

de artă, și anume: complexitatea cit mai plauzibilă a subiectului, a intrigii, de natură să provoace interesul maxim al cititorului, să trezească în sufletul lui o emoție reală, să-i răscolească gindurile, să-l facă să reflecteze asupra normelor de conduită în viață.

Înlocuind termenul de cititor cu cel de spectator, nu ne-am îndepărta prea mult de esența, de specificul creației dostoievskiene. Cu tot dramatismul ei launtric, desfășurat pe planuri parcă invizibile și de cele mai multe ori confuze, nelămurite, ca și sentimentele contradictorii, vădind dualitatea personajelor sale, există în întreaga lui operă un fir călăuzitor, care se încheagă din însăși viziunea scriitorului: spectacolul tragic al lumii, surprinsă într-un moment de cotitură din istoria Rusiei, cînd pe formele de viață vechi, patriahale, se grefau puternic și brutal amprentele capitalismului ofensiv. Dărimarea lumii vechi, feudale, sub presiunea capitalului, Dostoievski o percepe ca pe un cataclism fără ieșire, proiectînd doar spre viitor visul utopic al „armoniei universale”, de esență mistico-religioasă. Tocmai aici stă marea greutate, imensa răspundere a scenaristului, precum și a regizorului care-și propun să monteze pe scenă vreuna din capodoperele lui Dostoievski.

Dozarea justă, fără a sărăci, a prejudecia sau a falsifica esența conținutului de idei, trebuie să fie cerința de prim ordin pentru îndeplinirea acestei grele sarcini.

Scena trebuie să pună în lumină, să valorifice la maximum aspectele pozitive de critică socială, de protest fierbinte din opera scriitorului, împotriva oricărui nedreptăți și abuzuri, care deformau psihologia omului într-o societate împărțită în clase antagoniste. Trebuie să se evite simplificarea, vulgarizarea unor situații și conflicte cu profunde rezonanțe psihologice, atît de caracteristice pentru ansamblul complex, construit pe contraste, al operei marelui romancier.

Cunoaștem, din trecut, cîteva dramatizări după „Frații Karamazov”, „Crimă și pedeapsă”, „Idiotul”, care păcătuiau, în parte, tocmai prin accentuarea laturilor psihologice, de factură mistică și metafizică, în dauna factorului social existent în opera dostoievskiană, dar estompat de preponderența motivărilor și soluțiilor de ordin moral.

Desigur că noile inscenări după Dostoievski, montate de teatrele din Moscova și Leningrad, vor oferi spectatorilor transfigurarea pe plan vizual și auditiv a palpitantelor sale opere. Așa, de pildă, Teatrul Mic din Moscova a pregătit, în dramati-

zarea lui N. Erdman, spectacolul „Satul Stepancikovo”, operă realistă, de tradiție gogoliană, care dezvăluie procesul de descompunere al moșierimii ruse de pe la jumătatea veacului trecut. Teatrul Academic de Artă „Maxim Gorki” a înscris în repertoriul său „Dmitri Karamazov” (dramatizare de B. Livanov și E. Surkov). Teatrul „E. Vahtangov” a marcat data comemorativă, prin punerea în scenă a romanului „Idiotul”, prelucrat de I. Oleșin. La același spectacol a lucrat și Teatrul de Dramă „K. S. Stanislavski”. La Teatrul „M. N. Ermolova” s-a prezentat un spectacol-dramatizare de S. Radzinski, după marele roman „Crimă și pedeapsă”, tragedia omului dominat de individualismul burghez, care-l duce la o crimă odioasă. Nuvela „Judecătorul” — povestea tristă a unui biet învățător care, în disperare, își încearcă norocul la ruletă — și-a găsit transpunerea scenică la Teatrul de Dramă „A. S. Pușkin” din Moscova, în dramatizarea lui I. Gherman. De asemenea, au văzut lumina rampei la teatrele din Moscova și Leningrad nuvela „Visul unchiului” — construită pe contrastul dramatic dintre sărăcia unui profesor de provincie, pus în situații umilitoare, obligat să renunțe la ființa iubită, și bogăția nemăsurată a unui bătrîn moșier, ieșit din minți, care îi cumpără logodnica cu bani grei — precum și cunoscutul roman „Umiliți și obidiți”, scris imediat după întoarcerea scriitorului din „Casa morților” a oanei țariste.

