

DECADA

în dezbaterea oamenilor de teatru

Stagiunea încheiată prin Decada teatrelor dramatice a format obiectul unei analize colective și al unei confruntări de opinii critice, în cadrul consfăturii oamenilor de teatru, organizate de Consiliul Teatrelor din C.S.C.A.

Publicăm o relatare prescurtată a acestei dezbateri, cu extrase semnificative din intervențiile participanților.

ÎNȚRE TEXTUL DRAMATIC ȘI VIZIUNEA REGIZORALĂ

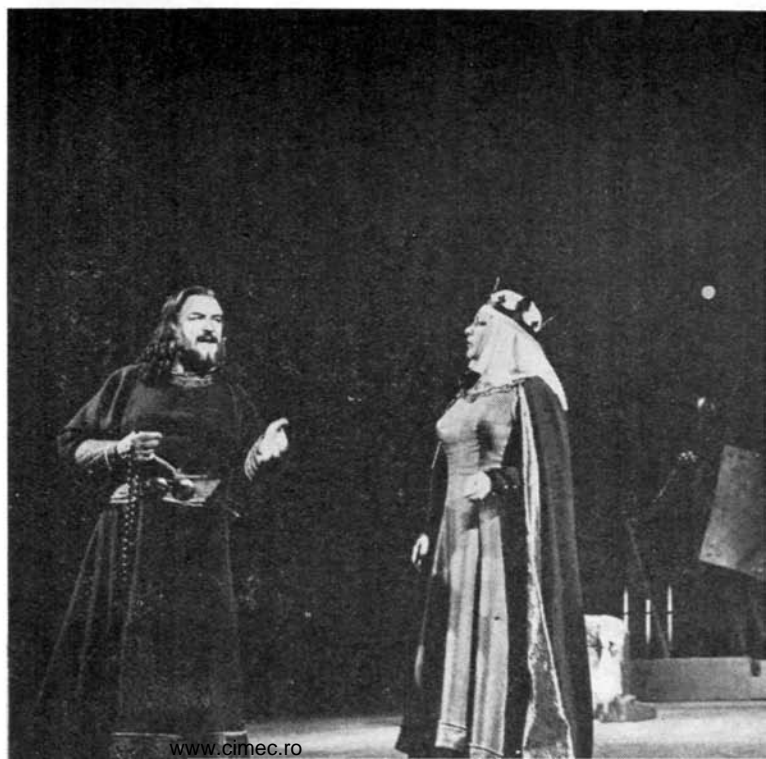
Dramaturgul Aurel Baranga a început prin a-și exprima sentimentul de satisfacție generat de urmărirea spectacolelor din decadă. Ca autor dramatic, ca membru în comitetul de conducere al Uniunii Scriitorilor și ca secretar al secției de dramă a Uniunii, Aurel Baranga a ținut să aducă mulțumiri tuturor oamenilor de teatru care, prin montări deosebit de valoroase — ca *Ulaicu Uodă* la Teatrul Național „I. L. Caragiale” sau *Nu sînt Turnul Eiffel* la Teatrul de Stat din Piatra-Neamț — au adus contribuții importante la dezvoltarea artei teatrale contemporane românești. Scriitorul a propus ca discuțiile să nu se mărginească la cercul de probleme evidențiate în decadă, ci să se extindă asupra întregii stagiuni. Amintind spectacolele Caragiale—Ionescu de la Teatrul Mic și *Amphitryon* 38 de la Teatrul „Barbu Delavrancea”, dramaturgul a afirmat că este necesar să se pună în dezbatere nu numai succesele artei scenice, dar și „ceea ce poate constitui o frînă în munca noastră”.

„...Uoi vorbi despre Cîntăreața cheală și cele Cinci schițe, pentru că acest spectacol folosește ca argument într-o discuție asupra unui principiu de conlucrare între regizor și text... Într-o convorbire particulară, colegul meu Paul Everac îmi mărturisea impresia sa în legătură cu anumite aspecte din conlucrarea dintre regizor și autor; el intitula faptul asupra căruia atrăgea atenția — poate cu un termen excesiv, dar nu lipsit de adevăr — regizocrație, înțelegînd prin asta un soi de teroare care începe să se exercite

de către regizor... Dacă mă voi referi la regizorul Valeriu Moisescu, nu o voi face în spirit polemic, ci numai pentru a ilustra problema pe care o impun studiului. Am scris 17 piese care au fost puse în scenă de I. Șahighian, Sică Alexandrescu, Al. Finți, Dinu Cernescu și încă alți regizori care m-au ajutat în munca mea. Fiecare din aceste lucrări a constituit pentru mine un prilej de mare sărbătoare și de mare bucurie. De aceea, când în toamna anului trecut Liviu Ciulei mi-a propus ca Valeriu Moisescu să-mi pună în scenă piesa, am fost bucuros să cunosc încă o forță regizorală... Venind la o repetiție, am văzut că pe scenă se petrecea o catastrofă, pentru că nici o replică, nici o scenă nu erau realizate în conformitate cu viziunea autorului. A avut loc o discuție furtunoasă, în care regizorul încerca să mă facă pe mine să înțeleg lucrarea pe care eu o scrisesem... Spre stupefacția mea am văzut că regizorul, care vorbea destul de savant totuși — trebuie s-o spun cu mare durere, pentru că este vorba de un regizor foarte tânăr —, este departe de a.b.c.-ul elementar al meseriei... Două luni mai târziu, același regizor ne poftea să asistăm la premiera cu cele Cinci schițe și Cîntăreața cheală. Ceea ce am văzut nu mai era o eroare. În cazul piesei lui Ionescu, am asistat la o denaturare a textului, fapt subliniat și de presa noastră, iar în ce privește interpretarea lui Caragiale, convingerea mea este că aceasta constituie o împietate. N-am putut să trecem peste asta și am pregătit o serie de articole pe care le vom publica în revista „Viața românească”, pentru că ne este prea drag numele lui Caragiale ca să-l putem lăsa la cheremul tuturor aventurierilor. Trec la un alt caz, cu totul diferit de cel relatat; dacă în primul caz este vorba de o jalnică impostură artistică, în cazul al doilea este vorba de un om inteligent și talentat, Dinu Cernescu, și de trecătoarea lui eroare, Amphitryon 38”.

Dramaturgul a stăruit apoi asupra primejdiei avangardismului rău înțeles și a experimentelor dubioase care, după părerea sa, consumă nerațional banii statului, urmînd drumul snobismelor literare și artistice.

În încheiere, Aurel Baranga s-a ocupat de probleme ale creației dramatice. Din punctul de vedere al legăturii cu viața și al forței educative a opereii de artă — a spus vorbitorul — s-a creat un decalaj între arta spectacolului și dramaturgie, decalaj pe care dramaturgii sînt datori să-l lichideze treptat. „Cred că este momentul — a spus Aurel Baranga — ca și dramaturgii, ajutați de confrății lor actori, regizori, decoratori și costumieri, să ridice arta lor la nivelul momentului istoric pe care-l trăiește poporul nostru.”



Irina Răchițeanu-Șirianu în Doamna Clara și George Calboreanu în rolul titular din „Vlaicu Vodă” de Al. Davila — Teatrul Național „I. L. Caragiale”

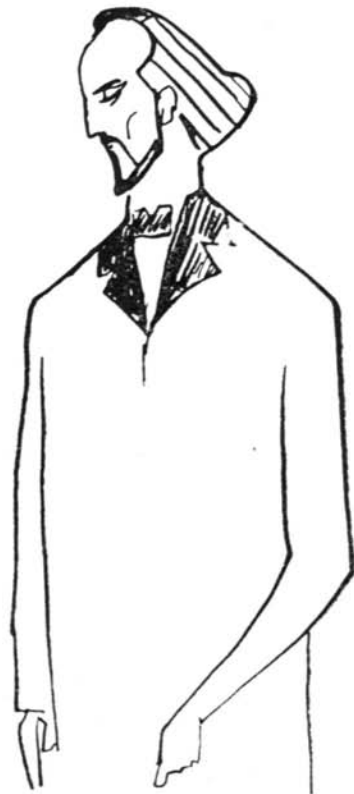
Criticul Dinu Săraru a salutat și el efervescența creatoare demonstrată în decadă, atrăgând atenția asupra frumoasei dezvoltări a unor teatre din regiuni, care astăzi „concorează serios ținuta spectacolului bucureștean” (*Othello*, în montarea Teatrului Național de la Craiova, *Britannicus* și *Bălcescu* la Naționalul ieșean, spectacolul de la Piatra-Neamț cu piesa Ecaterinei Oproiu — „un spectacol unitar, poetic, foarte frumos pus la punct, pe un text asupra căruia eu am unele rezerve, pentru că nu reprezintă întocmai punctul nostru de vedere” —, *Moartea unui artist* la Teatrul Maghiar din Cluj, *Zoo* la Ploiești, alte montări de la Galați și Timișoara). Raliindu-se opiniei lui Aurel Baranga asupra spectacolului Caragiale—Ionescu de la Teatrul Mic, Dinu Săraru a formulat concluzii asemănătoare cu acelea ale dramaturgului în ceea ce privește anumite excese regizorale manifestate în diferite montări. El a stăruit apoi asupra unor deficiențe de interpretare observate în spectacolele decadelor: „s-a pierdut frumoasa obișnuință, cu tradiții în teatrul nostru, de rostire a versului...” Continuând ideea, Dinu Săraru a vorbit despre lipsurile care se fac simțite în pregătirea actorilor tineri, insuficient calificați în timpul studiilor.

Cronicarul „Luceafărului” a propus organizarea unor seminare de regie care să dezbată interpretarea propusă de teatrele noastre asupra complexei literaturi dramatice contemporane; nu poate fi lăsat „la voia întâmplării” contactul dintre public și piesele încă puțin cunoscute din dramaturgia contemporană; este necesar ca spectatorul să înțeleagă în esență lor operele pe care abia le descoperă și să-și dea seama care este poziția noastră în fața concluziilor expuse de un dramaturg sau altul. Dinu Săraru a vorbit și despre succesele scenografiei românești, insistând asupra necesității editării unor volume de scenografie și regie care să corespundă exigențelor mișcării noastre teatrale. Cronicarul și-a exprimat regretul de a nu fi asistat, în cadrul decadelor, la mai multe premiere cu piese românești noi de valoare.



Silvia Popovici (Hilde Wangel) și Maia Tîpan (Alina) în „Construcția Solness” de H. Ibsen — Teatrul Național din Cluj

Regizorul Ianis Veakis a vorbit în primul rând despre dramaturgie. El a numit o serie de piese care demonstrează strădania reală a dramaturgilor noștri de a aborda probleme noi, importante și complexe. În același timp, regizorul a atras atenția asupra exigențelor care se nasc din creșterea și maturizarea artei noastre socialiste. „Poezia sau teatrul, artele plastice, literatura sau muzica nu mai pot avea astăzi doar satisfacția unei contribuții agitatorice mobilizatoare, imperios necesară în perioada tumultuoasă a răsturnării unei orînduiri și a luptei pentru instaurarea vieții noi. Astăzi, după 20 de ani, viața a creat și creează în fiecare clipă noi și noi preocupări... Omul are de dus o luptă multilaterală și complexă cu diferite fenomene din realitate, dar și cu contradicțiile sale lăuntrice.” După opinia vorbitorului, dramaturgii vor izbuti să realizeze un dialog viu, de mare tensiune artistică, cu spectatorii, numai dacă nu vor îngădui să se strecoare nimic ieftin pe scenă. Ianis Veakis a subliniat necesitatea clarității ideii artistice în opera literară și în spectacol, susținând că, de pildă, montarea cu *Omul care și-a pierdut omenia* nu izbuteste să afirme fără echivoc poziția autorului față de problemele puse în dezbatere.



Constantin Dinulescu în rolul titular din „Bălcescu” de Camil Petrescu — Teatrul Național „Vasile Alecsandri” din Iași

CONCEPȚIE, CULTURĂ, ÎNALT PROFESIONALISM

Criticul Traian Șelmaru a semnalat varietatea și bogăția forțelor artistice care s-au manifestat. Alături de cele mai bune teatre bucureștene, teatrele din regiuni au făcut pași serioși înainte, în special cele din Iași, Cluj (român și maghiar), din Craiova, Timișoara, Tg. Mureș (cu unele spectacole), cel din Ploiești (cu piesa *Zoo*), cele din Piatra-Neamț, Satu-Mare, Galați.

