piesei, care avea șansa de a deveni o operă de etapă a dramaturgiei noastre.

Călător curios și neobosit în zonele cele mai diverse ale societății noastre actuale, Paul Everac își consemnează observațiile în drame-reportaj ca *Ferestre deschise*, în ample epoei-dramatice ca *Ochiul albastru*, în anchete revelatoare ca *Ștafeta nevăzută*, sau în dialoguri aparent deslinate, dar legate prin logica netulburată a faptelor de viață semnificative, ca în *Simple coincidențe*. Nu totdeauna construite după rigorile genului, piesele lui Paul Everac conțin notații vii ale unor fenomene caracteristice societății noastre, care-și cer rezolvarea. Soluția nu e întotdeauna indicată, ea rămînînd să preocupe spectatorul după ieșirea din sala de spectacol. Așa se întîmplă în *Simple coincidențe*.

Așa se întîmplă și în piesa de debut dramaturgic a Ecaterinei Oproiu, *Nu sînt Turnul Eiffel*, joc sprintar de replici cu tilc, de imagini înaripate și scene de verism cotidian, menit a semna tineretului — și nu numai lui — cît e de gravă problema alegerii drumului în viață. La capătul drumului făcut din hîrtoape, din căderi și înălțări, se află însă, cu certitudine, șoseaua națională, lumina mult rîvnită, cu perspectiva căreia poți oricînd să iei drumul de la capăt.

O dramaturgie a certitudinii, a încrederii în puterea omului de a-și asuma conștient responsabilitățile impuse de viață în mijlocul colectivității, scrie Dorel Dorian, ale cărui piese păcătuiesc adesea printr-o construcție complicată și o exprimare contorsionată, dar în care răsună timbrul pur al unui înalt ideal etic.

Peisajul actual al dramaturgiei noastre, schițat aici fugar, prin cîteva trăsături, este mult mai bogat. Mereu prezentă în actualitate, Lucia Demetrius punctează acest peisaj cu portrete dramatice realizate cu finețe psihologică în *Trei generații*, în *Arborele genealogic*, în *Ulaicu* și *feciorii lui*, în *Întîlnire peste ani*. Piesele de evocare a unor momente politice (trilogia *Oameni în luptă* de Al. Voitin, din care *Oameni care tac* continuă să emoționeze publicul), dramele de familie (ca *Fiițele* de Sidonia Drăgușanu), lucrările dramatice, de foarte diverse facturi și teme, ale unor scriitori atrași pentru o clipă din proză sau poezie spre dificilul dar ispititorul drum al dramaturgiei (Laurențiu Fulga cu *Ultimul mesaj* sau *E vinovată Corina?*, Titus Popovici cu *Passacaglia*, V. Em. Galan cu *Prietena mea Pix*, Mihai Beniuc cu *În Valea Cucului* și *Întoarcerea*, Eugen Barbu cu *Să nu-ți faci prăvălie cu scară*, Sergiu Fărcășan cu *Steaua polară* și *Sonet pentru o păpușă*), studiile psihologice ale lui Ionel Hristea, tablourile din lumea satului ale lui Sütő Andras sau Gheorghe Vlad, și alte drame și comedii de diverse facturi, pe care spațiul nu ne îngăduie să le mai amintim, completează tabloul unei dramaturgii angajate în numele umanismului socialist. Experiența acestor ani ne-a dovedit că perenitatea operelor dramatice se află în strînsă legătură cu capacitatea lor de a cuprinde în faptul concret de viață semnificația sa profund umană. Că publicul dorește cu adevărat să întealească pe scenă oameni ai zilelor noastre, dar nu în situații banale, repetînd monoton fraze din ziare, învățate pe de rost, ci în situații semnificative, relevînd adevăruri noi și profunde, acele adevăruri pe lingă care trecem adesea în viață, fără a le observa.

E adevărat că dramaturgia noastră mai stîrnește reproșuri îndreptățite. Unele piese exprimă morală fabulei în mod didactic, declarativ. Observația socială e adesea superficială. Zone de adîncime ale problematicei omului de azi rămîn încă străine scenelor noastre. Momente importante din istoria noastră recentă nu și-au găsit încă expresia artistică adecvată.

