

## CARACTER POPULAR ȘI EXPRESIE ARTISTICĂ

Teatrele țării ne-au oferit, inaugurînd stagiunea 1958—1959, o demonstrație. O demonstrație de atașament față de operele de frunte mai vechi ale dramaturgiei noastre realist-socialiste; o demonstrație a puterii de dăinuire în actualitate a acestor opere, a utilității prezenței lor în cadrul repertoriilor permanente ale scenelor noastre. E drept, la aceasta a contribuit, în bună măsură, și o împrejurare regretabilă, pe care nu o putem, desigur, trece cu vederea: puținătatea producțiilor dramatice noi, la acest început de sezon artistic. Doar trei lucrări în premieră — dintre care două văzuseră lumina rampei încă la sfîrșitul trecutei stagiuni (*Ultimul tren*, *Dansatoarea*, *gangsterul și necunoscutul*, *Răzeșii lui Bogdan*) — sînt mai curînd excepții laudabile, care confirmă o stare de fapt, vrednică de o adîncă meditație și de o grabnică acțiune de îndreptare din partea factorilor răspunzători de viața și dezvoltarea teatrului nostru, din partea, în primul rînd, a dramaturgilor noștri<sup>1</sup>.

Stagiunea 1958—1959 s-a deschis, așadar, după un efort de reexaminare și de selecție a lucrărilor mai vechi. Ani de-a rîndul uitate în arhivele secretariatelor literare, socotite depășite de vreme, unele din marile succese din „anii începuturilor“ dramaturgiei construirii socialismului, ca și altele mai recente, au fost re-puse în scenă. N-au lipsit voci care să se îndoiască de îndreptățirea acestei opere de selecție, de rodnicia „reluărilor“ cu care mai toate scenele de pe cuprînsul țării au pășit pragul stagiunii. Piese mai vechi, se spunea, dincolo de caracterul depășit al temei, au arătat, la vremea reprezentării lor, o seamă de scăderi și stîngăcii artistice. Reluate azi, lucrările respective nu vor putea să treacă rampa, mai mult și mai bine decît au făcut-o acum cinci, șase, opt sau zece ani, cînd au fost pentru întîia oară puse în scenă. Exigența publicului a crescut. Experiența de viață și cunoașterea vieții s-au împlinit de-a lungul anilor. Ceea ce a trecut odată prin fața spectatorilor, nu putea azi, reîntîlnit, să apară iarăși proaspăt și mai ales să îmbogățească zestrea de cunoștințe a publicului. Cel mult, ar putea lua aspectul și ar putea solicita interesul stîrnit de un document istoric...

Asemenea argumente ale îndoielii au putut stărui, din fericire neluate în seamă, pînă după cea dintîi ridicare a cortinei. După cea dintîi ridicare a cortinei, ele au pălit, unele după altele, învăluite parcă de propria lor deșertăciune. *Anii negri* și *Ultimul mesaj* au prilejuit spectatorilor din București, Constanța, Petroșani, Timișoara, emoția neașteptată a unei adevărate noutăți. *Minerii* au ridicat în ochii băimărenilor prestigiul, oarecum șubrezit acum un an, al teatrului lor. E revelator ceea ce s-a petrecut la Municipal cu *Recolta de aur*: publicul nu a asistat, ci a participat la spectacole; el nu a răsplătit doar cu aplauze, spectacolul, ci și cu dezbateri. Fenomenul acesta al satisfacției față de reluări a fost general. El a putut fi observat chiar în nedumeririle ori, uneori, în amărăciunea acelor

<sup>1</sup> Cunoaștem în parte șantierul scriitorilor noștri de teatru, ca și unele date privind făgăduințele lor (contractuale) date teatrelor; știm unele lucruri și despre frământările creatoare ale dramaturgilor noștri și avem de aceea motive să socotim vremelnică absența lor din cîmpul reprezentațiilor care au deschis stagiunea. Ceea ce, firește, nu înseamnă absolvirea dramaturgilor de păcatul întîrzierii, nici de necesitatea unei profunde analize a cauzelor care au putut duce la această întîrziere, precum și a mijloacelor în stare s-o înlătore.