La unele teatre se observă o tendință programatică. Astfel, Teatrul Național din Iași a venit în turneu cu un repertoriu ce poate fi învidiat chiar de prima noastră scenă, și cu spectacole de frumoașă ținută (*Uară și fum, Urăjitoarele din Salem*). Teatrul Național din Cluj cu *Constructorul Solness*, Maghiar-Cluj cu *Moartea unui artist*, Naționalul din Craiova cu *Othello*, precum și Teatrul din Satu-Mare (un foarte bine jucat Osborne: *Privește înapoi cu minie*) au dovedit o concepție și o gândire teatrală de nivel superior. Asemenea teatre devin adevărați factori de cultură, cu o serioasă eficiență educativă în rândul spectatorilor.

Redactorul-șef al revistei noastre s-a ocupat apoi de unele aspecte ale culturii teatrale și dezvoltării profesionale a tinerilor actori, amintind ca exemplu, din acest punct de vedere, spectacolul Teatrului Mic cu piesa lui Dorel Dorian *Oricit ar părea de ciudat* (regia Radu Penciulescu), spectacolul remarcabil încă de la premiera sa și care s-a perfecționat de-a lungul reprezentațiilor din stagiune (în ansamblu, dar în special cele două excepționale creații ale lui George Constantin și Ion Marinescu). Un foarte reușit spectacol tineresc a fost cel din Piatra-Neamț cu piesa Ecaterinei Oproiu, *Nu sînt Turnul Eiffel* (regia Ion Cojar). La Tg. Mureș (secția română), unde sînt foarte mulți tineri talentați,

s-a evidențiat spectacolul *Vedere de pe pod*, în care regizorul Harag a depus o muncă serioasă, a lucrat mult cu actorii. De o apreciere similară s-a bucurat și *Ștafeta nevăzută* la secția maghiară a aceluiași teatru. Dimpotrivă, spectacolul *Doi pe un balanșoar* (la secția română), deși interpretat de doi tineri actori foarte talentați, a fost tratat cu superficialitate, într-o „viziune regizorală” simplistă, vulgarizatoare. Un alt exemplu elocvent a fost *Șeful sectorului suflete*, cu Sebastian Papaiani, la Sibiu. Papaiani este un talent strălucit, știe să stăpânească scena în mod surprinzător pentru puținii lui ani de teatru, dar a jucat dezordonat, anarhic, cu nepermise „cîrlige” cabotinești și alterări ale textului. Același Papaiani, în spectacolul *Cymbeline*, văzut la Sibiu (și e regretabil că un asemenea spectacol n-a fost selecționat pentru decadă), era altul. Aici, datorită calităților de pedagog ale regizorului Ianis Veakis, talentul lui Papaiani s-a manifestat în excelente condiții.

Necesitatea educării și perfecționării tinerilor actori a reieșit, așadar, și cu prilejul decadei. E o problemă serioasă, care ar trebui să preocupe în mult mai mare măsură și Institutul nostru de teatru.

Combătînd modul — după părerea sa, subiectiv și arbitrar — în care s-a adus în discuție problema experimentului, vorbitorul a afirmat că această problemă trebuie privită științific, în lumina raportului dintre tradiție și inovație. Este foarte important ca în mișcarea noastră teatrală să existe o permanentă relație între spectacolele de bună tradiție și între spectacolele experimentale, uneori chiar cu aceeași piesă. De asemenea, important este *ce se urmărește* într-un experiment. În *Troilus și Cresida* sau în spectacolul *Caragiale-Ionescu* s-au căutat reliefaarea mai pregnantă a unor anumite idei și un antrenament special, de echipă, al actorilor pe linia unei maxime expresivități. De aci, succesul acestor spectacole (cu toate discuțiile purtate în jurul lor). Dar de ce nu stă în picioare *Amphitryon 38*? Pentru că Dinu Cernescu a vrut să facă un spectacol anti-Giraudoux. Din punct de vedere al unei discuții serioase, acest punct de vedere nu stă în picioare. Dacă un regizor n-are nimic de spus printr-un autor, nu-l pune în scenă. (Deși prin Giraudoux se pot spune multe publicului de azi.)

În încheiere, vorbitorul și-a exprimat bucuria pentru ceea ce a reprezentat decada, pentru munca stăruitoare și de perspectivă depusă de majoritatea colectivelor teatrale. Dacă se vor lua măsuri organizatorice pentru a se stăvili fluctuația de cadre (mai ales în regiuni), dacă se va veghea deci ca echipele bune să nu se destrame, dacă se vor înzestra cu regizori-pedagogi care să dezvolte în teatre preocuparea pentru o riguroasă muncă profesională, se vor realiza pe viitor spectacole la un nivel din ce în ce mai ridicat.

Tatiana Iekel (Letiția), Ion Marinescu (Horia Drăgan), George Constantin (Nicolae Roșca) în „Oricît ar părea de ciudat” de Dorel Dorian — Teatrul Mic



„NU ESTE RECOMANDABIL

SĂ NE JUCĂM

CU ARTA...”

Criticul Mihai Florea a schițat o imagine de ansamblu a stagiunii și a decadei, subliniind funcția propagandistică și de culturalizare a activității depuse de teatrele noastre. Și el a revenit la ideea adusă în discuție de Aurel Baranga — supradimensionarea funcției regizorale, imixtiunea arbitrară a regizorului în text. Referindu-se la spectacolul binecunoscut de la Teatrul Mic, Mihai Florea a spus :

„Există o istorie a epocii, știu cum se îmbrăcau, cum gindeau, cum acționau aceste personaje ; și astăzi, când le vedem prezentate ca într-un mecanism de marionete, care nu au nimic comun cu caracterul schițelor lui Caragiale, bunul nostru simț și modesta noastră pricepere nu pot să împărtășească acest punct de vedere.”

Extinzind aprecierea de „exces regizoral”, vorbitorul a citat montările cu *Amphitryon* 38, *Omul care și-a pierdut omenia*, *Nu sînt Turnul Eiffel*, *Opera de trei parale*, în care, susține Mihai Florea, „regizorul n-a lucrat cu atîta discreție încît să nu-și facă simțite prezența și omnipotența sa”. Ca spectacole pe care le consideră echilibrate și armonioase, contrapunîndu-le exemplelor dinainte, Mihai Florea a amintit : *Vedere de pe pod* (Tg. Mureș), *Othello* (Craiova), *Moartea unui artist* (Teatrul maghiar din Cluj), *Școala nevestelor* (Teatrul „Delavrancea”), *Constructorul Solness* (Teatrul Național din Cluj), *Fizicienii* (Teatrul de Comedie). Mihai Florea s-a declarat împotriva experimentelor încercate de unii regizori : „Nu este recomandabil să ne jucăm cu banii statului, dar nici cu publicul, cu actorii, cu arta, nu este recomandabil să ne jucăm”. Cuvîntul acestui vorbitor s-a încheiat prin cîteva propuneri : organizarea sistematică de confruntări și competiții naționale de teatru o dată la un an sau doi ; instituirea unor premii de stimulare ; editarea unor culegeri de articole și studii care să consemneze rezultatele acestor treceri în revistă republicane.

„NU FACEM TEATRU

CU STATUI,

CI CU OAMENI ȘI PENTRU OAMENI VII”

A luat apoi cuvîntul criticul Andrei Băleanu. Accentuînd varietatea și diversitatea manifestărilor definitorii pentru teatrul realist românesc contemporan, el și-a concentrat atenția asupra unei teme : valoarea experimentului. „După părerea mea — a afirmat Andrei Băleanu — tot ce a apărut mai bun și mai interesant în teatrele epocii noastre a urmat unei serii de experiențe din care n-au lipsit eșecurile”. Arătînd că nu întotdeauna importanța experienței a fost înțeleasă și salutată favorabil, cronicarul a citat cazul teatrului lui Antoine și al spectacolului montat aici cu *Rața sălbatică*, foarte prost primit. Cel mai cunoscut critic al epocii, Francisque Sarcey, a scris, atunci, că nu știe cu ce sos se poate minca această rață. Dar, deși spectacolul s-a jucat doar de două ori și a fost atît de vehement respins de critică, el a marcat o dată în istoria teatrului francez. „Eu cred că fără experiențele anterioare, n-am fi avut spectacolul lui Ciulei cu *Opera de trei parale* ; dacă regizorul nu trecea prin Azilul de noapte și prin alte încercări, n-ar fi ajuns la *Clipe de viață ș.a.m.d.*”

Andrei Băleanu a subliniat meritele deosebite ale regiei românești tinere, demonstrînd că, departe de a se închista într-o singură formulă, talentul tinerilor regizori se manifestă divers și înafara oricăror prejudecăți. El a atras atenția că așa-zisele „cheltuieli inutile” puse pe seama experimentului reprezintă foarte rar pierderi reale ; de pildă, studioul experimental de la Teatrul „Nottara” a avut mare succes de public (același lucru se poate spune despre spectacolul Caragiale de la Teatrul Mic). „Activitatea în plină efervescență a tinerilor regizori ar trebui să fie salutăată, după părerea mea. Și dacă este vorba de omnipotența manifestată de unii regizori, mărturisesc că o prefer unei omniimpotențe regizorale”. Andrei Băleanu a vorbit și despre valoarea pe care munca oamenilor de teatru poate să o aibă pentru dezvoltarea dramaturgiei : „mi se pare demnă de apreciat munca pe care o serie de regizori tineri o depun pentru a

valorifica anumite piese ce reprezintă, pentru dramaturgia noastră, un pas înainte. Un asemenea exemplu se poate da citind montarea regizorului Ion Cojar cu piesa Nu sînt Turnul Eiffel, sau aceea a regizorului Lucian Giurchescu cu comedia Sonet pentru o păpușă, piesă care are destule deficiențe de construcție în conflict, dar care, în urma unei întregi colaborări a regizorului cu autorul, a cîștigat relief în expunerea ideilor, a pus în valoare anumite situații, făcînd demnă de laudă munca depusă. O asemenea muncă constructivă nu duce decît la progresul artei noastre scenice..." Referindu-se la montarea larg dezbătută de la Teatrul Mic, criticul a arătat că întotdeauna faptul de artă înnoitor a fost întîmpinat și cu reacții de împotrivire. „Nu este foarte multă vreme de cînd destul de multă lume era scandalizată de spectacolul Troilus și Cresida, socotind că violentează opinia publică. Faptul acesta a fost uitat, fiindcă Teatrul de Comedie a avut succes la Paris. Însă fără Troilus și Cresida nu ne putem imagina teatrul nostru de astăzi. Nici fără Umbra... Și Opera de trei parale a fost o montare considerată de unii ca un spectacol ce contravine lui Brecht. Dar nu putem porni de la ideea că numai unul este Shakespeare și unul singur este Brecht. Nu-i ține nimeni pe acești clasici mai noi sau mai vechi în buzunar și nimeni nu poate fixa țiparele după care ei trebuie jucați întotdeauna. Atunci cînd cineva propune o posibilitate de interpretare nouă, unii încep să strige că se dărimă statuia maestrului. Dar noi nu facem teatru cu statui, ci cu oameni și pentru oameni vii. Sînt de părere că este bine, că este inevitabil ca spectacolele care propun viziuni noi, interesante, îndrăznețe, chiar nu totdeauna deplin realizate, să nască discuții în contradictoriu, dar aceste discuții trebuie să fie purtate serios, argumentat, nu prin azvîrlire de injurii. Sarcey, care nu l-a înțeles pe Ibsen, a rămas totuși în istoria criticii pentru că se căznea să demonstreze că Ibsen nu are valoare, dar nu a spus niciodată că Ibsen este un impostor.” Andrei Băleanu socotește că dacă montarea Cîntăreței chele vine în contradicție cu anumite cerințe ale textului, punerea în scenă a lui Caragiale din același spectacol are o importanță deosebită, fiind, după 15—20 de ani, prima încercare importantă de a juca această dramaturgie și altfel decît pînă acum. „Timpul schimbă optica noastră despre foarte multe lucruri”. Criticul presupune că un spectacol care nu a provocat obiecții, cum a fost Mielul turbat în regia lui Dinu Cernescu, ar fi stîrnit nemulțumiri și ar fi scandalizat poate și pe autor dacă se juca cu zece ani înainte. „Este bine să ne gîndim de două ori dacă e cazul să dăm sentințe categorice și fără drept de apel, cum mulți dintre noi am făcut din cînd în cînd, manifestînd violențe și asprimi fără să acceptăm ipoteza că și celălalt poate să aibă oarecare dreptate. Cred că Moiescu nu este un impostor — a spus Andrei Băleanu —, ci un regizor care caută, care a realizat o serie de spectacole bune, a făcut și greșeli mari... El muncește pentru dezvoltarea teatrului nostru...” În ce privește spectacolul Amphitryon 38, Andrei Băleanu a ținut să pună în evidență faptul că, deși încercarea lui Cernescu n-a reușit, ea pornise de la o anumită intenție care nu este reprobabilă: aceea de a ironiza aventura picaantă și erotismul galant, demascînd meschinăria filistină ascunsă dincolo de aceste aparențe.