Drama istorică trăiește, în ultima vreme, o nouă tinerețe, prin evocări cu caracter patriotic, ca *Io, Mircea Voievod* de Dan Tărchilă, prin *Procesul Horia* de Al. Voitin, prin reînvierea unor figuri ilustre ale trecutului nostru, ca Decebal, Mihai Viteazul etc. În acest domeniu ne aflăm încă la izvoarele tradiției. Pe când o înnoire de concepție și de structură a genului ?

SPRE O ÎMBOGĂȚIRE A REALISMULUI SCENIC

Noua structură a teatrului nostru, organizat în trupe permanente, cu un repertoriu variat și orientat spre educarea unui public larg, a impus o restructurare a procesului creator, de pregătire a spectacolului. Au rămas de domeniul trecutului anecdotele despre unii actori care, datorită condițiilor în care un spectacol se repeta într-o săptămână, intrau în scenă fără a ști mai mult despre piesa în care jucau decât propriul lor rol, sau despre unii regizori improvizați, care foloseau drept unică metodă de lucru cu actorul, clasicul „fă ca mine”. Tinerii pregătiți astăzi în institutele de teatru, obișnuiți din primii ani de studiu cu analiza aprofundată a operelor dramatice, cu cercetarea unui vast material documentar, nu pot crede că acum mai puțin de douăzeci de ani, teatrul nostru era încă terenul unei bălării acerbe pentru generalizarea unor metode științifice de pregătire a spectacolului, metode care, în condițiile grele în care lucrau în trecut artiștii, nu puteau fi aplicate decât rareori. Răspîndirea teatrului pe tot teritoriul țării, fără a avea suficiente cadre specializate, făcea bălăia cu atât mai acută.

Ca și în alte părți în lume, odată cu dezvoltarea artei spectacolului, teatrul a devenit o artă a ansamblului, rolul regizorului depășindu-l pe acela de simplu coordonator al elementelor componente, în clipa când s-a vorbit tot mai insistent despre concepția regizorală. Scenografia s-a constituit și ea, treptat, în factor activ al imaginii scenice, depășind funcția pasivă de „loc de joc”, pentru a deveni ea însăși „actor”, element funcțional.

Anii începuturilor. Anii spectacolelor de avînt înnoitor, cu piesele lui Caragiale, puse în scenă de Sică Alexandrescu la Teatrul Național — spectacol în care personajele deveneau exponenți ai unor clase și grupuri sociale bine definite. *Trenul blindat*, montat de Al. Finți, la Teatrul Armatei, aducea pentru prima dată pe scenă masele populare în luptă, într-un ansamblu scenic bine condus, format din individualități distincte. *Romeo și Julieta* în regia lui Moni Ghelerter căuta să scoată în evidență rădăcinile sociale ale tragicului conflict shakespearian (poate chiar cu un exces de sociologism), iar *Trei surori*, în montarea aceluiași regizor, avea să facă școală în ceea ce privește crearea atmosferei, realizarea realismului psihologic. Montările clasicizante, academice, ale lui Ion Șahighian reînsuflețeau tradiția, în valorificarea scenică a dramaturgiei naționale istorice.

Unificarea metodelor de creație, treaptă necesară pentru însușirea unui spirit științific de lucru și a unei concepții realiste, conținea în sine pericolul nivelării, al uniformizării artei spectacolului. Reproducerea scrupuloasă a amănuntului de viață a dus adesea la confundarea realismului cu naturalismul, excesele tehnice din dramaturgie s-au reflectat pe scenă în reconstituirea proceselor de producție, care se substituiau proceselor psihologice.