spectatori căroră le-a fost dat să revadă *Mireasa desculță*, sau *Cumpăna*, sau *Mielul turbat*, de pildă (la Galați, la București — Teatrul „C. Nottara”, la Oradea), în condiții artistice neadecvate ori neprielnice. Condițiile artistice în care au fost reluate piesele nu au fost și nici nu puteau fi pretutindeni neprihănite. Cronicarii, dînd seama despre ele, au avut pentru multe spectacole, motive să-și exprime rețineri sau chiar cuvinte de dojană. Dar deocamdată, această latură, foarte importantă, e o a doua latură în problema ce discutăm. Mai însemnat decît orice este efectul demonstrativ al reluărilor. Vocile sceptice au amuțit. S-au înlocuit cu o bucuroasă uimire și, pe alocuri, cu întrebări: ce a determinat îmbrățișarea atît de încrezătoare și largă, răsunetul atît de plin de prețuire de care s-au bucurat lucrările socotite „depășite”?

\*\*\*

Dacă vom răspunde: actualitatea lor, vom constata doar dezmințirea pe care faptul concret — reprezentarea acestor lucrări — a adus-o celor citorva ce se îndoaiau de oportunitatea reluărilor. Dar nu vom lămuri de ce sînt — ori a rămas — actuale, piese în care asistăm totuși la împrejurări, conflicte și eroi pe care vremea le-a împins oarecum în orizonturile amintirii. Munca și lupta ilegală a comuniștilor din *Anii negri*; trezirea conștiinței patriotice a ostașilor tîrîți de fascism în criminalul război de cîmpire a pămîntului sovietic și întoarcerea armelor împotriva dușmanului înrobitor — hitleriștii (așa cum le vedem în *Ultimul mesaj*); victoriile dobîndite, în grele condiții de luptă, ale clasei muncitoare și ale partidului, pentru mai mult cărbune, în anii primelor planuri de stat (*Minerii*); victoria revoluționară a puterii populare și a partidului, care au smuls din mîinile exploataților instrumentele exploatării (*Cumpăna*); cei dintîi pași, încercați de țărănimea muncitoare, condusă de partid, înspre transformarea socialistă a muncii și a cugetului ei, cu variatele cotituri și piedici pe care a fost nevoită să le răzbată în drumul ei spre colectivizare (*Recolta de aur*, *Mireasa desculță*); toate acestea și alte asemenea momente constituie verigi din lanțul mărețelor etape și aspecte ale încercărilor poporului muncitor în eforturile lui spre socialism. Sînt cadrul unor întîmplări dramatice și al unor prezențe umane care aparțin, neîndoios, istoriei, trecutului. E ceea ce a îndrituit poate, pe unii croniciari, să numească lucrările dramatice în care s-au văzut oglindite și comentate aceste întîmplări, prezențe și conflicte, *documente* — istorice și artistice. E ceea ce i-a îndemnat să analizeze valorile reluării lor, în perspectiva aceasta a documentului, a faptului consumat, și să le judece după măsura în care aflau în ele satisfacția evocării emoționante ori a justeii și instructivei reconstituiri.

Înțelegerea documentară a lucrărilor dramatice de care ne ocupăm ni se pare însă cel puțin unilaterală, exterioară, limitată. Căci, nu latura lor documentară, nu circumstanțele singure (oricît de învolburate și colorate) le caracterizează; ci sensurile și chemările care le animă, viața și dimensiunea devenirii care palpită în ele. Un document pur și simplu e ca o piesă de muzeu: împietrește trecutul, te îmbogățește cu o cunoaștere rece, care nu te implică și nu te angajează. Mihai Buznea, sau căpitanul Zarandu, sau Anton Nastai sînt însă eroi, și faptele lor sînt fapte peste care vremea nu a putut așterne răceala documentului de arhivă. Ei au crescut spre noi, luminînd și stimulînd cu faptele lor apuse, faptele noastre de azi; germinînd în conștiința lor de ieri, conștiința noastră de azi; lămurînd, cu frămîntările și încercările lor de altădată, hotărîrile și victoriile noastre actuale. Așadar, ceea ce este, în primul rînd, interesant și important în ei; ceea ce-i face să dăinuie, este forța lor de a cuprinde și de a surprinde încă de pe atunci — din momentele destinate marilor amintiri în care au trăit — momentul actual, perspectivele zilei în care trăim; este forța lor de a ne reprezenta nu numai în ceea ce am fost, ci și în ceea ce am năzuit să fim, în ceea ce deveneam. Iată de ce ei, și dramele trăite de ei, aparțin actualității, în ciuda și peste cadrul de circumstanță, depășit de vreme, în care-i vedem — pe scenă — mișcîndu-se.