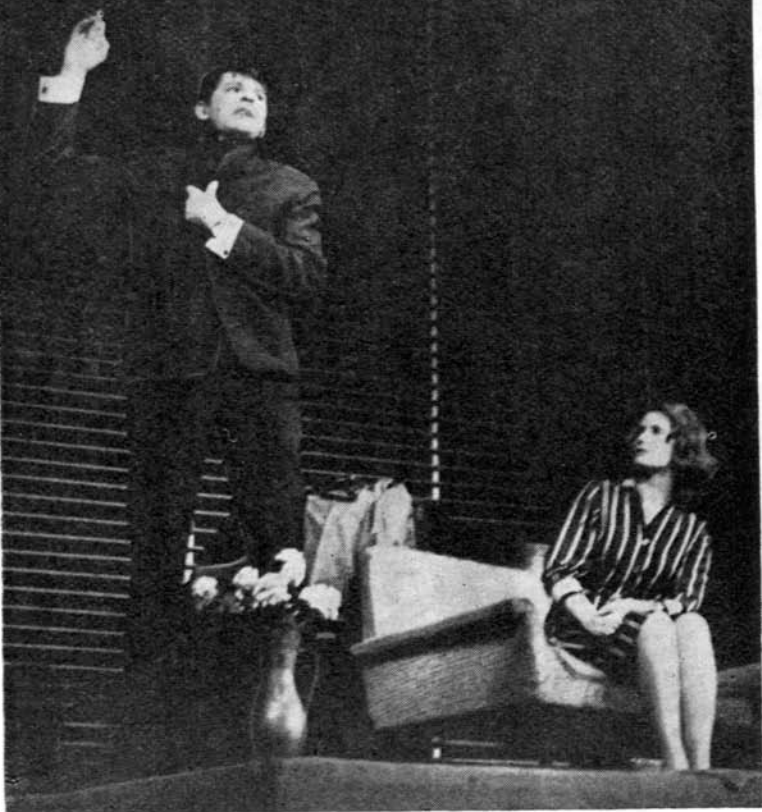
În încheiere, Andrei Băleanu a vorbit din nou despre critică, referindu-se la o comparație făcută de Aurel Baranga între medicină și critică. „Sînt de părere că este bine să operăm cu bisturiul, în critică, dar cu bisturiul, nu cu satirul. Consider că nu e bine ca de o parte să stea oamenii de teatru, care muncesc pentru dezvoltarea artei, și de alta criticii, care vin și spun «n-ați făcut nimic bun». Sînt de părere că trebuie să muncim cu toții, discutînd împreună, și dacă este vorba să comparăm criticul cu un medic, atunci sînt de acord cu acel personaj al lui Eugen Ionescu care spune că medicul trebuie să moară odată cu pacientul sau să trăiască odată cu el.”

Actorul Ion Lucian, ca director al Teatrului „Ion Creangă”, a vorbit despre dificultățile pe care le are încă de întîmpinat acest teatru, destinat spectacolului pentru copii și tineret. El a făcut un apel către toți oamenii de artă, chemîndu-i să colaboreze la constituirea unui teatru educativ, cu mare forță de înîruiere asupra noilor generații. Referindu-se la problemele generale dezbătute în timpul consfăturii, Ion Lucian și-a exprimat încrederea și satisfacția în raport cu succesele teatrului românesc și cu prestigiul său internațional în creștere.



Sus : Vasile Cosma (Othello) ;
jos : Ion Pavlescu (Iago) și Eva
Pătrășcanu (Desdemona) în
„Othello” de Shakespeare — Tea-
trul Național din Craiova





„LUPTA ÎMPOTRIVA PLATITUDINII ȘI MEDIOCRITĂȚII ESTE LUPTA PENTRU UN REALISM STRĂLUCITOR...”

Criticul Valentin Silvestru a început prin a compara decada cu prima trecere în revistă a spectacolelor din țară, care a avut loc cu aproape un deceniu în urmă. Astfel, vorbitorul a putut reliefa marile progrese înregistrate de teatrul românesc în acest răstimp, progrese datorate în cea mai mare măsură înțeleptei și pline de răbdare îndrumări comuniste a artei în țara noastră. Subliniind caracterul socialist al mișcării noastre teatrale, vorbitorul a atras atenția asupra contextului de confruntări internaționale în cadrul cărora teatrul românesc se manifestă din ce în ce mai activ, afirmând un punct de vedere propriu, demn de stimă, atât în gândirea cât și în practica teatrală. Constatând procesul de creștere al teatrului românesc, Valentin Silvestru a insistat asupra caracterului unitar al acestui proces. „A afirma că teatrele din provincie ajung la nivelul Capitalei este unilateral. Există un proces general de creștere, și al teatrelor din Capitală și al teatrelor din regiuni, definind organicitatea în unitatea mișcării noastre teatrale”. Se șterg treptat unele antinomii vechi, cum ar fi aceea: teatre de provincie — teatre de Capitală, se nasc în schimb, firesc, antinomii noi; în cadrul poziției noastre ideologice comune, se emit opinii diferite asupra unui text sau asupra unui spectacol și chiar asupra metodelor de creație. După părerea vorbitorului, și activitatea critică s-a maturizat, pentru că e integrată în mișcarea teatrală și se dezvoltă odată cu ea. Croni-

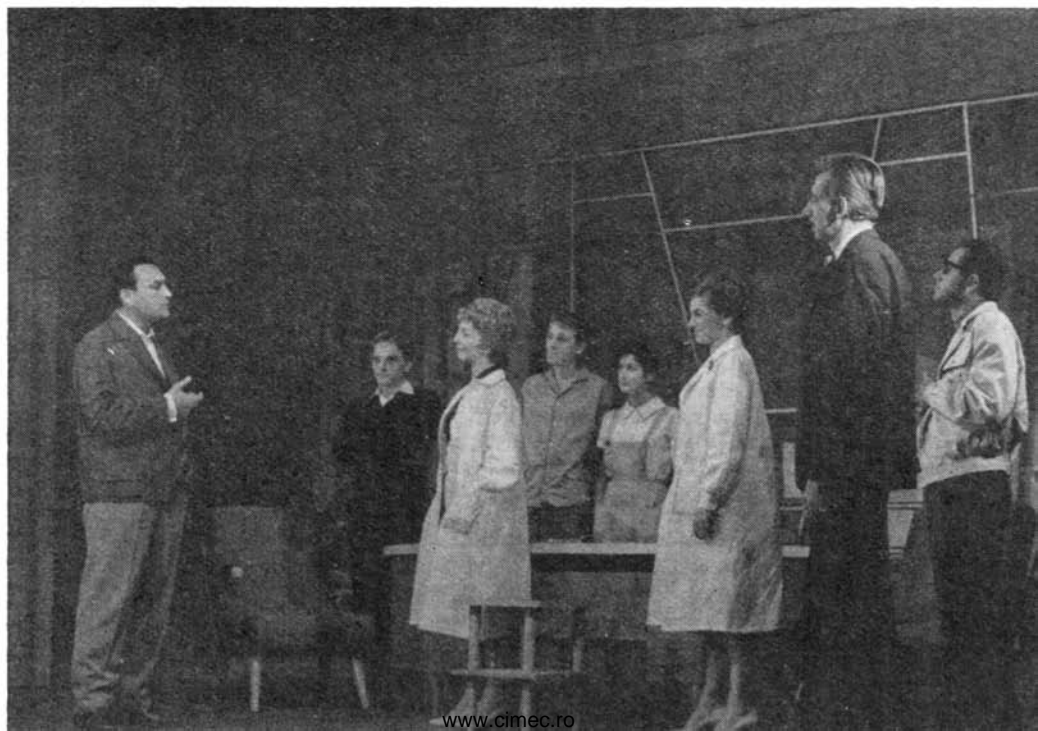
carul „Contemporanului” și-a exprimat dorința ca asociația oamenilor de teatru să devină cu adevărat activă, pentru ca dezbaterile creatoare, schimburile de opinii să poată avea loc aici sistematic și cu continuitate.

Enumerând succesele stagiunii, el a afirmat că orientarea teatrului nostru este o orientare judicioasă, care ține seama de interesele revoluției culturale. Totodată a formulat unele observații cu privire la prezența pe afișele teatrelor a unor piese nesemnificative sau puțin semnificative din dramaturgia occidentală (*Doi pe-un balanșoar*, *Stația de autobuz*), apreciind necesitatea unui punct de vedere selectiv mai afirmat în alcătuirea repertoriului. Referindu-se la discuțiile purtate în jurul noii dramaturgii românești, vorbitorul a declarat că există temeuri pentru a se nădăjdi apariția unor piese care să poată susține ferm dialogul cu marile opere din repertoriul universal contemporan. „*Ar fi interesant, de pildă, să confruntăm o piesă ca Fizicienii cu o piesă românească nouă, care să trateze, în lumina idealului nostru, problemele responsabilității omului de știință în lumea de azi.*” Rezervându-și dreptul de a-și spune părerea despre spectacolul *Omul care și-a pierdut omenia*, atunci când munca de elaborare a sa va fi deplin încheiată, criticul s-a simțit dator să salute efortul dramaturgului Horia Lovinescu de a aborda o mare temă contemporană și strădania lui de a formula un punct de vedere propriu într-o dezbatere care interesează întreaga lume a prezentului.

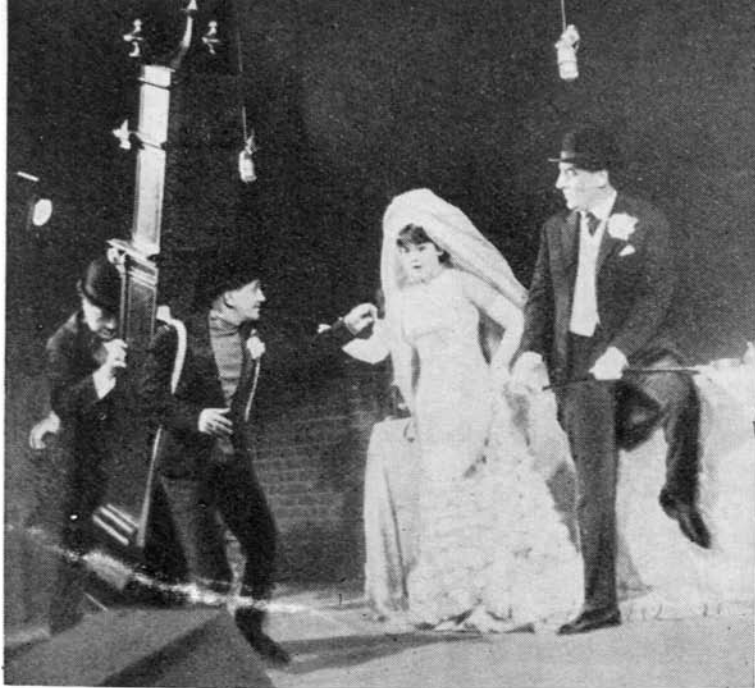


Gh. Leahu, protagonistul spectacolului cu „Răzbunarea sufleurului” de Victor Ion Popa — Teatrul din Timișoara

Csorba András (Dobrian), Czékéli László (Sturzu), Tanai Bella (Elena), Ferenczi István (Sorescu), Mózes Erzsébet (Dochița), Czékely Anna (Eta), Gyarmati István (Pătulea), Tarr László (Zamfir) în „Stațeta nevăzută” de Paul Everac — Teatrul din Tg. Mureș (secția maghiară)



Scenă din „Opera de
trei parale“ de Ber-
tolt Brecht. Protago-
niști : Margareta Pis-
laru (Polly Peachum)
și Toma Caragiu
(Mackie Șis) — Tea-
trul „Lucia Sturdza
Bulandra“