Iată cîteva titluri sugestive, care evocă creațiile de vîrf ale lui Dostoievski, în interpretarea colectivelor teatrale sovietice, cu o bogată tradiție scenică.

De bună seamă, aceste spectacole vor fi în măsură să valorifice pe deplin multitudinea de probleme spinoase și de personaje complexe — tratate în lumina unei epoci de mult apuse, dar nepieritoare prin semnificația lor profund umană, prin sensul educativ care se desprinde indirect, pentru cititorii și spectatorii cu discernămint ideologic — din bogata moștenire a marelui scriitor.

Tamara GANE

Piese „directe” sau „indirecte”?

La „Ansamblul Berlinez”, Bertholt Brecht a pus în scenă propria sa piesă „Galileo Galilei”. Va fi o piesă „directă” sau una „indirectă”?

Se pare că autorul celebrei „Mutter Courage und ihre Kinder” a lansat o formulă care are toate șansele de a deveni celebră: după părerea sa, există două fe-

luri de lucrări dramatice: „directe” și „indirecte”. În ce constă această distincție? E o deosebire de conținut, de valoare, de mijloace artistice? Iată întrebări la care cele câteva cuvinte insoțite de două sau trei exemplificări, pe care poetul german le-a pronunțat nu de mult, permit un răspuns destul de aproximativ. Să revenim însă la texte mai vechi.

„Singurul mijloc pentru a crea o imagine despre lume este acela de a contribui la însăși făurirea lumii noi”, — a spus Bertholt Brecht acum un an la Congresul cultural pe întreaga Germanie, de la Leipzig. Afirmatia aceasta cuprinde soluția pe care un poet, dramaturg, regizor și director de teatru o indica în vederea ridicării artei dramatice pe o nouă treaptă artistică; ea este un protest împotriva spiritului necedesc care domnea într-o anumită măsură, în teatrul german în 1948, când Brecht, împreună cu soția sa, artista Helene Weigel, au pus bazele „Ansamblului Berlinez”. „Elementul poetic degenerase în declamatoriu, elementul artistic în artificios; factorul principal era excesul de superficialitate și falsul sentimentalism. În loc să fie un exemplu, teatrul era doar reprezentativ; în locul pasiunii stătea temperamentul”, a spus el în continuare. Desigur aceste cuvinte vizau, în primul rând, mijloacele artistice ale scenei, dar, în același timp, dincolo de arta actorului, ele implicau o critică a substanței dramatice însăși.

Fără îndoială, actorii colectivului condus de Bertholt Brecht sînt artiști apropiați de popor și direcți angajați în problemele zilelor noastre. Printre ei se află: compozitorii Paul Dessau și Hans Eisler, cîntărețul poporului Ernst Busch, actorii Erwin Geschonneck, Anne Marie Hase, Therese Gieshe, Leonhard Stecken, Betty Löwen, Friedrich Gnas, Friedlrich Hurwicz și alții.

Repertoriul lui Brecht nu este un repertoriu concludent pentru întrebările care au prilejuit nota aceasta. Pe lângă propriile sale lucrări dramatice („Mutter Courage”, „D-l Puntila și servitorul său Matti”, „Armele doamnei Carrar”, „Cercul de cretă caucazian”, „Opera de trei parale”) sau adaptări („Mama” după Gorki, „Maestrul de ceremonii” după Lenz) el cuprinde: „Bătălia de iarnă” de Johannes R. Becker, „Procesul Ioanei d'Arc” de Anna Seghers, „Blana de castor” și „Cocoșul roșu” de Gerhart Hauptmann, „Orologiul Kremlinului” de Pogodin, „Vasa țezeznova” de Gorki, „Ulciorul sfărîmat” de Kleist, „Faust” de Goethe, „Don Juan” de Molière și altele.