Reacția s-a produs prompt, căci arta poartă în sine capacitatea permanentei înnoiri. Unii au numit acest moment bălăia pentru reteatralizarea teatrului, folosind un termen împrumutat, și nu destul de cuprinzător. Eu i-aș spune lupta pentru îmbogățirea mijloacelor de expresie, pentru diversificarea modalităților și stilurilor de interpretare, pentru esențializarea formelor de expresie și adîncirea realismului scenic. Noile promoții de regizori și scenografi s-au înrolat imediat în rîndurile celor ce luptau pentru nou. Zîmbim astăzi cu înduioșare cînd ne amintim, de pildă, ce furtună era să stîrnească decorul „fără plafon”, un decor esențializat, plin de poezie și de atmosferă tulburătoare, creat de Tody Constantinescu, pentru spectacolul cu *Domnișoara Nastasia*, pus în scenă de Horea Popescu la Teatrul din Giulești. Cîțiva ani au fost de ajuns pentru ca în teatrul nostru să se contureze cu pregnanță personalități artistice bine definite, regizori și scenografi, tineri și mai vîrstnici, care creează o diversitate de stiluri și de modalități de expresie scenică, apte a pune în valoare diversitatea stilistică a operelor dramatice înscrise în repertoriu.

Ceea ce caracterizează arta noastră scenică este rolul activ, funcțional, al regiei și scenografiei, orientate spre exprimarea limpede și eficientă a unui mesaj artistic contemporan, apropiat de sensibilitatea spectatorului de azi. Concepția estetică marxist-leninistă dă posibilitatea unei înțelegeri profunde a operelor dramatice în raport cu epoca și condițiile în care au fost scrise, în lumina evoluției istorice a omenirii. Faza sociologizării vulgarizatoare a fost depășită, ca și aceea a empirismului primitiv. Mai apar

toțu spectacole plate, lipsite de poziție creatoare, în care regizorul se mulțumește să organizeze pe scenă mișcările interpretelor care rostesc textul. Mai există și excrescențe ale unei fantezii nestrunite de disciplina gândirii artistice și care fac neinteligibil textul unei piese, altminteri destul de limpede. Dar acestea sînt accidente inerente oricărui fenomen artistic. A face teatru numai cu talente excepționale și numai cu succese este un deziderat pe care, înțelepți fiind, îl privim sub specia idealului.