Cu toate acestea, întrebarea stăruie: de ce eroii aceștia, dramele lor, conflictele în care-i vedem încordați, sînt feriiți de alterare de-a lungul vremii? Ce principiu le păstrează puterea de a ne mișca, de a însenina nedumeririle noastre, de a dezlega chiar, unele din problemele noastre de viață? Întrebarea stăruie, pe drept. Căci, dimensiunea devenirii individuale este inoperantă dacă nu se însoțește organic, dacă nu se întretese cu dimensiunea care caracterizează pe alt plan — pe planul substanței și al funcției lor — eroii dramelor noastre: dimensiunea popularității.

\*\*\*

Asupra acestei dimensiuni s-ar cuveni să stăruim mai îndelung. Și pentru că de înțelegerea importanței ei esențiale atîrnă înțelegerea însăși a forței de dăinuire în actualitate a unei opere de artă. Și pentru că, în strădania dramaturgilor și artiștilor noștri teatrali, pentru făurirea unei arte valoroase, realist-socialiste, înțelegerea justă a ceea ce se cheamă caracter popular și înțelegerea necesității de a imprima creației lor un caracter popular au fost și rămîn printre cele mai de frunte condiții ale succesului lor.

E limpede că popularitatea unei opere e altceva, în vederile noastre, decît ceea ce însemna sub regimul esteticii antimarxiste, al artei rupte de interesele poporului, ca și de viața însăși. Sub regimul acestei estetici și acestei arte, omul se confunda cu individul; limitele relațiilor — contradicțiilor și conflictelor dramatice — dintre oameni se restrîngeau între patru pereți și se rezolvau restrînse între patru pereți, dincoace de orice implicații și semnificații sociale. Subiectivistă și individualistă prin excelență, arta aceasta își îngăduia, e drept, la nevoie, o privire și în afară, înspre popor. Dar nu spre slujirea lui, nu spre luminarea și întărirea lui, ci dimpotrivă (în spiritul orînduirii pe care această artă o slugărea), spre a-l păstra și a-l determina să se păstreze în resemnare, în orbită cumințenie. În atare împrejurare, poporul apărea în artă, ca un fundal de valori umane nediferențiate, destinat să scoată în evidență pînă la urmă fața și fapta tot a unui individ izolat, a unei „personalități de elită“, a unui erou de zile mari, cu capacități intelectuale, morale, creatoare, fără de care poporul nu s-ar fi putut, pasă-mite, mișca, nu ar fi putut gîndi, fără de care istoria însăși ar fi stat pe loc. Poporul era astfel, în artă ca și în viață, instrument în mîna dușmanilor lui, mînuit de dușmanii lui împotriva lui însuși. Viața și năzuințele lui, desconsiderate, apăreau în afara istoriei, ca un *dat* înghețat și inert, asupra căruia timpul nu operează, lipsit deci de o forță proprie care să-l mîne spre altceva, spre alte rosturi decît cele în care-l țineau sau către care îl mîneau clasele dominante. Ideea de clasă, în relațiile lui cu stăpînirea și stăpînitorii, îi era dacă nu necunoscută, interzisă cugetului lui și mai ales acțiunilor lui. Populare deveneau astfel: opincile și talanga, cronica din bătrîni, credința strămoșească, legea singelui — perspectiva idilică a realităților date, perspectiva evazionistă în trecut, perspectiva mistică religioasă, perspectiva beției șovine. Toate, îmbrăiate în vraja unui lexic și a unei ritmici folclorice contrafăcute, cînd nu îmbrăcau haina vulgarității și trivialului. „Sămănătorist“, „tradiționalist“, „mioritic“, „gîndirist“, înțelesul dat popularului, sub zodia artelor și esteticii burgheze, a fost un înțeles, prin natura lui, străin poporului. Nu numai că acest înțeles nu are astăzi nimic de-a face cu ceea ce înțelegem prin caracter popular al unei opere; dar, folosind un cuvînt al lui Brecht, cu acest înțeles, și împotriva acestui înțeles, trebuie să ducem lupta. Căci poporul nu mai deține azi, prin falsificare de ierarhii, un loc periferic — de fundal — în societate, în istorie. El se află în centru, factor determinant nu numai al vieții individuale, dar și al conținutului ideologic și estetic al artei. El nu se supune pasiv „istoriei“ pe care mincinos o făureau altădată personalități de elită, ci ia parte în chip revoluționar la dezvoltarea lumii, *face istoria*, se schimbă conștient pe sine, schimbînd fața lumii. Poporul a devenit, ca în viață, subiect și al operei de artă. Individul i se subordonează și apare ca exponent al său. De aci, o seamă de consecințe:

