

„POZIȚIA DE EXPECTATIVĂ PRUDENTĂ NU POATE AVEA ASUPRA ARTEI DECÎT UN EFECT STERILIZANT”

1. Cred că, în general, viața teatrală actuală de la noi este mult mai bogată, mai efervescentă decît reflexia ei în paginile care i se consacră. Există azi în teatru o frămîntare și o tensiune creatoare nemaîntîlnite pînă acum — rod al celor două decenii de politică teatrală — care-i pot determina teatrului românesc un salt calitativ, capabil să-l pună, în ansamblul său, pe niște coordonate superioare. După părerea multora, și a mea, condițiile sînt coapte.

Însă, firește, și acest proces, ca orice proces dialectic, nu este lin, ferit de asperități. Are de evins unele structuri obiective depășite¹ sau dificultăți de ordin subiectiv. Inertii, frîne care întîrzie fac să se consume energii în mod neproductiv, în lupte colaterale actului creator propriu-zis. Incompetența sau ignoranța onora, prejudecata și comoditatea gîndirii altora, teama, deruta pentru tot ce e schimbare, ieșire din tiparele rutinei și, poate uneori, meschine interese individuale — amenințate de vreo modificare a statu quo-ului —, ca și inevitabile confuzii, proprii chiar celor mai bine intenționați, vin cîteodată să încetezeze lucrurile.

Cred că revista „Teatrul” și întreaga critică dramatică sînt chemate să aducă un aport mai substanțial, mai de fond în clarificarea și consolidarea acestui proces. Critica dramatică și revista „Teatrul” îndeosebi sînt chemate să nu lase ca cele cîștigate să se risipească, să rămînă niște succese izolate, miine uitate, ci să se integreze într-un proces de continuă îmbogățire spirituală, atît a colectivelor teatrale cît și a publicului. În bună parte, de *prezența tenace a unei critici edificatoare* depinde spulberarea sentimentului de efemer, de muncă de Sisif, care încearcă uneori pe cei care lucrează în teatru.²

Trebuie însă să constat — chiar cu regretul de a mîhni niște oameni sincer atașați cauzei teatrului românesc — că în ebuliția procesului dialectic arătat mai sus prezența criticii a fost marcată cu timiditate, cu reticență, cu jumătate de gură. Poate că teama de a nu greși, de a nu adopta o atitudine care să-i fie ulterior infirmată, îi cenzurează elanurile. Nu știu, dar personal socot că o poziție de expectativă prudentă nu poate avea pentru viața artistică decît un efect sterilizant și cred că o părere, chiar greșită, dar spusă răspicat, contribuie mai mult la limpezirea adevărului decît echivocul sau abținerea.

2. Criteriile nu pot porni decît de la modul în care înțelegem să definim teatrul. Definind teatrul ca un divertisment public, criteriile vor fi unele; definindu-l ca factor de culturalizare (de intelectualizare, de cunoaștere), altele. Gîndindu-l ca mijloc de unificare a oamenilor în jurul unor idei, sau ca mijloc de acționare asupra conștiințelor, criteriile devin tot mai complexe. Apoi, criteriile unui teatru revoluționar însuși nu sînt date o dată pentru totdeauna. Ele se schimbă, ca natură și ca țel, după evoluția istorică însăși: unele sînt cînd teatrul ajută la pregătirea revoluției, și altele cînd o întovărășește și o consolidează. Criteriile noastre, decurgînd din înțelegerea teatrului ca *parte integrantă a cauzei omului socialist*, încorporează dialectic toate etapele anterioare. Înțeles astfel, teatrul efectuează o dublă acțiune asupra conștiinței: de eliberare și de edificare. Eliberare de toate mistificările împovărătoare, de alienări, pentru ca omul să se poată *relua în posesie*, să se reconstruiască ca *om total*, așa cum preconiza Marx. Această acțiune — de dărîmare și de construire — e concomitentă și ambele laturi sînt indispensabile, după cum în viața unui organism sînt indispensabile atît asimilația cît și dezasi-

¹ Sintem invidiați — pe bună dreptate — de oamenii de teatru din țările capitaliste pentru sprijinul material substanțial acordat de stat, sprijin care decurge din însăși concepția despre teatru în sistemul socialist. La auzul unor cifre care li se comunică, aceștia rămîn uluiți, muți de admirație, raportîndu-le la dificultățile economice penibile în care ei se zbat. Însă, nu s-a studiat la noi, în mod riguros, cum este consumată subvenția; cît se investește în producția artistică propriu-zisă și cît alimentează un personal încărcat, neproductiv. S-ar vedea că în prezent există o stare de fapt destul de nerațională în repartizarea fondurilor: *prea puțin pentru producție și prea mult pentru cheltuielile neproductive*. Prin restructurarea lor rațională s-ar permite o ridicare mult mai mare a calității producției, baza tehnică fiind în general cam săracă. De asemenea, trebuie luată în discuție problema organizării mai eficiente a colectivelor teatrelor, în vederea unui randament crescut.