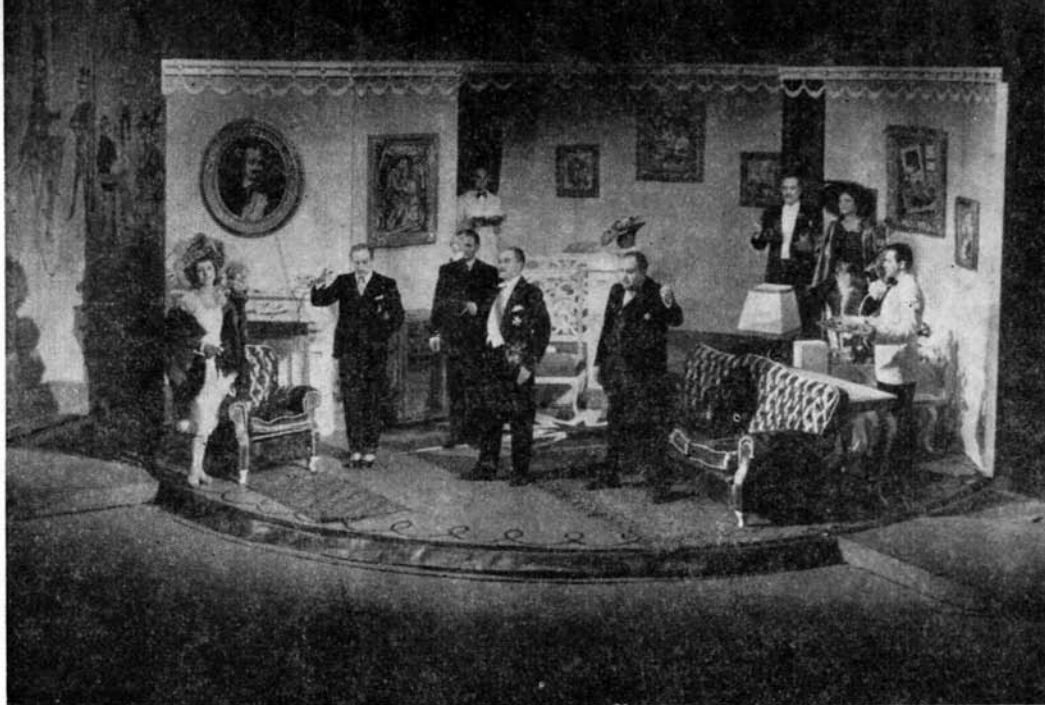
Maturizarea artei noastre scenice se exprimă în realizarea unor spectacole de înalt prestigiu, mărturie ale unei gândiri artistice originale, în permanentă efervescență. Se disting în peisajul variat al teatrului nostru de azi, alături de personalitățile de mult cunoscute ale unor venerabili maeștri, siluetele în formare, dar de pe acum respectabile, ale unor regizori mai tineri, care și-au definit întrucîtva profilul, deși surprizele sînt oricînd posibile. Laconismul formei exterioare și concentrarea maximă asupra mijloacelor de investigație intelectuală și psihologică ale actorului par să fie semnul distinctiv al lui Radu Penciulescu, în spectacole ca *Ciocîrlia*, *Steaua polară*, *Oricît ar părea de ciudat*, *Doi pe-un balansoar*, iar acum recent, *Richard II*. Liviu Ciulei tinde spre monumental, concepînd teatrul ca pe un receptor-transmițător al temelor majore, creînd imagini de o expresivitate vizuală remarcabilă, în care convenționalul abstract se îmbină cu amănuntul aproape naturalist (*Azul de noapte*, *Opera de trei palate*, *Un tramvai numit dorință* și, mai recent, *Moartea lui Danton*). Mișcarea scenică amplă, cu gruparea semnificativă a maselor și împăstarea groasă a trăsăturilor satirice, a caracterizat spectacolele lui Horea Popescu cu *Baia*, *Aristocrații*, sau *Ascensiunea lui Arturo Ui*, în timp ce pomenita *Domnișoară Nastasia*, ca și *Moartea unui artist* au dovedit daruri la fel de prețioase pentru investigarea psihologică. Vioia exuberantă distinge unele puneri în scenă ale lui Lucian Giurchescu (*Pălăria florentină*), dar de cele mai multe ori aceasta se colorează cu o tentă de reflexivitate, care semnaleză gravitatea problemei (*Domnul Puntila și sluga sa Matty*, *Șvejk în al doilea război mondial* și, mai ales, *Rinocerii*). Vlad Mugur a trecut de la finele nuanțe ale realismului psihologic la mișcarea nobilă, de o transparență de cristal, a tragediei antice (*Ifigenia în Aulis*); Crin Teodorescu a dovedit o mare vigoare a ideii trăite, exprimată în forme laconice apropiate de stilul lui Penciulescu (de aici și înțelegerea lor în reprezentarea *Jocului ieilor* pe scena Teatrului Mic), și totodată a realizat atmosfera înăbușitoare din *Uară și fum*, ca și pe aceea saturată de tensiune pînă la sfîșieri și izbucniri paroxistice din piesa *Din jale se întrupează Electra*.

Un teatru al acțiunii scenice, al actorului total, devenit instrument docil și sensibil în mîna regizorului, înclinat să-i exploateze la maximum întreaga gamă a acțiunilor fizice, un teatru al grotescului exacerbat, este cel pe care îl practică David Esrig (*Umbra*, *Troilus și Cresida*, *Capul de rățoi*). Teribilismul juvenil, în căutarea unui stil personal încă necristalizat, dar cu simptome de sobrietate, al lui Dinu Cernescu, mereu proaspătul neastîmpăr al lui Lucian Pintilie, căutîndu-și drumul între fantezie poetică și realism crud, sobrietatea inteligent și sensibil nuanțată a lui Ion Cojar, fantezia poetică insuficient organizată de o gîndire matură a lui Valeriu Moisescu, energia tradusă într-o acțiune scenică vie și continuă a Soranei Coroamă, gîndirea limpede a lui Gheorghe Harag, umorul șolitic al lui Ioan Taub, tendința spre un umor parodistic a Sandei Manu, seriozitatea aplicată a lui Constantin Anatol, acestea și multe alte energii creatoare îmbogățesc cu nuanța lor specifică paleta multicoloră a artei noastre regizorale, al cărei numitor comun este tendința majoră de a comunica în forme directe și cît mai expresive cu spectatorul.