Caracterul și conflictele dramei de esență populară scapă de artificialitatea și de limita cantitativă care au putut îngădui unui năstrușnic statistician, de la sfârșitul secolului trecut (dar reeditat de câteva ori și tradus în ultimii ani, în folosul fabricanților de teatru din apusul atlantic și transatlantic), să numere pentru drama burgheză câteva zeci de situații dramatice etern repetabile, să descopere și să ofere ca pe o rețetă infailibilă o „artă de a inventa personaje“, în laborator<sup>2</sup>. Caracterele și conflictele dramei noastre scapă și de sub dominația *cazului* (interesant pentru valoarea lui particulară, proprie, de ciudățenie rară), pentru a crește spre o valoare reprezentativă, larg-cuprinzătoare, de semnificații și tendințe sociale, istorice. Limitele stricte în care se arătau altădată problemele de viață se extind spre ample orizonturi, spre orizonturile revoluționare ale progresului permanent. Drama noastră nu mai poate fi înțeleasă fără un mesaj înalt, în care este angajată cauza poporului. Ea devine meschină, lipsită de sens, inutilă, dacă nu este animată de o nestăvilită combativitate de clasă în promovarea mesajului care o legitimează. Din acest punct de vedere, al combativității, caracterul popular al artei e una cu spiritul de partid, care-i dă viață, și nu poate fi înțeles dacă nu se însoțește organic cu spiritul de partid. De asemenea, urmărind să descopere și să promoveze adevărul, caracterul popular nu poate fi atribuit decît unei opere a cărei expresie artistică e limpede, accesibilă, deschisă oricărei înțelegeri.

Parte integrantă a cauzei generale a poporului, așa cum o cerea Lenin, mult înainte de Marea Revoluție Socialistă din Octombrie, arta își impune astăzi această calitate prin forța însăși a realității în care poporul se înfățișează — cu măreția cuceririlor lui, a forței și aspirațiilor lui — drept principiu determinant al faptelor și conștiinței fiecăruia dintre noi. Iată de ce, înfățișînd omul, arta realist-socialistă caută să descopere, în individualitatea mărunță, dimensiunile majore care copleșesc vremelnicul și întimplătorul, însușirile care solidarizează, nu pe cele care izolează pe om de ceilalți; dimensiunile în care se oglindesc, precum universul într-un strop de rouă, viața și sensurile de viață către care se îndreaptă poporul. Artă nu e populară doar cînd vorbește despre, sau cînd înfățișează mulțimi. „Să arăți pe scenă revoluția cu ajutorul unor mulțimi care merg cu drapele, este prea puțin“, zicea Stanislavski. „Trebuie să arăți revoluția prin sufletul omului“, prin reprezentanții poporului, prin reprezentanții lui cei mai înaintați, mai conștienți de misiunea lor reprezentativă, și, prin aceasta, conștienți de greaua lor misiune de a ridica la înălțimea lor partea încă întîrziată a maselor populare.