² Unele exemple citează D. Eșrig în articolul său din „Scîntela”, nr. 6610/1965.

milația. Dacă o viețuitoare n-ar dezamila, ar muri. (De aceea, conceptul de artă numai critică, sau numai constructivă — cu clasificările necunoscute care decurgeau de aici — îl consider metafizic.) S-ar mai putea discuta în continuare raportul — în teatru — între *gândirea* existenței, *gândirea lumii* (care pentru noi e *gândirea marxistă*) și *sistemul de semne teatrale* prin care o reprezentăm. Sau, între *actualitatea* evenimentului reprezentat și *distanțarea* necesară pentru a-l limpezi în esența sa.

Singură experiența artistică concretă, istoria valorilor artistice pe o anumită etapă, permite cristalizări teoretice de criterii. Altfel, riscăm să formulăm criterii normative, pe care să le vedem prea grabnic infirmate. De aceea, critica judecătoarească, de verdict, de etichetări, nu poate — chiar și în formele ei cele mai elegante — decât mîhni sau lăsa indiferent, cu toată muzica uneori dezmiendătoare a elogiilor, pe creatorul autentic.

Acesta cere altceva: el dorește *realizarea unei comunicări, unei comuniuni umane — de gânduri, de sentimente — cu criticul*. El cere — în actul criticii — *retrăirea, cu o pasionalitate trează, lucidă, a actului său creator*. Și aceasta, raportată la o sumă de principii, de idealuri, comune atît creatorului cît și criticului, comune societății căreia îi aparțin și pentru care lucrează. Înseamnă deci să vezi în critic pe cel mai fidel spectator, încordat în stal pentru a recepționa tot ce-i transmiți, capabil de orice efort pentru a ajunge la mîntea și inima ta, seismograf uman în măsură să-ți înregistreze toate vibrațiile sufletului.

Un spectacol însă nu este un fapt izolat. El este un moment al drumului creator al unui artist, dar și al unui colectiv. El este un element dintr-un ansamblu, se încadrează fenomenului teatral al unei societăți, într-o anumită etapă istorică a ei. El se adresează unui public istoricește concret. O cronică completă nu poate abdica de la stabilirea tuturor acestor raportări. Ce înseamnă spectacolul discutat față de dezvoltarea creatoare a artistului, a colectivului, față de problemele generale ale teatrului nostru? Cum răspunde el necesităților publicului? Critica trebuie să vadă *întregul*, să aprecieze aportul fiecărei manifestări în parte la cauza generală a dezvoltării teatrului românesc. Ea trebuie să știe a cîntări judicios cîștigurile, dar și a diagnostică sigur dificultățile de învins, cusururile de lepădat, valorile de cucerit. Aceasta, atît pentru colectiv în ansamblul său, dar și pentru fiecare artist în parte. Critica trebuie să tindă a coagula reușitele izolate — spontane, intuitive — într-un efort continuu, conștient, raționalizat, luminat de o *gîndire teatrală* creatoare, originală, capabilă să genereze orientări și curente, stiluri și școli românești în teatrul universal. Ea trebuie să ajungă să deslușească în ambiguitățile prezentului marile linii directoare proprii culturii noastre, să discearnă în perspectivă drumurile proprii ale dezvoltării teatrului românesc. Suprema ei mîndrie: să vadă în fenomenul de azi elementele dezvoltării de mîine, să primească confirmarea istoriei.

3. Dacă critica noastră a cîștigat o mare siguranță în analiza dramaturgiei, nu întotdeauna dovedește aceeași siguranță în judecata valorilor de spectacol. Nu te poate satisface o cronică ce face doar analiza piesei, fie chiar excelent, dă informații de istorie, dacă e cazul, și apoi — în spațiul restrîns care a mai rămas — încheie grăbit, punînd obosit note bune sau proaste realizatorilor spectacolului, note exprimate apodictic, în formule mai întotdeauna stereotipe. (O, dacă s-ar gîndi acești critici că rîndurile scrise de ei sînt singurul lucru care rămîne — după ani și ani — din jocul admiratei actrițe! Cum va putea reconstitui viitorul istoric teatral personalitatea vie a actorilor din notele sale seci, uniforme, abstracte!) Nu te poate satisface o cronică ce înșiră calități și defecte, „realizări și lipsuri“, „părți pozitive și părți negative“, neintegrate într-o judecată globală. Valoarea unui spectacol nu poate fi dată de suma aritmetică a acestora. Un spectacol este un întreg, este un organism viu, *el este ori nu este*. Și ca orice ființă vie, poate viețui în pofida unor imperfecții; sau, în pofida unor calități, întregul nu are totuși viață.