Aceeași diversitate de stiluri o întîlnim în cîmpul scenografiei, de la desenul limpede și minuțios al lui Al. Brătășanu la monumentalul (și aici) al lui Liviu Ciulei, de la arhitectul lucid și subtil care e Paul Bortnovski la poetul culorii care e Mihai Tofan, de la compoziția severă și creatoare de atmosferă a lui Dan Nemțeanu la fantezia comică a lui I. Popescu-Udriște, de la arhitectura solidă a lui Vladimir Popov la formele suple, laconice, ale Adrianei Leonescu, și așa mai departe.

În spațiul scenic organizat de scenograf și sub directa îndrumare a regizorului creator al spectacolului, actorul a evoluat și el în acești ani, trecînd de la o artă a instinctului la o artă a gîndirii, de la creația spontană la compoziția lucidă, de la patosul adesea exterior și declamator la trăirea lăuntrică a tensiunii ideilor. Exemplele sînt atît de numeroase, încît ar deveni aici fastidioase și pîndite în orice caz de riscul omisiunilor atîngătoare de susceptibilități. Esențial e faptul că cele mai izbutite spectacole ale noastre s-au realizat prin conlucrarea, într-o unitate organică de vederi, a regizorului cu scenograful și cu actorii, primenirea și îmbogățirea mijloacelor de expresie petrecîndu-se concomitent în toate compartimentele creației scenice.

În stadiul în care ne aflăm, ne putem permite să exprimăm exigențe crescute în ceea ce privește măiestria actoricească. Am impresia că, dacă au înțeles teoretic, în general, cerințele teatrului contemporan, un teatru al gîndirii și al expresiei totale a dialecticii



Scenă din „Parada” de Victor Eftimiu — Teatrul Național „I. L. Caragiale”

Scenă din „Titanic vals” de Tudor Mușatescu — Teatrul Național „I. L. Caragiale”. De la stînga la dreapta : Costache Antoniu (Spirache), Gh. Cristescu (Traian), Sanda Toma (Decebal), Eugenia Popovici (Dacia), Coca Andronescu (Miza) și Silvia Dumitrescu-Timică (Chiriachița)



vieții, nu totuși actorii au și instrumentele pregătite pentru a răspunde, la nivelul dorit, acestor cerințe. Pe unii nu-i ajută condiția fizică, unii au glasurile uzate din lipsă de exercițiu de modulație, alții au defecte de dicțiune cu care au ieșit din institut. Apare uneori în spectacole un decalaj supărător între actorii de diferite formații, care se adaugă celui obișnuit între diversele trepte ale talentului. Se impune din ce în ce mai limpede necesitatea instituirii unor forme de perfecționare a actorilor din teatre, știut fiind că un artist nu se poate desăvîrși decît printr-o îndelungată și perseverentă muncă de o viață întreagă, după cum se impun o creștere a exigenței în selecționarea studenților și o eventuală reconsiderare a programei de învățămînt la cursurile de măiestrie.

ACTUALITATE ȘI PERSPECTIVE

Arta noastră scenică a trecut, în acești ani, prin confruntări cu trupe de prestigiu european și chiar mondial, precum și cu un public exigent din alte țări. Ne-am verificat atît în ceea ce privește originalitatea artei noastre teatrale — o artă vie, de contact direct și pasionat cu spectatorul, în care gîndirea lucidă ghidează un temperament clocoțitor — cît și în ceea ce privește capacitatea noastră de a absorbi, printr-un fenomen firesc de osmoză spirituală, tot ce e mai valoros în arta scenică a altor țări.