Valentin Silvestru s-a oprit și asupra unor întrebări ce privesc dezvoltarea realismului în teatrul românesc : „Nu știu dacă există azi antirealism în teatrul nostru — a spus el. Nu se poate răspunde chiar atât de ușor la o asemenea întrebare. În orice caz, se poate spune, împreună cu mulți regizori și actori, că platitudinea și mediocritatea nu sînt realism. Putem conchide că la noi se duce, în teorie și practică, o luptă susținută împotriva platitudinii și mediocrității, a lucrului nedesăvîrșit, a spectacolelor care produc indispoziție, și că aceasta este o luptă pentru un realism strălucitor“. În privința relației dintre text și spectacol și a calității muncii regizorale, criticul a susținut că asistăm la consolidarea unui fenomen de interpretare mai profund și mai variat decît în etapa anterioară. Subliniind diferențele de expresie și atitudine interpretativă materializate în spectacole valoroase ca *Othello*, *Troilus și Cresida*, *Privește înapoi cu minie*, *Oameni și șoareci*, el a afirmat că fenomenul de interpretare personală, manifestările regizorale originale în raport cu un text dat sînt cele care asigură evoluția ascendentă a teatrului nostru. Procesul este în curs, el corespunde unei necesități obiective, de reevaluare dialectică a tezaurului culturii clasice și de apreciere cu personalitate a literaturii dramatice contemporane. Interpretările care răspund acestui imperativ nu-și găsesc poate totdeauna un făgaș sigur, dar, în esență, fenomenul se dovedește pozitiv și apreciabil. Tendința se poate observa și în activitatea unor oameni de teatru mai vîrstnici — de pildă, în realizarea spectacolului *Ulaicu Udă* de la Teatrul Național „I. L. Caragiale“. Vorbind despre modul în care reprezentăm clasicii teatrului românesc, V. Silvestru s-a declarat în dezacord cu cei ce trimit la modele vechi și foarte vechi ; realismul nu trebuie confundat cu reconstituirea muzeală. „În spectacolul Iașii în carnaval pus în scenă de Dinu Cernescu, nici un costum nu arăta aidoma cu îmbrăcămintea oamenilor care trăiau atunci, nici un decor nu reproducea întocmai casele de pe vremea lui Alecsandri.“ Cu toate acestea, viziunea a fost aprobată de opinia publică teatrală. În ce-l privește pe Caragiale, a existat și există un efort inovator puternic, care continuă, de fapt, perspectiva înnoitoare deschisă de spectacolul *O scrisoare pierdută* din 1949 de la Teatrul Național. Arătînd că este de discutat dacă forma spectaculară oferită de Teatrul Mic asupra lui Caragiale e justă sau nu, criticul a afirmat că nu ne putem opri la o singură formă dată, că astăzi Caragiale nu mai poate fi pus în scenă așa cum a fost montat pînă acum, fiindcă există cerințe noi și dorințe noi, fiindcă oamenii au cunoscut între timp și alte puncte de vedere asupra acestei opere. Cronicarul a reamintit montările foarte interesante care s-au realizat în străinătate cu scrierile lui Caragiale — și dintre care multe porneau evident de la cu totul alte viziuni decît aceea prezentă pe scena

Teatrului Național, ceea ce n-a afectat pătrunderea acestei dramaturgii în cultura modernă. Susținând că „trebuie lăsată deschisă calea experimentelor“, el a făcut o distincție netă între experiment și exercițiu și a observat că nu orice căutare de laborator merită să fie adusă în fața publicului: „Spectacolul trebuie propus publicului numai atunci cînd, fiind un experiment veritabil, are în același timp și o valoare de sine stătătoare...“ „Trebuie să facem totul — a încheiat Valentin Silvestru —, și mă refer la critici în primul rînd, pentru a generaliza experiența înaintată pe care un număr mare de cadre artistice înzestrate o realizează în teatrul românesc actual și să ajutăm la stimularea continuă a direcției ei novatoare.“

„N-AM VRUT SĂ FAC UN EXPERIMENT CU «AMPHITRYON 38»“

Luînd cuvîntul, regizorul Dinu Cernescu s-a ocupat în primul rînd de raportul între piesa originală și transpunerea ei scenică, declarînd că ținuta spectacolului, în aria dramaturgiei originale, trebuie să fie cît mai reliefată. El și-a exemplificat opinia citînd realizarea Teatrului de Stat din Piatra-Neamț cu piesa Ecaterinei Oproiu, *Nu sînt Turnul Eiffel*. Acest spectacol este o demonstrație a valorilor ce se pot obține într-un spectacol atunci cînd textul le conține. Apreciînd consecvența, perseverența preocupărilor în colectivul Teatrului din Piatra-Neamț, regizorul Dinu Cernescu a declarat: „succesul reținut în această decadă este succesul întregii noastre mișcări teatrale, succesul studiului, al muncii de colectiv și al tinerei generații de actori, deosebit de interesate în acțiunea colectivă scenică“. O altă problemă care se desprinde din această luare de cuvînt este cea a proporției existente între reprezentarea dramaturgiei originale și aceea a pieselor străine. După părerea sa, circulă o falsă teorie, și anume că „piața noastră teatrală“ este invadată de dramaturgia străină — falsă teorie datorată acelor „producători de piese“ (nu întotdeauna dramaturgi) care, văzîndu-se depășiți de cerințele tot mai exigente ale epocii noastre, caută să-și găsească în aceasta o scuză. „Dramaturgia străină trebuie să fie reprezentată după criterii sigure, de cultură și eficiență artistică, care să nu fie tributară ultimelor traduceri apărute mai mult sau mai puțin întîmplător.“ Referindu-se la dramaturgia românească, Dinu Cernescu a adus numeroase critici autorilor.

La capitolul experiment, regizorul s-a referit la propria sa montare cu *Amphitryon 38* de Giraudoux; răspunzînd numeroaselor obiecții formulate în dezbateri și în presă, a spus: „Dacă spectacolul *Amphitryon 38* nu a reușit, asta nu înseamnă că a eșuat un experiment; n-am vrut să fac cu *Amphitryon 38* un experiment, după cum n-am experimentat niciodată nimic doar pentru a face un experiment în sine. Cred că maximum de experiment este seriozitatea, nu exhibiția. Nevoia de a experimenta este înnăscută sau nu artistului. Pentru mine, ea există așa cum respir. Nu m-am străduit niciodată să experimentez — în mod special —, așa cum nu m-am străduit niciodată să respir. Am făcut-o, pur și simplu“. Acceptînd o parte din obiecțiile aduse spectacolului, el a ținut să sublinieze că nici succesele sale trecute — ca, de pildă, *Mielul turbat*, *Tigrul* sau *Neînțelegerea* de Camus, des citate în această dezbatere —, nici eșecul său recent, nu se datorează dorinței exprese de a „experimenta“. „Eșecul este în firea lucrurilor pentru un om care vrea ceva — ca și succesul, de altfel.“

„PRIMA NOASTRĂ SCENĂ TREBUIE SĂ PUNĂ CEL MAI PUTERNIC ACCENT ÎN CULTURA TEATRALĂ A ȚĂRII...“

Regizorul Vlad Mugur a abordat în cuvîntul său mai multe probleme. Considerînd ca superioară ținuta sub semnul căreia s-a desfășurat această decadă, el a consemnat ca un fapt pozitiv renunțarea la forma premială, la întrecerea competițională, demonstrînd că desfășurarea spectacolelor a dovedit un spirit matur propriu întregii

noastre mișcări teatrale. Vlad Mugur consideră că experimentul a ocupat un loc mult prea mare în dezbateri, în raport cu alte probleme importante ale momentului actual din teatrul românesc.

„Important este să se țină seama de realizările serioase și de netăgăduit ale ultimilor ani și să se analizeze sursa care le-a dat naștere.“ În primul rând, ca prim factor stimulator și generator de succese, Vlad Mugur a desemnat crearea noilor teatre pe principii noi și cu colective noi (ca Teatrul de Comedie și Teatrul Mic). Apreciind realizările teatrelor din regiuni și creșterea sensibilă a nivelului general al mișcării noastre teatrale, Vlad Mugur s-a oprit, analizând și comentând-o, la situația Teatrului Național „I. L. Caragiale“. El a considerat că prima noastră scenă s-a abătut de la tradiția marelui repertoriu clasic și contemporan și că îndeosebi marelui teatru clasic universal nu i-a dat expresia scenică corespunzătoare. „Problema ultimelor realizări ale acestei stagiuni prezentate pe prima noastră scenă constituie o problemă serioasă de cultură a țării noastre. În timp ce toate teatrele își pun sarcini importante, noi, Teatrul Național „I. L. Caragiale“ nu se ridică la înălțimea acestor exigențe și nu pune în adevărata lumină marile personalități actoricești pe care le are.“ În același timp el și-a exprimat regretul că prima noastră scenă nu promovează cu suficientă consecvență actorii tineri, nu le dă posibilitatea unei dezvoltări profesionale armonioase. După părerea sa, nu poate exista nume de regizor care să nu fie legat de numele actorilor formați și crescuți de el.

„Răspunderea directorilor de scenă este astăzi sporită, căci, în ciuda abundenței de talente actoricești (mai ales pentru roluri de compoziție), prezente astăzi în frontul nostru teatral, trebuie pusă problema dezvoltării actorului de mare respirație, a interpretului-erou clasic și contemporan, tip reprezentat cu atita strălucire altădată de actori ca N. Bălățeanu, G. Uraca, Mihai Popescu și alții. Cred că formarea acestui tip de actor este o datorie atât a teatrelor naționale cât și a Institutului de teatru „I. L. Caragiale“.

Regizorul s-a ocupat pe larg de problema inovației teatrale, considerând că în această dezbatere critica dramatică a consacrat prea mult timp apărării acestui fenomen. Vlad Mugur a pledat pentru tălmăcirea scenică a spiritului autorului.

„Altfel discutăm o realizare dacă o încadrăm în sfera experimentului, acceptând-o ca atare, și altfel se prezintă situația, cu toate consecințele sale asupra publicului, dacă avem de-a face cu lucrări definitive.“

Relevând calitățile unor regizori tineri și talentați ca Esrig, Moisescu și Cernescu, vorbitorul s-a referit la spectacolul cu *Troilus și Cresida*. Subliniind că este vorba de o opinie personală, el a arătat că „Esrig a denaturat viziunea lui Shakespeare asupra marilor eroi ai lui Homer și Eschil — problemă de cultură care implică consecințe serioase, un pericol în educarea estetică a publicului și îndeosebi a tineretului. Dacă Shakespeare — mare cunoscător al vieții — își permite, cu geniul său, să ironizeze, prin glasul bufonului, acești eroi, el nu face decât să-i umanizeze și să-i pună într-o lumină nouă. Nu înțeleg de ce mari sentimente ca prietenia și dragostea au fost discreditate, pentru a justifica o viziune în afara spiritului operei“.

Combătând imaginația cheltuită în afara textului, „fapt mai facil decât autentică și inovatoarea valorificare a sensurilor depline ale operei dramatice“, Vlad Mugur și-a exprimat regretul pentru unele căutări ale sale din alți ani, în care imaginația sa, de asemenea, a trecut dincolo de lumea și valențele textului respectiv.

Revenind la problema pe care o consideră principală în momentul actual, și anume situația teatrelor naționale, regizorul a vorbit despre sarcinile mari ale acestor teatre și îndeosebi despre îndatoririle primei scene a țării, reamintind obligațiile lor față de istoria viitoare a teatrului românesc, față de actorii pe care îi formează, față de scriitori. Vlad Mugur a propus o mai atentă revizuire a colectivelor teatrelor naționale, printr-o triere exigentă a interpretilor și prin instituirea unui autentic schimb de experiență între aceste scene cu vechime.

„Cred că trebuie să dăm dovadă de un înalt simț patriotic, ajutând la revitalizarea acestor bătrâne și prestigioase instituții, să privim această problemă cu generozitate și nu de pe pozițiile egoismului artistic.“

Încheindu-și cuvîntul, Vlad Mugur a spus : „Consider că este foarte bine pentru cultura țării că avem teatre multe, de calitate, remarcabile și că, de obicei, culorile lor sînt diferite ; dar teatrele naționale, și în special prima noastră scenă, trebuie să pună cel mai puternic accent în această mare și valoroasă diversitate artistică.“



S. Mihăilescu-Brăila (Nonancourt), Cornel Vulpe (Fadinard), Ștefan Bănică (Tavernier), Mariana Mișuț (Hélène) în „Pălăria florentină” de Labiche — Teatrul Muncitoresc C.F.R.