Așteptăm întotdeauna să găsim în cronică oglindirea critică a drumului nostru de la *valorile literare* la *valorile de spectacol* (imaginile, gîndurile și afectele cu care am însuflețit litera textului). Valori interdependente, dar totuși distincte.

Întotdeauna aici ne roade un gînd: dacă nu am fost înțelegși — în tot ce am vrut să spunem cu un spectacol —, aceasta e din vina unei insuficiente forțe de expresie proprii, sau a opacității, a miopiei, a ochiului distrat care ne-a privit? Numai o cronică la obiect, disociativă, capabilă să dovedească sesizarea de către critic a spectacolului în concretețea lui, poate risipi îndoielile.

O critică eficientă (mai ales pentru evaluarea aportului regiei) ar trebui să disocieze într-un spectacol:

- exactitatea sensurilor* (nu ai pătruns sensul, îl dai pe alături, falsifici textul);
- corectitudinea gramaticală a limbajului teatral* (poți să pătrunzi sensul, dar îl exprimi stilcît, inadecvat: de exemplu, folosești un limbaj retoric, patetic, larmoiant,

pe un text care se vrea lucid, antimental și demistificator. Aici ar intra toate falsurile, stridentele, teatralismele — în sens rău —, adică toate *formele de expresie inadecvate la ceea ce ai de exprimat*, „jocul prost” nefiind în ultimă instanță decât *nefuncționarea adecvată a codului sens-semn*;

c) echivalența valorilor, a strălucirilor, a incandescențelor textului cu valori, străluciri, incandescențe spectacologice.

Astfel: sensurile pot fi exact găsite, dar rămân în stare de intenție, vehicularea lor în spectacol împiedicându-se de un limbaj negramatical, incoerent, bilbit (semnele sînt anapoda); sau, un spectacol poate avea o gramatică corectă, textul nu e falsificat, dar *semnele* teatrale sînt palide, nu au strălucirea, forța pe care le-ai intuit la lectura textului; sau, un spectacol poate fi incandescent, scris cu litere de foc, dar cu unele greșeli de gramatică etc., etc.;

d) și, după toate acestea, mai rămîne de răspuns la o întrebare: spectacolul conține implicat și un punct de vedere, o judecată proprie a realizatorilor față de text? Care este și ce valoare are? Asemenea disocieri (fără pretenție de a le epuiza sau sistematiza), aprofundate de critică, ar putea duce la constituirea unui soi de cod, de adecvări și neadevări, care ar permite într-un viitor reducerea coeficientului de arbitrar, azi destul de mare, în critica teatrală. De ce să nu ne mîngîiem vișind la o critică cibernetică?

4. În ultimele două stagioni, activitatea Teatrului Național „V. Alecsandri” s-a bucurat de o mult mai asiduă atenție a criticii publicațiilor centrale, decît în trecut. Ceea ce este esențial în asta este că eforturile teatrului — aș spune aproape „eroice” — pentru menținerea unui anumit nivel de repertoriu nu au trecut neobservate. Într-o bună măsură, și lupta — cu rezultate destul de inegale, dar totuși nu mai puțin „eroică” — pentru înnoirea, aducerea la zi, a mijloacelor teatrale. Analize mai ample, mai nuanțate la concretul fenomenului artistic al acestui colectiv sînt așteptate.

Pe plan regional, trebuie subliniată dragostea caldă, sinceră, pentru soarta Teatrului Național, arătată de cotidianul regional „Flacăra Iașului”, ca și maxima sollicitudine a conducerii redacției sale. Fiecare spectacol se bucură atît de o prezentare în avanpremieră, cît și de o cronică. Apar interviuri cu autorii originali reprezentați, cu regizorii, cu interpretii. Sînt popularizați — prin portrete, convorbiri — actorii reprezentativi, atît cei consacrați de vreme, cît și tinerii. Ziarul a dus adevărate campanii pentru susținerea și apărarea spectacolelor cu piese originale, organizînd sondaje în rîndurile spectatorilor, publicînd informații, fotografii etc. Destul de mult.

Și totuși... mai este încă de pretins. Lipsește încă o analiză calificată, competență a fenomenului de artă a spectacolului. Cronicile — întotdeauna cu bune analize de conținut ale lucrării dramatice — dovedesc nesiguranță în stabilirea valorilor spectacologice. Aprecierile în acest domeniu sînt cam stereotipe, cam uniforme, nu întotdeauna adecvate valorii reale, adesea indifferente la efortul de înnoire.