Înfățișînd omul pe aceste dimensiuni, opera de artă dezvăluie caracterului popular care o definește, și o forță propulsivă, pe lîngă una clarificatoare, necunoscută altădată, sub zodia artei în care popular era, nu-i vorbă, omul simplu, omul din popor, dar omul simplu „așa cum se dă“. Sub zodia acestei arte, acestui om îi era oprit accesul la năzuință, la vis și la realizarea visului; lui îi era străin „clocotul înainte“, despre care vorbea Herzen, acel lucru „cu adevărat sfînt și înalt“, „omul în continuă dezvoltare“, pe care-l cînta Gorki.

\*\*\*

Asupra caracterului popular, ca una din dimensiunile esențiale ale artei realist-socialiste, s-a discutat prea puțin în lumea teatrului nostru. Căutările noi-toare din ultimii ani s-au manifestat în special pe planul tehnicității. S-a neglijat însă, pare-se, să se observe dimensiunea popularului și ca un izvor de expresivitate artistică deosebită. Formule regizorale sau scenografice (îndeosebi unele de ordinul expresionismului sau constructivismului), rebutate de experiența anilor, au fost adesea reluate și prezentate ca descoperiri de ultimă oră. Roadele negative ale unor atari „înnoiri“ n-au întîrziat însă să se arate, ori de cîte ori au fost

<sup>2</sup> E vorba de Georges Polti, cu lucrările lui de bază: *Artă de a inventa personaje și Cele 36 de situații dramatice*. Același autor, creator al unei *Teorii a temperamentelor*, a numărat și pentru uzul actorilor gesturile respectivelor personaje în respectivele situații, într-o a treia lucrare: *Notația gesturilor*.

încercate. Piesele care au deschis stagiunile din anul acesta au pus însă pe artiștii făuritori de spectacole în fața îndatoririi de a găsi alte mijloace pentru o valorificare maximă a conținutului lor de idei, de viață, a mesajului lor.