Kovács György în rolul Manole Crudu din „Moartea unui artist” de Horia Lovinescu — Teatrul Maghiar din Cluj



Intervenția directorului teatrului din Sibiu, E. Onu, s-a referit la nivelul înalt calitativ al acestei decade. Repetind un deziderat unanim în legătură cu dramaturgia originală, directorul teatrului din Sibiu s-a asociat glasurilor care solicită dramaturgilor noștri să abordeze problemele mari ale destinului uman în condițiile orînduirii noastre socialiste; totodată el a pledat pentru complexitatea prezentării caracterelor dramatice, pentru relevarea îndrăzneță a situațiilor, fie chiar particulare, care exprimă însă sensul epocii, al peisajului nostru socialist, unde biruința noului întîmpină uneori obstacole puternice, care se cer a fi arătate și pe scenă.

La capitolul calificării profesionale a colectivelor artistice, E. Onu a subliniat necesitatea unei politici pedagogice în munca cu actorii și îndeosebi cu tinerii absolvenți ai Institutului de teatru. După părerea sa, reprezentanții ultimelor promoții nu aduc în teatre, dincolo de bagajul lor de cunoștințe profesionale mai mare sau mai mic, o corespunzătoare ținută etică. Conștiința muncii provizorii cu care un tânăr actor vine într-un teatru din țară, acest sentiment de provizorat, are consecințe dăunătoare asupra calității muncii sale. *„Deși în decadă tinerii au realizat roluri de răspundere, creații importante, cererile de transfer abundă și îmbulzeala la concursurile din Capitală e mare.”*

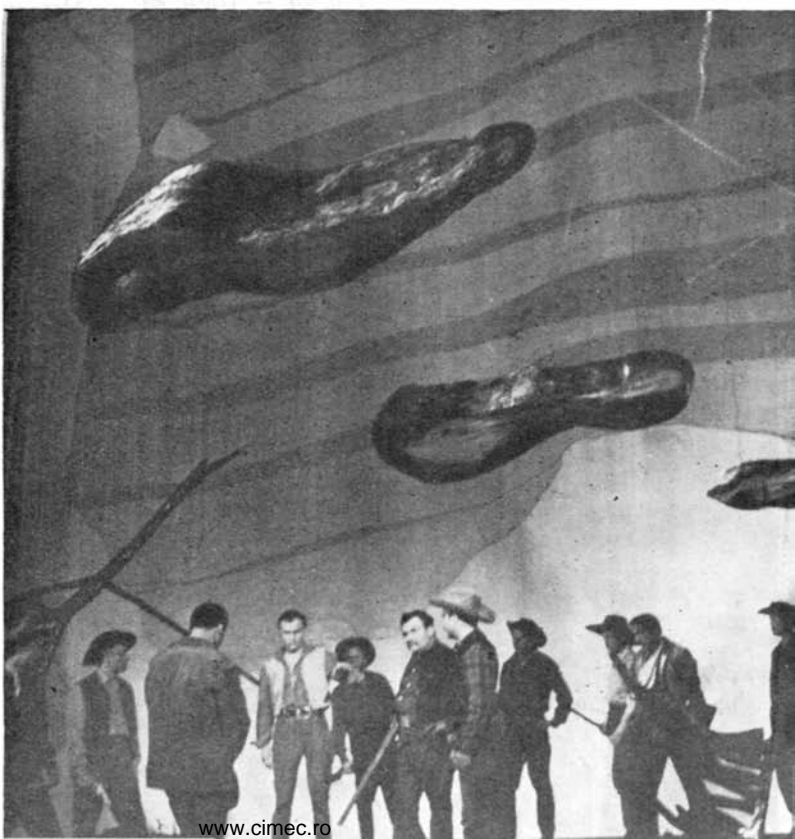
Abordînd problema repertoriului, directorul teatrului din Sibiu a fost de părere că direcția principală pe care trebuie construit programul unui teatru o constituie descoperirea sau reevaluarea unor texte dramatice clasice sau contemporane, românești sau străine, mai puțin cunoscute, neglijate sau chiar date uitării. În acest sens, el a apreciat

eclgios includerea *Constructorului Solness* pe afișul Naționalului clujean și a salutat premiera piesei lui Miller, *Uedere de pe pod*, pe scena teatrului din Tg. Mureș, ca o inițiativă demnă de reținut. Dar asemenea pilde sînt încă puține. Directorul teatrului din Sibiu s-a referit și la problemele criticii dramatice, manifestîndu-și bucuria pentru faptul că, în ultimul timp, presa (și îndeosebi revista „Teatrul”) a acordat mai multă atenție activității teatrelor din țară.

Victoria Dinu, directoarea Teatrului „Barbu Delavrancea”, s-a referit la fapte concrete din activitatea acestui teatru. Socotind că *Mielul turbat* în montarea lui Dinu Cernescu a constituit un experiment pozitiv, și-a exprimat regretul de a-i fi acordat sprijin nelimitat acestui tînăr și talentat regizor în punerea eronată în scenă a piesei *Amphitryon 38*. Din decadă, a apreciat îndeosebi spectacolele *Othello*, realizat de Naționalul craiovean, și *Oameni și soareci* de la Teatrul Național „I. L. Caragiale”, considerînd că, paralel cu paginile acordate în presă experimentului, un număr egal de file trebuie acordat și unor asemenea montări valoroase de ținută clasică.

Artista emerită Marcela Rusu a apărut în cuvîntul său activitatea Teatrului Național „I. L. Caragiale” din București, invocînd realizări ca : *Scrisoarea pierdută*, *Revizorul*, *Bădăranii*, *Egor Buliciov*, *Trei surori*, *Tragedia optimistă*, *Maria Stuart*, *Oameni și soareci*. Actrița a discutat polemic unele observații critice formulate de Dinu Cernescu în legătură cu deficiențele dramaturgiei originale ; ea a subliniat importanța pieselor românești, scrise și jucate în ultimii ani, pentru dezvoltarea teatrului românesc. Marcela Rusu a făcut cîteva propuneri : organizarea anuală a unor decade dedicate dezvoltării teatrelor din țară, actorilor tineri, dramaturgiei originale, care să fie urmate de dezbateri publice.

Scenă din „Oameni și soareci” de J. Steinbeck — Teatrul Național „I. L. Caragiale”





Eugenia Dragomirescu (Ea) și Virgil Ogășanu (El) în „Nu sînt Turnul Eiffel” de Ecaterina Oproiu — Teatrul din Piatra-Neamț



Monica Ghiuță (Emma — Anca) și Ion Siminic (Cristofor) în „Fii cuminte, Cristofor!” de Aurel Baranga — Teatrul din Brașov

„SA NU PORNIM ÎMPOTRIVA REGIZORILOR, CĂRORA LE DATORĂM FOARTE MULT...”

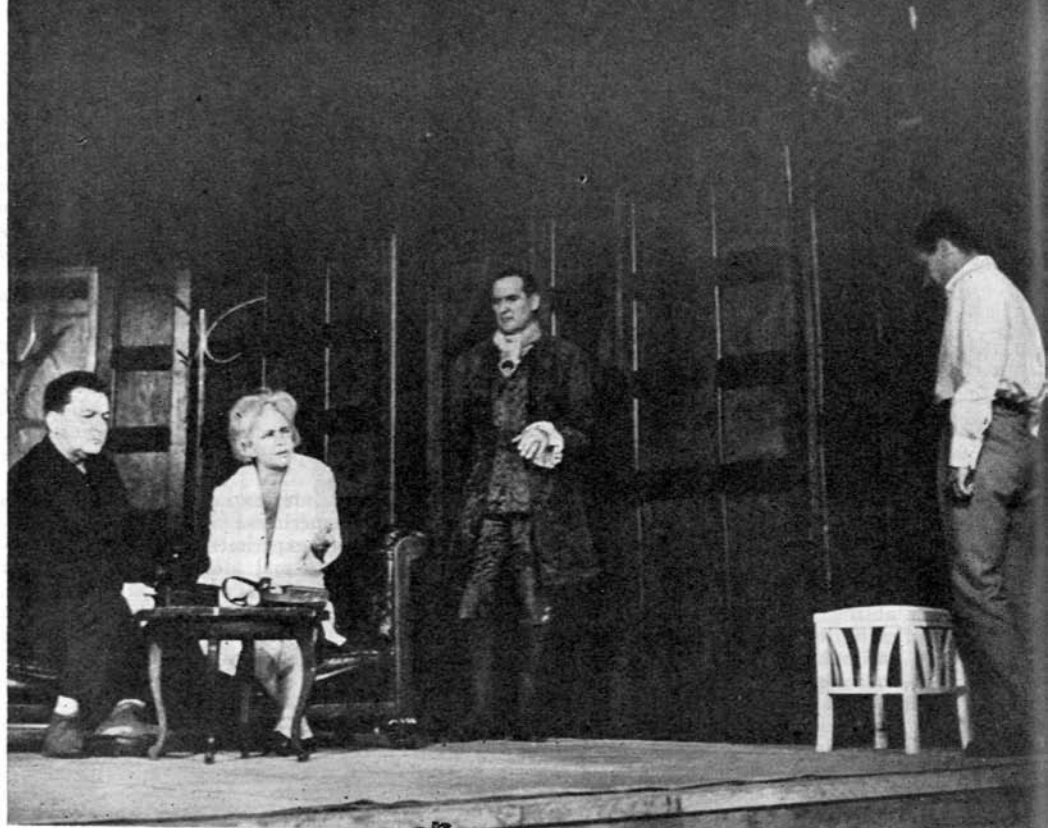
Ana Maria Narti a început prin a atrage atenția că discuția amenință să intre pe un făgaș greșit. Din cele spuse de unii vorbitori, s-ar putea crede că problema principală a mișcării teatrale este problema unor experimente regizorale periculoase. După părerea sa, nu aceasta este dificultatea cea mai importantă care stă în fața teatrelor românești în momentul de față. *„Mi se pare că, dacă este vorba să ne războim pentru calitate în teatru, nu trebuie să pornim împotriva regizorilor, cărora le datorăm foarte mult, ci trebuie să ne răfuim cu rămășițele vechiului, care continuă să existe în mișcarea noastră teatrală, cu mediocritatea, platitudinea și inerțiile de orice fel.”*

Amintind munca tenace depusă de Esrig pentru realizarea spectacolelor *Umbra și Troilus și Cresida*, Ana Maria Narti a vorbit despre opoziția încăpăținată a actorilor, pe care regizorul a trebuit s-o întâmpine în pregătirea acestor spectacole, opoziție ce se întemeia pe deprinderile unei munci actoricești comode. Același fenomen s-a făcut remarcat și în perioada de pregătire a spectacolului *Omul care și-a pierdut omenia*. Este firesc ca un regizor să izbutească uneori mai bine, alteori numai în parte, și alteori să sufere un eșec; important este însă că tinerii regizori muncesc pentru a construi o metodă nouă de lucru în teatru. Acest efort al lor trebuie sprijinit cu toată dragostea de toți oamenii care lucrează în teatre sau în jurul teatrelor.

Revenind la una din problemele mult discutate înainte, experimentul, Ana Maria Narti a afirmat că se acordă prea ușor calificativul de experiment artistic oricărei încercări care iese puțin din comun. Și pînă la a discuta despre experiment e nimerit să acordăm atenție unor deficiențe profesionale mai grave, apărute mai ales în munca actorilor — lipsa de antrenament vocal, condiția fizică sub orice critică. Mai bine decît să discutăm în abstract despre niște complexe și vagi probleme teoretice este să dezbatem concret dificultățile concrete care stau în fața oamenilor de teatru: ar fi timpul să încercăm să înființăm o școală de mișcare scenică, în care să se pregătească viitorii instructori ai teatrelor, ar fi necesar să se încerce fundamentarea unor studii științifice asupra educației vocale a actorului, asupra vorbirii expresive în scenă.