Cum să înțelegem atunci dicotomia propusă de dramaturg în ceea ce privește clasificarea pieselor? După părerea lui

Brecht, „Nekrasov” de Jean Paul Sartre este o piesă „directă”, iar „Vrăjitoarele din Salem” de Arthur Miller este o piesă „indirectă”. S-ar părea deci că diferențierea nu privește valoarea artistică a lucrărilor dramatice, ci modalitatea prin care acestea se adresează cititorului sau publicului. Deosebirea ar fi deci o problemă de metodologie artistică. În ultimă analiză, ea trebuie căutată în finalitatea piesei, în raportul scenă-spectator. „În „Vrăjitoarele din Salem”, fiecare spectator găsește ceea ce el însuși pune în ea. Nimic nu e limpede”, a precizat Brecht. Asemenea piese „indirecte” nu-și ating scopul decît dacă sînt urmate de discuții între actori și public. „Publicul din popor este dornic de asemenea discuții. Uneori, el merge chiar mai departe: ni s-a scris din diverse uzine, cerindu-ni-se să alcătuim un fel de ghid, explicativ pe care muncitorii să-l studieze înainte de a veni la spectacol”. Un publicist francez a insinuat că ar putea fi vorba aici de o recunoaștere a neputinței artei teatrale. Dar dramaturgul german a ripostat prompt: „Nu. Oamenii vor să știe ceea ce li se va prezenta. Pe de altă parte, ei au conștiința necesității de a se educa, pentru a gusta din plin bucuriile teatrului”.

În felul acesta, problema a revenit la cuvintele lui Brecht, pe care le-am citat la început. Distincția între piese „directe” și „indirecte” înseamnă distincția între un teatru în sensul „instituției morale” schillereiene care să contribuie cu mijloace artistice imediate la formarea unui om nou, a unei noi societăți și un teatru a cărui eficacitate socială apare mediată de unele procese ulterioare.

Tematica piesei nu poate oare decide asupra situației ei în clasificarea lui Brecht? Se aplică această categorisire numai pieselor contemporane? Să înțelegem prin „directe” acele piese care pun și rezolvă lămurit problemele fundamentale ale timpului nostru? Lămuririle pe care dramaturgul german le-a dat în timpul repetițiilor cu „Galileo Galilei” — a cărei acțiune se petrece în secolul al XVII-lea — arată linia pe care autorul înțelege să rezolve raportul spectacol-public. De pildă, pentru unul dintre personaje (fiica lui Galilei), dramaturgul a indicat costumul simplu pe care l-a purtat Mutter Courage. „Dumneata ai 40 de ani, — explică regizorul. Înțelegi? Nu 22. Ți-ai sacrificat viața și tinerețea de dragul acestui om rău, pretențios, certăreț, care este tatăl dumitale. Ești obosită și ai renunțat de mult la orice cochetărie...” Scena se petrece acasă la Galilei, unde acesta, prizonier al Inchiziției, părăsit de prieteni, pentru că și-ar fi renegat ideile, simte că-și va pierde

vederea în curind, dar, cu toate acestea, își redactează în ascuns însemnările științifice destinate omenirii întregi.

Intenția acestor rinduri n-a fost de a da un răspuns categoric, ci numai de a ridica o problemă care are șanse de a fi dezbătută mai pe larg. Un răspuns original și concret va fi dat de dramaturgul însuși, odată cu premiera piesei „Galileo Galilei”. Prin umanismul profund care-l ridică pe Galilei deasupra condițiilor vitrege în care se zbate, prin optimismul care străbate situațiile tragice ale personajului, această lucrare dramatică a lui Brecht se înscrie între piesele așteptate cu un viu interes. Succesul ei, și mai ales succesul ei ca piesă „directă”, ar putea face ca ghilimelele de mai sus să dispară, iar formula dicotomică a lui Brecht să devină o clasificare curentă.

Ștefan POPA

Jean Paul Sartre despre situația teatrului și dramaturgiei franceze

Cunoscutul scriitor francez Jean Paul Sartre a fost nu de mult oaspetele Moscovei. După vizita întreprinsă în R. P. Chineză, scriitorul francez, în drum spre patrie, s-a oprit și în Uniunea Sovietică unde a luat contact cu fruntașii vieții culturale din Moscova.