În anii primei lor reprezentări, aceste piese fuseseră obiectul unui tratament destul de inexperient uneori, destul de vitreg, lipsit de inițiativă și de atașament alteori. Textul pieselor fusese mai curind *înveșmîntat* scenic decît *însuflețit* scenic. O placiditate, rudă cu neîncrederea, i-a stăpînit deseori pe regizorii și interpreții lucrărilor dramatice născute în anii construirii socialismului și menite să înaripeze eforturile construirii socialismului. Erau luate în brațe scăderi și lipsuri inerente începuturilor, de care se făceau vinovate aceste lucrări, și se căutau în ele argumente pentru apărarea lipsei de entuziasm și de căldură cu care teatrele le întîmpinau, pentru apărarea platitudinii ori superficialității cu care erau montate și jucate. Ceea ce se izbutea cu o operă din marele repertoriu clasic, sau cu una din repertoriul marii dramaturgii sovietice, se izbutea prea arareori cu o piesă originală nouă. E drept, această piesă zămislită în lumina zilelor noastre, fremătînd, în conținutul ei, de viața noastră de azi, era construită adesea pe tiparele nepotrivite ale dramei burgheze de ieri. Dar păcatul acesta (încă la ordinea zilei pentru multe cazuri) era un păcat mărunț, în raport cu virtuțile de esență ale piesei respective: spiritul ei profund partinic, caracterul ei popular, veridicitatea imaginilor, actualitatea ei arzătoare, perspectiva viitorului ce se desprindea din ea. Aceste virtuți nu trebuiau, pe scenă, să fie subordonate deficiențelor de construcție de care suferea textul. Dimpotrivă, scena era chemată să pună în lumină virtuțile, în pofida deficiențelor. Era chemată s-o facă și putea s-o facă. Dovadă, mare parte din spectacolele cu reluări din această deschidere de stagiune. Cu excepții, de care cronică se ocupă la locul cuvenit (excepții care, la o adică, pot constitui exemple de contrast edificator), am asistat, văzînd aceste reluări, la strădania regizorilor și artiștilor interpreți de a izgoni din scenă cenușiul și de a înscăuna în locul lui viața. L-am văzut pe om, pe scenă, încercînd să se reprezinte simplu și autentic pe sine, nu doar să se mulțumească prin a se declara; l-am văzut dorind să trăiască, ferindu-se să peroreze steril; să convingă și să emoționeze, să nu treacă neobservat. *Noul* revoluționar, pe care-l trăiește și către care tinde poporul muncitor, vrea în aceste spectacole, să se impună firesc, și convingător să înfrîngă vechiul. Perspectiva socialistă a vieții se silește să nu mai apară din replici ca o teză, ci ca o certitudine, ca o necesitate, din ciocnirile dramatice. *Noaptea tăcerii*, la Teatrul de Stat din Bîrlad, unde drama personală a eroilor acoperă drama socială prin folosirea abundentă de contorsiuni psihologice și de mijloace plastice naturaliste, este, în acest sens, una din acele excepții convingătoare prin contrast, de care vorbeam. Poate și *Cumpăna*, de la Teatrul „C. Nottara”, unde se pare că regizorul a fost cucerit mai degrabă de dilema corneliană a eroului Luciei Demetrius, decît de cruciala răsturnare și înnoire de valori morale și sociale pentru care acest erou (Anton Vadu) luptă în piesă. Poate și altele... Dar fapta artistică a colectivului de actori de la Municipal, care l-au secondat pe Ion Olteanu, regizorul de azi al *Recoltei de aur*; fapta lui Márton Iános, noul Spiridon Biserică, pe care mult înzestratul ansamblu al Teatrului Maghiar din Satu Mare l-a încadrat într-o irezistibilă orchestrație comică; fapta atîtor teatre din București și din celelalte regiuni ale țării care s-au hotărît — și nu fără a se impune cu rezolvări proprii artistice — să înlăture din scenă „pășunismul” (atunci cînd înfățișează viața și lumea satelor noastre de azi), ori salopeta de mătase din constumația muncitorului nostru; pentru care lupta de clasă nu mai apare ca o simplistă și vulgarizantă confruntare de costume și fețe (unele stereotip ridicole, altele stereotip inexpressive), ci ca un subtil și aspru proces de înfruntare a două ideologii și a multor psihologii; pentru care conflictele dramatice din *Anii negri*, din *Ultimul mesaj*, din *Minerii* nu sînt simple prilejuri de melodramă ori de joc de artificii, ci prilejuri de a înfățișa „chinurile nașterii noului” (așa cum cerea cîndva criticul sovietic I. Elsberg); toate acestea vorbesc, în opera de valorificare scenică a dramaturgiei noastre realist-socialiste, despre o cale sănătoasă de dezvoltare a artei

noastre teatrale. Aceasta nu mai pornește de la nu știu care cerințe exterioare, tehnice, ale scenei, pentru mulțumirea stearpă a privirii sau a psihologiei spectatorului nostru, ci de la rosturile intime ale teatrului: de la substanța și funcția lui adânc populară; de la înțelegerea justă, partinică, mobilizatoare, a caracterului popular care definește arta în genere și mai ales arta teatrală realist-socialistă.

E îmbucurător să constați că o asemenea cale spre expresivitatea artistică — realistă și populară — a fost determinată de dramaturgia noastră națională, încercată pe această dramaturgie. E revenirea la matca bunei tradiții, la școala măștrilor înaintași. După o temporară abatere spre ispitele „moderniste”, în revenirea aceasta la buna lui tradiție, teatrul nostru se întilnește, îmbogățindu-și forțele creatoare și lărgindu-și orizonturile, cu cel mai agitaric dintre îndemnurile artistice ale lui Stanislavski. Cu îndemnul pe care marele regizor îl făcea artiștilor de teatru, acela de a-și vedea contopite interesele lor proprii, profesionale, cu interesele patriei, atunci când făuresc un spectacol ori un rol în care sînt puse în joc aceste interese.