În legătură cu dezbaterile critice care se poartă în jurul vieții teatrale, Ana Maria Narti a subliniat fenomenul de creștere pe care îl trăim, arătînd că, datorită apariției unor exigențe noi, s-au strecurat în viața teatrală unele confuzii de criterii. Sînt spectacole care se apreciază după unitățile de măsură mai vechi — așa cum s-a întîmplat cu elogiile aduse montării lui *Othello* de la Craiova — și sînt spectacole pe care le apreciem dintr-un punct de vedere cu totul nou. Uneori, criteriile după care se conduc criticii nu țin de domeniul estetic. Despre *Opera de trei parale* s-a spus că ar fi un spectacol comercial, despre *Troilus și Cresida*, că reprezintă un act de incultură grosolană, dar asemenea aprecieri nu au răzbătut decît timid în cronici. În schimb, despre montarea lui Valeriu Moiescu de la Teatrul Mic s-au tipărit pagini întregi de critici severe. S-au folosit aici două unități de măsură deosebite: Ciulei și Beligan reprezintă autorități pe care nu îndrăznim să le contrariem, în schimb Penciucescu și Moiescu sînt niște oameni tineri care nu au o platformă socială atît de trainică, și de aceea ne îngăduim să-i atacăm violent. Uneori, lipsa de obiectivitate a unei publicații în raport cu un teatru este flagrantă. „Luceafărul” n-a observat succesele artistice (și financiare, de altfel!) remarcabile ale Teatrului Mic, calitatea deosebită a interpretărilor din spectacolele *Oricît ar părea de ciudat și Doi pe un balansoar*. În schimb, revista a descoperit că Teatrul Mic există abia atunci cînd, prin montarea Caragiale-Ionescu, acest colectiv a putut să fie supus unei critici dure. Procedul nu este just, nici în raport cu teatrul, nici în raport cu cititorii revistei, care astfel sînt dezinformați, căpătînd o imagine deformată asupra activității teatrului.

Printre confuziile care s-au strecurat în discuțiile stagiunii este una deosebit de dăunătoare, care — socotește Ana Maria Narti — trebuie combătută hotărît. S-a tras o linie de egal între spectacolele *Troilus și Cresida*, *Caragiale-Ionescu*, *Amphitryon 38*, desemnîndu-se toate aceste montări ca reprezentative pentru o singură atitudine regizorală. Afirmarea este mai mult decît arbitrară, în primele două montări prezența ideii artistice valoroase și a compoziției regizorale de calitate fiind evidentă, în timp ce ultimul spectacol nu este decît un teribilism gratuit și vulgar, fără sens artistic. Prin asemenea uniformizări se pot compromite realizări de cea mai mare valoare. „În cronica la *Troilus și Cresida* mi-am formulat unele observații în legătură cu spectacolul lui



Florin Scărlătescu (Moebius), Nineta Gusti (Domnișoara von Zahnd), Mircea Șeptilici (Newton) și Mihai Pălădescu (Einstein) în „Fizicienii” de Fr. Dürrenmatt — Teatrul de Comedie

Esrig. Țin să subliniez că, departe de a fi de acord cu cei care socotesc spectacolul prea accentuat grotesc, prea sumbru, prea violent, am considerat și consider, dimpotrivă, că spectacolul nu este deajuns de consecvent cu propria sa idee, și de aceea, în anumite puncte, nu este atât de puternic cum l-a dorit regizorul. Am făcut această specificare pentru a marca net deosebirea dintre opinia exprimată în cronica mea și criticile care s-au formulat, în legătură cu acest spectacol, de pe poziții cu totul opuse.”

Printre alte probleme concrete semnalate atenției de această luare de cuvânt a figurat și problema compoziției rigide a colectivelor noastre teatrale, problema dificultăților care se nasc în fața unui conducător de teatru atunci când el vrea, cum e și firesc, să reorganizeze o echipă, pe baza unor afinități și exigențe estetice proprii. În încheiere, Ana Maria Narti a discutat despre cartea de teatru. Ea a subliniat absența cărții teatrale din librăriile și bibliotecile noastre. Zadarnic cerem un înalt nivel de cultură actorilor și publicului, dacă lucrările strict necesare unei educații teatrale elementare nu pot fi găsite nici în bibliotecile mari, dacă scrierile teoretice și critice pe care se fundamentează întreaga estetică a dramaturgiei și spectacolului modern lipsesc. Ana Maria Narti a propus ca asociația oamenilor de teatru și Consiliul teatrelor să intervină activ pe lângă diferite edituri, pentru a grăbi publicarea lucrărilor originale și traducerilor, în lipsa cărora viața noastră teatrală nu are cum să se alimenteze.

„PE CINE AMENINȚĂ UN SPECTACOL CA „TROILUS ȘI CRESIDA”?”

Regizorul David Esrig a vorbit în primul rînd despre orientarea discuțiilor în curs; el a explicat că debutul ședinței l-a speriat: „...mi-a dat sentimentul că iar sîntem atrași de anumiți tovarăși în sfera micilor bătălii de interese, a răfuielilor personale — totul, firește, sub steagul unor principii pe care le iubim cu toții... observ de multă vreme cît de eficiente sînt uneori asemenea diversțiuni, cît de bine izbutesc ele să ne îndepărteze de la discutarea problemelor esențiale de artă și știință teatrală, care formează carnea și sîngele creației scenice, substanța activității noastre, cum izbutesc, așadar, asemenea «șopîrle» să ne mute de pe cîmpul bătăliilor artistice și ideologice pe cel al măruntelor bătălii tactice, personale, neprincipiale...”

Subliniind și el calitatea artistică deosebită a stagiunii și decadei, Esrig a afirmat că realitatea bogată a vieții teatrale nu este cuprinsă, nici pe toată întinderea ei, nici în adîncime, de publicistica teatrală, măruntele diversțiuni și răfuieli personale fiind principalul obstacol ce împiedică înfiriparea unor dezbateri profesionale eficiente.

Reluînd o afirmație făcută de Vlad Mugur despre spectacolul *Troilus și Cresida*, David Esrig a întrebat pentru cine este periculos acest spectacol, ce amenință el. Directorul de scenă de la Teatrul de Comedie a afirmat că nu își îngăduie încă să-și spună părerea despre spectacolul Caragiale-Ionescu. El a arătat că îi este moralmente imposibil să discute profesional această montare și eventualele obiecții artistice și de cultură pe care le are de făcut, atîta vreme cît orice observație a sa riscă să fie întrebuițată într-o bătălie străină de viața artistică: „...nu pot să spun nimic, din cauza acelor procese de intenție neloiale care s-au făcut Teatrului Mic, din pricina acelor acuzații de lipsă de patriotism adresate lui Penciulescu și Moisescu, care, se spune, n-au avut suficient respect față de Caragiale, pentru că l-au pus în scenă altfel decît a făcut-o



Constantin Dicu (Pe-
tru) și Ana Colda
(Irina) în „Citadela
sfărîmată” de Horia
Lovinescu — Teatrul
din Petroșeni



Toma Caragiu (Pop) și George Măruță (Sir Arthur Drapper) în „Zoo“ de Vercors — Teatrul din Ploiești

maestrul Sică Alexandrescu. Mi se pare evident pentru toată lumea sensul profund patriotic al unei încercări de a da o nouă identitate, o nouă forță de circulație operei lui Caragiale“. Revenind la observațiile făcute de Vlad Mugur, David Esrig a întrebat: „ce amenință montarea: faima lui Shakespeare? memoria eroilor antici? stima noastră față de cuvântul shakespearean?“ Respingînd acuzațiile că ar fi intervenit în text, regizorul a susținut că „așa este scrisă piesa, acesta este spiritul ei profund polemic“, îndreptat nu numai împotriva războiului, ci atacînd violent și ascuțit multe alte teme. Dacă însă Vlad Mugur vrea să spună că spectacolul amenință o anumită tradiție de teatru, idei, imagini și clișee intrate în obișnuință, atunci Esrig este de acord cu el și nu mai are ce adăuga. „Cred că spectatorul va face cunoștință singur și cu Shakespeare și cu Homer, și va ști să înțeleagă și să aleagă, între cele două imagini, sensul deosebit și important al fiecăreia dintre ele.“

David Esrig a arătat că un articol apărut în revista „Teatrul“, referitor la munca regizorului cu actorul¹, a provocat confuzii, prin teoretizări false și prin asociațiile arbitrate făcute între diferite spectacole. Regizorul a arătat că și încercarea lui Aurel Baranga de a limita dreptul oamenilor de teatru la experiment se încadrează în aceeași categorie a teoretizărilor false. „În articolul amintit din revista „Teatrul“ sînt foarte multe lucruri care m-au nedumerit și m-au întristat, atrăgîndu-mi atenția asupra unei alte probleme foarte importante. Multe greșeli și confuzii se datoresc și faptului că nu avem suficiente cărți de teatru.“ Arătînd că, în beletristică, colecția clasicilor literaturii universale a făcut imense servicii literaturii și publicului, regizorul Teatrului de Comedie a amintit că biblioteca oamenilor de teatru este, din păcate, foarte săracă. „Lipsesc lucrări fundamentale ale unor autori unanim recunoscuți. Folosim adesea nume ale unor creatori a căror operă nu o cunoaștem, și e suficient să cităm pe Gordon Craig, Meyerhold, Reinhardt, Jacques Copeau, Tairov, Vahtangov, Charles Dullin, pentru a înțelege cît de importantă ar fi traducerea scrierilor lor în românește.“

David Esrig a încheiat, revenind la problema experimentului: „Tovarășul Vlad Mugur spunea că ne-am jucat destul cu experiențele, că ar fi bine să ne așezăm acum, ca niște oameni gospodari și potoliți, la casele noastre; cred că trebuie să primim cu prudență o asemenea invitație, sau chiar s-o respingem. Cred că trebuie să păstrăm cu mare grijă tot ce s-a cîștigat ca tinerețe, elan, îndrăzneală, și nu trebuie să cedăm oboselii, inerției, plictiselii și bătrîneții. Mai ales acum, cînd nu ne mai așteaptă o muncă în asalt, ci una de perspectivă și de perseverență, pentru care trebuie să fim bine pregătiți.“

¹ A. M. Narti, „Tot despre munca actorului“. „Teatrul“, nr. 6/1965.

Valentino Dain (Eddie Carbone) și
Anna Dukasz (Beatrice) în „Vedere
de pe pod” de Arthur Miller — Tea-
trul din Tg. Mureș (secția română)



Moment din spectacolul „Școala ne-
vestelor” de Molière — Teatrul „Bar-
bu Delavrancea”



„...CRITICA DRAMATICĂ SĂ NU OPEREREZE CU UNITĂȚI DE MĂSURĂ DIFERITE...”

Regizorul Călin Florian, directorul Teatrului Național din Craiova, a afirmat cu tărie că munca regizorală trebuie să se bazeze numai pe analiza textului dramatic și nu pe comentariile unor teatrologi — indiferent de competența sau autoritatea lor. Munca experimentală trebuie să se desfășoare, după părerea sa, în cadrul acelor studii experimentale despre care s-a vorbit și se vorbește mult, deși activitatea lor e inexistentă. Studii experimentale, mai adecvat spus laboratoare experimentale, trebuie să posede — socotește Călin Florian — numai acele teatre care sînt numite în alte țări „academice”, cu alte cuvinte, numai acele organisme teatrale a căror creație artistică, fructuoasă și extrem de elevată, prestigioasă și fundată pe considerente pedagogice, permite asemenea muncă de cercetare. Formularea de cercetare științifică fundamentală și cercetare științifică aplicată, valabilă în domeniul științelor exacte, se poate aplica și în arta teatrului. De asemenea, studioul trebuie să aibă și funcția de pepinieră, de școală actricească specifică profilului sau stilului teatrului respectiv.

Asociindu-se criticilor aduse de regizorul Vlad Mugur Teatrului Național „I. L. Caragiale”, Călin Florian a atras atenția auditoriului că cele mai mari succese ale primei noastre scene tîin din păcate de domeniul trecutului. Referindu-se la calitatea rezultatelor artistice obținute în teatrele din regiuni, directorul Teatrului Național din Craiova a susținut că critica dramatică nu trebuie să opereze cu unități de măsură diferite, criterii deosebite în aprecierea actului artistic. Decada a demonstrat un nivel oarecum unitar-artistice pe toată întinderea hărții noastre teatrale și, în consecință, acest nivel reclamă criticii dramatice aceeași exigență. Tot în legătură cu cerințele criticii, Călin Florian a insistat asupra obiectivității absolut necesare cronicii, dincolo de afirmarea gusturilor subiective. Bucurîndu-se de succesele teatrului românesc peste hotare, succese ale tinerei generații de actori și regizori, Călin Florian s-a referit la perspectivele mișcării noastre teatrale. „*Ne mîndrim cu succese ca cele obținute de Esrig sau Giurchescu. Ele au demonstrat că unele creații ale noastre pot sta alături de creații din țări care au mai multă experiență decît noi... trebuie să aducem în mișcarea teatrală internațională și un simbur propriu de originalitate. Este foarte importantă circulația noastră pe Dunărea Europei, dar să nu uităm că avem ape foarte mari, care izvorăsc la noi în țară.*”

CRITERIILE ÎN EDUCAREA PUBLICULUI

Rolul educativ al teatrului, funcția sa activă în formarea culturii publicului au constituit centrul expunerii artistei emerite Dina Cocea. Revenind la rezultatele fructuoase ale decadei și ale întregii creații artistice desfășurate în acest final de stagiune, Dina Cocea a pus o întrebare care i se pare esențială: ce criterii ne călăuzesc în educarea publicului?