Cu acest prilej, un corospondent al revistei sovietice „Teatr” l-a solicitat pe J. P. Sartre să răspundă citorva întrebări privind situația dramaturgiei și teatrului francez contemporan.

În răspunsurile sale, scriitorul francez a făcut o cuprinzătoare caracterizare a actualei etape de dezvoltare a mișcării teatrale din Franța și, legată de ea, a dramaturgiei franceze. Jean Paul Sartre a relevat câteva din problemele fundamentale ale teatrului francez, legind rezolvarea lor de posibilitatea depășirii actualului moment de criză din viața teatrului care, după cum a precizat scriitorul, nu este determinat „de concurența între teatru și cinematograful. Dacă teatrul francez trece acum, atît pe plan artistic cit și pe plan comercial, prin cea mai grea criză din existența sa, aceasta se datorește dependenței sale prea strinse de structura burgheză a societății noastre”.

Jean Paul Sartre a subliniat că contradicțiile teatrului francez, generind și criza sa, rezidă în „însăși structura artei dramatice care cere ca aceasta să se adreseze tuturor, pe cînd ea aparține de fapt numai unora”.

După cum precizează scriitorul francez, publicul spectator al teatrelor pariziene se

reduce la un număr de 200—300—3000 de oameni, în cea mai mare parte reprezentanți ai marii burghezii franceze. Acest public își impune gusturile și preferințele, transformînd arta dramatică într-o simplă sursă de plăcere. De aceea, a subliniat J. P. Sartre: „teatrul nostru trebuie fie să dispară, fie să se supună unor transformări”, precizînd că „reforma teatrului dramatic solicită o schimbare a spectatorului, iar această schimbare impune promovarea unei noi politici teatrale”.

De altfel, problemei spectatorului, J. P. Sartre îi acordă o importanță primordială, considerînd-o cheie în depășirea etapei de criză: „Principalul este să găsim spectatorul. Toate celelalte probleme sînt secundare în raport cu aceasta, care este esențială”.

Criza teatrului francez oglindește și determină criza dramaturgiei. Schimbarea politicii teatrale va impune o modificare de structură a dramaturgiei, astăzi condiționată de gusturile spectatorului burghez, care vădește o predilecție accentuată pentru lucrările dramatice de tip pirandellian sau anouilhian. „Dramaturgii francezi au obosit să se adreseze unor oameni care nu-i ascultă”, spune J. P. Sartre. „Ei visează la o întoarcere a teatrului la obiectivele lui inițiale: să vorbească unor cercuri largi de oameni, despre frămîntările și năzuințele lor”. Scriitorul francez a relevat faptul că mulți dintre dramaturgii noi „vorbesc mult și des despre izolarea micului burghez, despre absurditatea existenței sale — singura critică a structurii noastre sociale, posibilă în prezența spectatorului burghez”.

O puternică influență exercită în ultimii doi ani, asupra dramaturgiei și teatrului francez, teatrul lui Bertholt Brecht. În mod special, a precizat Jean Paul Sartre, Teatrul Popular al lui Jean Vilar și tot grupul de dramaturgi și critici reunit în jurul lui, au găsit în arta lui Brecht: „o nouă și expresivă metodă de a rezolva problemele sociale în teatru”.

În cursul interviului, J. P. Sartre s-a oprit în special asupra activității Teatrului Popular al lui Jean Vilar și a „Centrelor de artă dramatică”, care jînțiază din 1947 în provincie (teatre de turnee), relevînd neconținutul lor strădanie pentru stabilirea unei punți de legătură între scenă și masele largi de spectatori.

În încheierea discuției sale cu corospondentul revistei „Teatr”, J. P. Sartre, referindu-se la succesul reputat de dramaturgia chehaviană în Franța, a remarcat: „...eroii săi (ai lui Cehov) care se sting încet, frămîntările lor, sentimentul nepuținței care îi încearcă, dar în același timp