Pe plan estetic, îndemnul lui Stanislavski se rezolva în blocul unitar de sarcini creatoare — înțelegerea, trăirea și întruparea ideii — care realiza după dînsul „un pas înainte spre armonia formei și a conținutului, spre sinteza ideologică-artistică în artă”. Această sinteză nu se poate constitui însă practic, doar rațional, mai ales în fața unei opere de înalt freamăt cetățenesc, patriotic. O participare etică a artistului este neapărat și primordial necesară. „Voi.. — mai spune Stanislavski — aveți conștiința celor mai înalte noțiuni, ca patrie, popor, datorie cetățenească. Trebuie doar să știți cum să treziți în voi sentimentul corespunzător. Să provocați acest sentiment. Cum? Simțindu-l cît de cît. Iubiți în întregul ei prea frumoasa noastră patrie și nu despărțați în voi profesia actorului de temelie ei, de calitatea voastră de cetățeni, de oameni vii ai țării sovietice...”; de fii și slujitori ai „acestui întreg unic indivizibil care este poporul”.

Am resimțit parcă, luate în seamă, aceste îndemnuri ale lui Stanislavski, în patosul revoluționar al lui Mihai Buznea interpretat de G. Calboreanu; în simplitatea pătrunzătoare cu care Ion Manta a înfățișat pe încercatul președinte de colectivă Iacob Istrati; în zvîcnetul eroic cu care tinăra Ioana Citta-Baciu din Bîrlad a retrăit viața de legendă a Ecaterinei Teodoroiu; în viața artistică pe care Horea Popescu a știut s-o imprime textului lui E. Mafteti: *Răzeșii lui Bogdan* și celui al lui Victor Bîrlădeanu: *Dansatoarea, gangsterul și necunoscutul*; în dinamismul pe care Farkas István l-a imprimat spectacolului *Mielul turbat* de la Teatrul Maghiar din Satu Mare; în perspectiva socială pe care au dat-o decorației *Anilor negri* M. Tofan la Constanța și Liviu Ciulei la București, ca și în modul cum, și pe planul acțiunii, Dan Nasta a încercat — și în parte a izbutit — să lărgască pînă în tumultul străzii, cadrele aceleiași piese, *Anii negri*. În ciuda cîtorva spectacole pripit montate, ori a altora montate încă fie prea „cuminte”, fie fără har (unele din ele putînd încă să mai „crească” pe parcursul reprezentațiilor), nu e, credem, un cuvînt rostit într-o doară, dacă socotim că deschiderea stagiunii acesteia a luminat mai puternic artiștilor teatrului nostru, drumul care bucura cu osebire pe Gorki, „drumul adevărului social, popular”; că acest drum le-a fost mijlociț de înțelegerea, trăirea și întruparea emoționantă și convingătoare a marilor idei conținute în tinăra noastră dramaturgie realist-socialistă. Eșecul de la Galați al tinărului regizor Moisescu, în montarea piesei *Mireasa desculță*, vine ca o ultimă categorie a excepțiilor care ne întăresc convingerea exprimată mai sus. Valeriu Moisescu a înțeles și a trăit mesajul piesei pe care a regizat-o, dar n-a știut să-l intruzeze. A fost victima unei excesive prețurii a propriei lui profesii de regizor și a mijloacelor tehnice. A subprețuit actorul și rolul actorului în întruparea ideii și a mesajului dramei. Sînt greșeli care vor face poate obiectul unor insistențe aparte și asupra cărora, sîntem încredințați, însuși regizorul gălățean va ști să reflecteze în mod pozitiv. În general însă, rămînem la constatarea că ne aflăm în fața unui semn de bune perspective în căutările înnoitoare ale artiștilor noștri de teatru. De n-ar întîrzia numai, peste măsură, dramaturgii noștri să stimuleze aceste căutări!