„*Un spectacol trebuie să fie, după părerea mea, educativ prin repertoriul programat, prin concepția regizorală proprie, prin interpretarea de înalt nivel artistic, prin imprimarea unui stil elevat, care să ajute la formarea gustului estetic al spectatorilor.*”

Dina Cocea a afirmat că, în majoritate, spectacolele programate în decadă răspund pozitiv acestui deziderat, cu amendamentul că teatrele din regiuni au înțeles mai complet, mai profund decît cele din Capitală imperativul relației teatru-public și au dat factorului educativ o preponderență majoră. Dar decada nu ilustrează configurația generală a repertoriului din țară, și în acest sens actrița a sugerat că ar fi fost mai bine să se fi acordat teatrelor libertate deplină în alegerea spectacolelor prezentate la București; astfel, s-ar fi demonstrat mai limpede în ce direcție se orientează teatrele. Dina Cocea a ținut să sublinieze că reprezentațiile de responsabilă ținută artistică s-au bazat pe texte de mare valoare, citînd *Othello*, *Constructorul Solness*, *Vedere de pe pod*. Iar în valorificarea textelor jucate, colectivele din țară au demonstrat multă seriozitate și respect

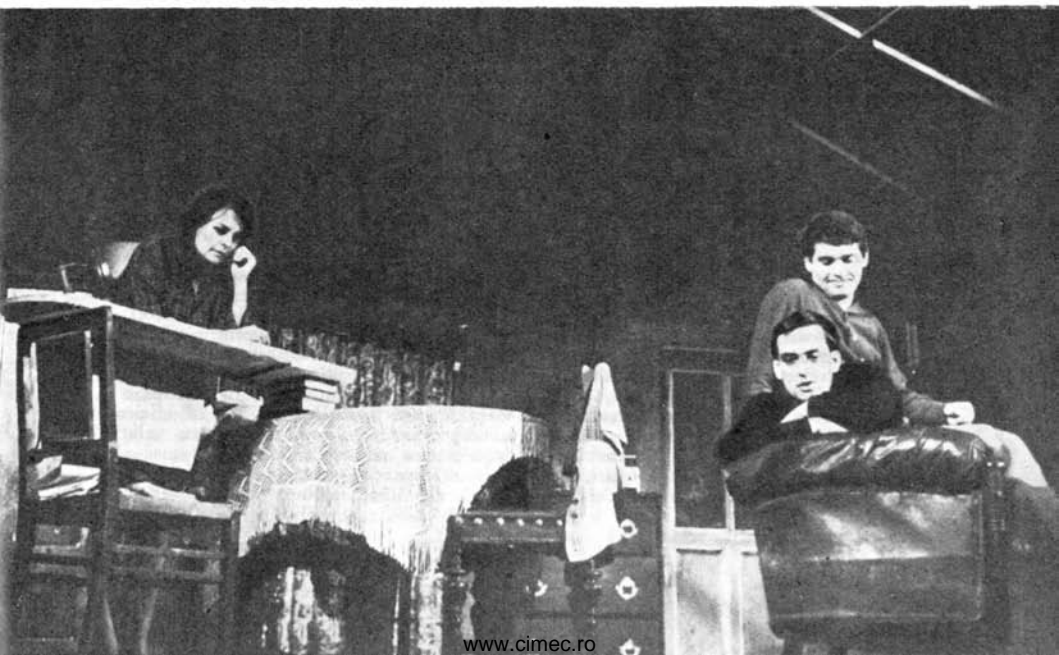
față de text, în transpunerea scenică a ideilor autorului. Dimpotrivă, unele teatre din Capitală, ale căror spectacole au fost sau nu prezentate în decadă, au dovedit, după părerea sa, o oarecare indiferență, sau chiar o atitudine arbitrară, față de ideile și intențiile scriitorului, optind doar pentru afirmarea personalității regizorale. Un spectacol ca *Amphitryon 38* confirmă existența unui fenomen asupra căruia oamenii de teatru trebuie să reflecteze, punându-l în corelație cu responsabilitatea față de educația publicului spectator. Din acest punct de vedere, și un spectacol valoros ca *Troilus și Cresida* la Teatrul de Comedie — dincolo de succesul și aprecierea sa internațională — i s-a părut discutabil, dificil pentru apropierea spectatorilor de opera shakespeareană.

Pledind pentru spectacole de înaltă măiestrie, cu valori complexe menite să formeze conștiința artistică a spectatorilor, Dina Coocea a considerat că teatrul românesc are la ora actuală multe realizări care se înscriu cu cinste în ramele acestui deziderat. Dacă fenomenele de teribilism și excesele de imaginație sînt sporadice și explicabile prin tinerețea unor directori de scenă, „majoritatea tinerilor regizori au pondere, o gândire matură care le face cinste, știu să selecționeze, în mijloacele artistice, ce este mai bun, mai generos, ce este artistic”.

COMENTARIUL SUPRATEATRUL ȘI ÎNȚELEGEREA TEXTULUI

Ultimul vorbitor, dramaturgul Paul Everac, exprimîndu-și satisfacția pentru reușita decadei, a reconfirmat, în cunoștință de cauză — deoarece a văzut mai multe spectacole realizate în teatrele din țară —, existența și a altor reprezentatii bune (*Hagi Tudose* la Teatrul din Botoșani, *Dacă vei fi întrebat* la Teatrul din Constanța), care îndreptătesc afirmația că mișcarea teatrală din țara noastră se află într-un stadiu avansat. Paul Everac s-a preocupat cu deosebire de stagiunea care a trecut; stăruind analitic asupra ei, și-a exprimat o anumită îngrijorare personală în legătură cu câteva tendințe.

Elkes Emma (Alison), Csiki András (Jimmy Porter) și Boér Ferenc (Cliff) în „Privește înapoi cu minie” de John Osborne — Teatrul din Satu-Mare





Moment din spectacolul „Frank al V-lea” de Fr. Dürrenmatt — Teatrul Evreiesc de Stat din București

El a semnalat din nou existența unui „comentariu suprateatral, care a produs, în ultima vreme, spectacole de superteatralitate”. După părerea sa, stagiunea a evidențiat o anumită tendință de comicizare, de burlesc spectaculos, cu mijloace adiacente, exterioare, un punct de vedere ironic, critic, pornit de la regizori, indiferent dacă textul îl suportă.

„Dorința regizorului — a spus Paul Everac — de a-și imprima propria amprentă într-un spectacol mi se pare firească; ea ține de personalitatea lui. Ce se întâmplă, însă, dacă piesele nu concordă cu ceea ce regizorul găsește ca fiind substanțial sau insolit în ele? Dacă pot avea o eventuală înțelegere pentru un experiment ca cel făcut de Valeriu Moisescu cu Caragiale (plecând de la ideea că cine vrea să vadă un spectacol Caragiale ortodox se duce la Teatrul Național), nu pot să nu fiu prudent însă cu piesele pe care noi nu le cunoaștem într-o primă viziune substanțială și care ne vin direct «comentate», purtând pecetea «originalității» regizorale, înainte de a-și fi revelat sensurile inițiale.” Alăturind spectacolele *Troilus și Cresida*, *Amphitryon 38* și *Cîntăreața cheală* ca texte prezentate în viziuni originale comentate, dramaturgul consideră că publicului i se propune un salt prea strident peste ceea ce reprezintă semnificația exactă a piesei. În consecință, actul spectacular se relativizează și se autonomizează, părăsindu-și baza care i-a dat naștere, considerînd textul mai mult un simplu pretext. Luînd poziție împotriva labilității judecăților de interpretare în raportul regizor-text, Paul Everac e de părere că, într-un spectacol strălucitor ca *Troilus și Cresida*, se produce, prin efectul demitizării și al demistificării grotești, o devalorizare etică totală, pe care el personal o socotește antieducativă. Paul Everac s-a referit și la raportul dintre regizori și dramaturgia originală, socotind creația directorului de scenă fertilă în cadrul opereii scriitorului, și nu dincolo de ea. El a atras atenția și asupra ușurinței cu care se cedează uneori la seducțiile modei, și care țin de formă mai mult decît de fond. Pledînd pentru colaborări active multilaterale, pentru influențe creatoare reciproce în lucrul asupra textului, în perioada de pregătire a spectacolului, Paul Everac a luat poziție împotriva învinuirilor aduse de Dinu Cernescu, global, dramaturgilor noștri. În încheiere, Paul Everac a subliniat totuși utilitatea experimentului în viața noastră teatrală, susținînd că eficiența artistică a căutărilor înnoitoare este cu totul dependentă de respectul pentru valorile textului, căruia o interpretare arbitrară îi poate altera nu numai forma, cît mai ales conținutul. Nu este în folosul teatrului nostru — a spus el — ca spectacologia să progreseze autonom sau în detrimentul dramaturgiei, ele fiind solidare în a afirma și a apăra aceeași cauză.

CÎTEVA CONCLUZII

În încheierea dezbaterilor a vorbit Vasile Dinu, vicepreședinte al C.S.C.A., subliniind în primul rînd caracterul rodnic al consfătuirii, interesul discuțiilor purtate în jurul unor probleme cu adevărat importante pentru momentul teatral actual. Dezbaterile, schimburi de opinii au fost prilejuite „nu de o rămînere în urmă, de un fenomen de degradare a artei noastre, ci, dimpotrivă, marchează un popas pe treptele ascensiunii spre noi succese. Privim în urmă, examinăm critic trecutul, pentru ca, luînd ceea ce este bun și respingînd ceea ce este negativ, să favorizăm înălțarea spre noi culmi”.

Evocînd spiritul de efervescență creatoare, de optimism și încredere în care poporul nostru a întîmpinat Congresul partidului, Vasile Dinu a arătat că „Decada teatrelor ăramatice n-a fost un concurs, ci o importantă manifestare de cultură organizată în cinstea Congresului, un omagiu adus momentului istoric deosebit din viața poporului român, moment care marchează trecerea spre o nouă treaptă a civilizației și bunăstării”.

Bilanțul dezvoltării mișcării teatrale din ultimii ani este deosebit de pozitiv, iar mărturie elocventă a succeselor pe acest tărîm au fost și spectacolele decadelor. Semnificativă în acest sens ne-a apărut afluența mare a publicului bucureștean, interesul lui crescut față de teatru datorîndu-se nivelului ridicat al artei noastre scenice. Subliniind ca trăsături distinctive ale teatrului nostru de azi o mișcare viguroasă de înnoire, o creștere sensibilă a culturii spectacolului, apropierea nivelurilor diferitelor colective — așa numita „explozie a teatrelor din regiuni” —, vorbitorul a insistat asupra impetuoasei afirmări, în această stagiune, a unui număr mare de actori, regizori, scenografi, oameni talentați, cu o înaltă cultură și conștiință că numai printr-o muncă stăruitoare își pot valorifica aptitudinile.

Orientarea realistă s-a dovedit a fi trăsătura caracteristică a artei noastre teatrale actuale; la fel înțelegerea datoriei cetățenești de a contribui la formarea conștiinței socialiste a oamenilor muncii, credința că arta niciodată nu a fost, nu este și nu va fi indiferentă față de factorul social.

Examinînd sursa succeselor trecute și mai ales prezente ale teatrului românesc, Vasile Dinu a arătat că ele sînt :

„În primul rînd urmarea unei juste atitudini față de artă și a unei juste îndrumări de către partid a activității creatorilor de artă. Partidul a fost și este exponentul intereselor poporului nostru, el ne-a formulat și comanda socială, imperativ pe care și l-au însușit și-l îndeplinesc cu devotament oamenii de teatru”.

Trecînd la analiza elementelor concrete care au contribuit la succesele mișcării noastre teatrale, vorbitorul a semnalat cîteva fapte :

„O lărgire apreciabilă a repertoriului, receptivitatea teatrelor noastre față de ceea ce este mai valoros în dramaturgia noastră contemporană și clasică, în dramaturgia universală clasică și contemporană.”