Din ce în ce mai rar apar pe scena noastră împrumuturile prezentate drept inovații, descoperiri ale unei Americi de mult descoperite. Am depășit, sper, stadiul în care modele, în repertoriu, în dramaturgie sau în arta spectacolului apăreau ca niște adevărate crize de creștere, invadînd la un moment dat viața teatrală. Ne amintim ce ravagii au făcut cîndva rotirea turnantei la vedere, sau manevrarea reflectoarelor reduse la dimensiunile unui spot, pe o scenă infundată în beznă totală. Limbajul argotic amenința să invadeze, la un moment dat, dramaturgia noastră... sub pretextul combaterii acestuia. Operele lui Brecht, O'Neill, Bernard Shaw sau Anouilh pătrundeau în repertoriu în rafale, iar comedia goldoniană, părea că nu se mai putea juca decît în maniera Piccolo Teatro.

Am devenit mai înțelepți. Am învățat să ne cunoaștem mai bine pe noi și pe alții. Cunoscîndu-ne, am învățat să ne prețuim forțele la justa lor valoare, care nu e deloc neglijabilă. Teatrul nostru și-a trăit propria sa experiență, învățînd din ea mai mult decît din experiența altora, cu care s-a confruntat permanent. E o lege dialectică a oricărui organism vital.

Odată cu arta teatrului s-a dezvoltat și gîndirea despre teatru. Am învățat să nu confundăm intransigența ideologică cu exclusivismul, semn adesea al ignoranței și lipsei de înțelegere față de particularitățile fenomenului artistic. Am învățat, de asemenea, că nici toleranța concesivă nu este semnul unei largi și bogate culturi, ci se învecinează cu lipsa de fermitate și de claritate. Teatrul nostru și-a definit profilul în raport cu publicul său, după cum publicul a crescut în raport cu teatrul; este un rezultat al vas-tului program al revoluției culturale, desfășurat în toată țara, pe toate planurile. Teatrul nostru nu poate fi apreciat decît în cadrul fenomenului complex care este cultura noastră socialistă, aflată și ea în plin proces de maturizare.

Ne aflăm într-un moment în care, apreciîndu-se rezultatele remarcabile, se face tot mai mult simțită necesitatea unor revizuri în sistemul de organizare. Raportul între rutină și creație pare că începe să încline de partea celei dintîi, formele învechite de organizare avînd totdeauna tendința de a stăvilii elanurile. Rutina s-a instaurat în unele locuri în relațiile dintre teatre și spectatori, anchilozînd gîndirea unor directori de teatru, care repetă mereu gesturi știute, fără a căuta forme noi de contact cu publicul. Cinematograful și televiziunea, invocate uneori ca pretext pentru stagnarea afluenței spectatorilor, nu acționează ca atare decît acolo unde forța vie a teatrului își pierde strălucirea, puterea de atracție. Toate aceste mijloace de difuzare a culturii în mase au un scop comun în țara noastră, acela de a contribui la formarea conștiinței socialiste a cetățenilor, și nu-și pot face concurență unul altuia decît atunci cînd sînt considerate și puse în mișcare independent, rupte de contextul general al culturii noastre.

Condițiile în care se dezvoltă teatrul nostru actual sînt prielnice înfloririi unei arte bogate, în care se manifestă din plin „preocuparea pentru continua înnoire și perfecționare creatoare a mijloacelor de exprimare artistică, diversitatea de stiluri”. De la tribuna Congresului al IX-lea al P.C.R., secretarul general al partidului, tovarășul Nicolae Ceaușescu, a apreciat realizările de pînă acum ale artei și culturii noastre, indicînd totodată perspectiva largă a dezvoltării lor viitoare pe drumul umanismului socialist. Pe acest drum larg pășește azi teatrul nostru, moștenitor al unor bogate tradiții progresiste, creator al unor noi valori, care se plasează cu cîinste în ansamblul valorilor spirituale ale poporului nostru.

Margareta Bărbuță