Tot în sfera repertoriului, el a subliniat prezența numeroaselor piese românești, mai cu seamă în spectacolele teatrelor din regiuni venite în decadă, fapt care atestă grija acordată promovării dramaturgiei naționale.

Alt factor determinant în creșterea nivelului artei teatrale s-a arătat a fi întărirea conducerilor teatrelor cu cadre competente și exigente. De asemenea, la realizarea succeselor au contribuit contactul mai strîns cu valorile culturii din alte țări, călătoriile numeroase, schimburile între colectivele artistice din țara noastră și de peste graniță. Toate aceste elemente s-au alăturat sprijinului permanent și încurajării de către partid a căutărilor novatoare în artă.

În continuare, Vasile Dinu a trecut în revistă cîteva din problemele importante semnalate în cadrul discuțiilor. Referindu-se la dramaturgia originală, vorbitorul a arătat pe scurt realizările obținute, insistînd asupra deosebitei preocupări dovedite de conducerea de partid și de stat față de scrisul dramatic actual și de calitatea lui. „Fapt este — și aceasta o recunosc și dramaturgii — că în acest domeniu există încă multe de făcut, ca să nu spun că există o rămînere în urmă. În momentul de față, această situație iese mai mult în evidență din cauza competiției în care se află dramaturgia noastră cu cea străină. Multe teatre aduc în fața spectatorilor piese de răsunet, selectate din aria largă a valorilor dramaturgiei universale. Asta nu trebuie să ne alarmeze, dimpotrivă. Confruntarea trebuie să se dovedească stimulatoare, căci — asemenea altor domenii ale culturii, științei și economiei — dacă vrem să fim la nivel mondial, trebuie să ne măsurăm forțele cu ce este mai valoros, mai înaintat, la scara corespunzătoare.” Referindu-se la discuțiile recente purtate în jurul dramaturgiei originale, vorbitorul a spus : „Nu vom obține un progres rapid, ținînd discursuri sau enunțînd lozinci. Este nevoie de mai multă îndrăzneală și mai ales de studiu. Cînd a existat o epocă de mai mari înfăptuiri în

istoria țării noastre, a poporului nostru, care să fie mai demnă de a fi cîntată, decît epoca noastră? Și cu toate acestea, văzînd unele piese, ai impresia că lupta, munca noastră, atît de grea, mobilizatoare de mari energii și stimulative de patos și eroism, pare autorilor acestor piese, ușoară și lipsită de semnificații. Desigur, orice lucrare ce caută să pătrundă în miezul problemelor, în esența unei societăți, presupune un studiu foarte serios, o cunoaștere adîncă a realităților. Cît de prețios este, în acest sens, îndemnul primului secretar al Comitetului Central, tovarășul Nicolae Ceaușescu — de a studia izvoarele, de a ne adăpa de la rădăcina realităților noastre!”

Referindu-se la necesitatea de a aborda în lucrările dramatice teme importante, Vasile Dinu a arătat că nici un subiect nu este „tabu”, problema constînd în modul de abordare și de rezolvare. „Important este de pe ce poziții ataci un subiect. Aici nu pot exista nici un fel de dubii: pozițiile trebuie să fie cele ale noastre, socialiste, comuniste, marxist-leniniste. S-ar putea ca unui dramaturg, mai puțin căliți, să facă și greșeli. Dar hai să încercăm, să ne consultăm, să găsim soluții împreună! N-am avut niciodată ocazia «să mă cert» cu un autor care a abordat o problemă importantă, dar n-a știut s-o rezolve. Dimpotrivă, ne cramponăm adesea de teme minore pe care le ridicăm la rang de mari probleme.”

Pledînd pentru diversitatea genurilor, vicepreședintele C.S.C.A. a arătat că este suficient loc în teatrul nostru și pentru comedie, și pentru dramă, și pentru tragedie, și pentru epopee.

Repertoriului acestei stagiuni i s-a consacrat în cuvîntul de încheiere un loc însemnat, abordîndu-se cîteva aspecte esențiale ale politicii teatrelor în acest compartiment de bază al activității lor.

„În ceea ce privește repertoriul, peisajul a devenit îmbucurător de bogat și variat — în comparație cu alți ani. Din motive obiective și subiective, repertoriul manifestă uneori tendința de fixare asupra unor nume sau categorii de opere «la modă» — fapt ce amenință afișele noastre cu uniformizarea. Munca de selecție în vederea alcătuirii viitoarelor liste de premiere presupune o investigare serioasă, responsabilă, cu criterii certe din partea conducerii teatrelor. S-a criticat aducerea în scenă a unor piese minore, sărace în idei, fără un conținut demn de a fi luat în considerație. Nu merită străduință și atenție piese cu semnificație minoră, oricît ar părea ele de atrăgătoare ca modalitate de expresie.”

În chip deosebit s-a subliniat necesitatea îmbogățirii repertoriului cu opere contemporane prestigioase prin conținutul lor politic, bogat și progresist, ca de pildă *Uicarul*, *Dosarul Oppenheimer* etc. Asemenea opere au cunoscut succese pe scenele altor țări și e necesară mai multă preocupare pentru a le înfățișa publicului nostru. S-a cerut mai multă inițiativă în programarea pieselor reușite din țările care completează dramaturgia originală contemporană în efortul de promovare a ideilor constructive ale socialismului și comunismului. „Avem nevoie și de piese eroice, romantice, opere valoroase care, puse în scenă cu expresivitate, pot contribui serios la educația publicului și în special a tineretului nostru.”

Altă cerință s-a formulat în legătură cu valorificarea mai atentă a dramaturgiei originale privite în evoluția ei. „Multe piese din secolul al XIX-lea — și îndeosebi din perioada dintre cele două războaie mondiale — ar interesa publicul de azi prin problematica lor.”

Trecînd la analiza artei spectacolului — așa cum s-a înfățișat în stagiune și în decadă — Vasile Dinu s-a referit la discuțiile purtate în jurul experimentului.

Experimentul s-a conjugat cu necesitatea și cerințele competiției la care am asistat și asistăm. Dezideratul atingerii nivelului mondial, formulat de partid, în toate domeniile economiei, științei, culturii capătă în artă un răspuns specific.

„Uom răspunde cerințelor competiției numai dacă vom avea fața noastră proprie, dacă ne vom prezenta cu o artă specifică României socialiste. Este vorba de arta realistă pătrunsă de umanismul socialist. Dacă cineva și-a închipuit că renunțăm la această trăsătură a artei noastre s-a înșelat. În acest cadru există o libertate înfinită de modalități și stiluri de expresie”. S-au amintit în acest sens cuvintele tovarășului Nicolae Ceaușescu, rostite la Conferința organizației de partid a orașului București: „Trebuie să avem în vedere că mai continuă să se facă simțite influențele ale ideologiei burgheze, care pătrund pe diferite căi și din afară... Contactul, legătura permanentă cu tot ceea ce e mai bun în cultura și știința universală nu înseamnă preluarea necritică a tot ceea ce se produce peste hotare; dimpotrivă, aceasta cere o atitudine critică, distingerea a ceea ce e just, folositor poporului nostru, construcției socialiste, de ceea ce trebuie respins ca necorespunzător societății noastre”.

Aceasta — s-a spus în concluzii — nu este numai o sarcină de partid, este vorba și de demnitatea noastră națională, de mîndria de a ne prezenta pe arena culturii mon-

diale cu fizionomia noastră proprie. „Nu avem nevoie de pastişe, fie că ele copiază moda de acum 30—40 de ani, fie că se inspiră din experimente recente“.

Partidul și statul nostru au stimulat, au sprijinit și vor sprijini în continuare, cu cea mai mare hotărâre, inovația, căutarea creatoare. Vom duce o luptă necrutătoare împotriva platitudinii, a simplismului, împotriva a tot ce este învechit, prăfuit în artă.

Nu este vorba „de-a tolera experimentele“ — așa cum s-a afirmat în discuții — *ele sînt necesare*, cum este necesară căutarea continuă a noi mijloace de expresie. Dar, trebuie să apară limpede legătura dintre căutarea, munca experimentală și țelul final al artei angajate. Nici un fel de cercetare, exercițiu, dezlănțuire a fanteziei nu sînt limitate — atîta vreme cît ele se păstrează în interiorul laboratorului teatrului —, pînă la obținerea unei formule cristalizate care să fie prezentată publicului. Iar în cadrul acestei munci de cercetare, nu avem a ne teme de exagerări și ieșiri din sfera argumentului artistic.

„Pavăză împotriva acestora este și binecunoscutul simț al măsurii, echilibrul, trăsături specifice poporului nostru, care se manifestă în chip incontestabil în celelalte domenii ale vieții economice, sociale și care trebuie să nu lipsească nici din viața artistică. Simțul echilibrului, al măsurii nu este echivalent cu stagnarea, cu respingerea progresului. Dimpotrivă“.

Apreciind importanța diferitelor opinii și puncte de vedere exprimate în jurul inovației și al experimentului, concluziile au subliniat că valabilitatea inovației e în direct raport cu scopul urmărit și că ea este dintru început destinată eșecului dacă e văzută ca un scop în sine, „de dragul de-a inova“; eficiența inovației se demonstrează în măsura în care ea relevă convingător și accesibil conținutul de idei, mesajul operei respective. Aceasta nu exclude eșecul, „căderile“.

„Fără conștiința posibilității unor eșecuri, în artă e greu să pornești la drum — dacă te sperii de lupi, nu te duci în pădure“ — esențială definindu-se însă căutarea în scopul detectării în profunzime a ideilor operei artistice.

Rolul important al criticii dramatice — „factor stabilizator, de echilibru“ — în efervescența manifestărilor creatoare a fost relevat în ultima parte a concluziilor. S-a apreciat aportul criticilor în această dezbateră, din confruntarea lor de opinii rezultînd dragostea față de ceea ce e nou și semnificativ în teatrul nostru, grija față de germenii creșterii calitative și afirmării pe plan național și internațional.

Vicepreședintele C.S.C.A. a spus, adresîndu-se criticilor:

„Dacă vreți să încurajați inovația, noul, dacă vreți să neteziți drumul noului, trebuie să-l sprijiniți prin judecarea științifică, competentă a fenomenului.“

Critica dramatică trebuie să contribuie efectiv la orientarea publicului, la înlăturarea confuziilor și stărilor de derută provocate de anumite încercări și eventuale eșecuri, să explice lucrurile, să arate ceea ce este alb și ceea ce este negru“.

Concluziile au făcut apel la obiectivitatea criticii, la efortul unor analize constructive, menite să clarifice și să orienteze deopotrivă pe creatorii spectacolului și pe spectatori, recomandînd o mai mare prudență în emiterea judecăților categorice, exclusiviste. Solicitînd un efort sporit din partea redacțiilor revistelor de specialitate, Vasile Dinu și-a exprimat dorința ca dezbaterile care au încununat decada să fie continuate cu pasiune și competență în coloanele presei și în cadrul A.T.M. — for profesional al oamenilor de artă, care are menirea să ducă „o activitate mai vie, mai susținută, mai funcțională, să mijlocească schimburile de experiență și să difuzeze informația documentară indispensabilă muncii în teatre“.

Vasile Dinu a schițat perspectivele viitoarei stagiuni, în care responsabilitatea pentru realizarea actului teatral revine în întregime conducerii teatrelor.

„În momentul de față, dispare și va trebui să dispară cu foarte mare rapiditate, dădăceala care mai face mult rău muncii noastre. Întreaga răspundere pentru orientarea ideologică și creșterea eficienței educative, pentru nivelul artistic al spectacolelor și menținerea lui, pentru politica de cadre și pentru perfecționarea acestor cadre, revine conducerii teatrului. Aceasta presupune ridicarea substanțială a calificării și competenței conducătorilor teatrelor din întreaga țară, ca și a lucrătorilor din comitetele de cultură și artă, îmbunătățirea activității Consiliului Teatrelor, tuturor verigilor aparatului de îndrumare și control.“

Marile sarcini ce stau în fața mișcării noastre teatrale impun ca factor principal al viitoarelor realizări, ca premisă a următorului bilanț — pe care îl dorim strălucit — competența, autoritatea, bazată pe talent și cultură“.

În încheiere, Vasile Dinu a felicitat în numele C.S.C.A. pe participanții la Decada teatrelor dramatice și le-a urat noi și strălucite succese în dezvoltarea unei arte de înaltă ținută, puse în slujba nobilelor idealuri ale socialismului și păcii.