De asemenea, se simte nevoia unei evaluări de ansamblu a problemelor artei Naționalului ieșean, a unei contribuții mai susținute la consolidarea celor cîștigate, la clarificarea drumului de viitor. De asemenea, o mai atentă receptivitate la elementul înnoitor apărut în munca noastră, o critică mai severă pentru fenomenul invers.

5. Teatrul e un întreg complex, în funcție de trei factori: text, spectacol, public. Factori relativ autonomi, dar care se condiționează reciproc. Interdependența aceasta e mult mai mare în realitate decît se bănuiește, și factorul *public* exercită efectiv o puternică presiune asupra domeniului artistic. Pentru cine a lucrat în teatru în orașe diferite, cu public de niveluri diferite, acest lucru e imediat sesizabil. El se răsfrînge, direct sau insidios, asupra întregii activități a teatrului, începînd cu repertoriul și terminînd cu nivelul spectacolului. De aceea, problema raportului de interacțiune teatru-public ar merita să fie luată separat în cercetare de critică, în toată importanța lui reală, lucru care, după știința mea, nu s-a prea făcut. Sociologia teatrului trebuie și la noi să se constituie ca știință. Pentru că în practică apar o serie de confuzii și de metode empiriste dăunătoare, pe care critica ar trebui să le supună luminilor necruțătoare ale analizei sale. Confuzia pornește la unii de la o înțelegere greșită a conceptului de teatru popular; iar la alții se vădește o practică greșită a acțiunii de răspîndire a teatrului. Anume: în loc de a se merge pe linia perfecționării muncii de cultivare și de mobilizare a spectatorilor noi pentru spectacolul de calitate³, se preferă adesea linia de minimă rezistență, promovînd spectacole de un nivel scăzut, cu grave concesii mediocrității, platitudinii intelectuale și gustului îndoielnic. Și aceasta, sub cuvînt că „așa cere publicul”. Numai

³ „Administrația unui teatru modern nu este numai o mecanică a cifrelor, nu este numai apărarea intereselor, ea este și trebuie să fie o funcție activă a propagandei populare, pe scurt, un *serviciu militant*”. Jean Vilar, 5 septembrie 1960.

pentru că aceste anacronisme persistă încă și pentru că această mentalitate nu e complet dezrădăcinată, depun atîta insistență în a le semnala, deși pentru mulți nu sînt decît niște lucruri elementare, de mult rezolvate, care nu mai merită discuții. (Cine însă e mai aproape de realități mă va înțelege.) Critica trebuie să-i aducă la realitate pe acești avocați improvizați ai gustului popular, amintindu-le că teatrul popular are sarcina tocmai de a deprinde, de a forma gustul public, și nu poți deprinde pe cineva cu un lucru, dacă îl obișnuiești cu exact contrariul. Se uită adesea condițiile de structură ale teatrului nostru, sau se întorc pe dos sensurile lui. Trebuie să li se reamintească că la noi teatrul nu e întreprindere care urmărește să se îmbogățească vînzînd distracții, el nu urmărește cîștiguri materiale, ci spirituale, scopul fiind „îmbogățirea patrimoniului spiritual”, intelectualizarea întregului popor. Popular nu înseamnă facil și ieftin, nu înseamnă adăularea lipsei de cultură și de educație estetică, adăularea semidoctismului artistic sau a apetențelor pentru trivial. Conceptul de artă pentru popor este opus spiritului mic-burghez, cu formele sale „accesibile”, complezente platitudinii și vulgarității, lipsei de gust și de distincție. Nu sîntem un teatru comercial. Nu avem de ce să lingușim elementele înapoiate din spectator. Teatrul popular autentic nu poate decît să se opună, cu toate forțele sale, racilelor lăsate moștenire de burghezie și nu trebuie să permită ca, sub eticheta de *popular*, să se strecoare prin contrabandă tot ce am execrat mai mult în teatrul burghez. Să nu uităm crisparea unor sensibilități de mare puritate, ca cea a lui Mihail Sebastian, la contactul cu precaritatea din trecut a teatrului⁴.

Dar chiar așa-zisa cunoaștere a gustului publicului e în fond o impostură. Conceptul de public pentru acești cunoscători e un concept metafizic, ceva dat o dată pentru totdeauna, așa cum l-au cunoscut ei în tinerețe. Or, în realitate, publicul e într-o continuă prefacere. Pe de o parte, amatorii de altădată au mai dispărut, pe de altă parte, în sinul publicului nou, tînăr, prin acțiunea unor multiple și complexe forme de educație, are loc un proces de diferențiere a elementelor înaintate, pe care nivelul scăzut le nemulțumește. *Dacă fiecare public are teatrul pe care îl merită, fiecare teatru are publicul pe care și-l formează.* Iată de ce mi se pare anormal ca critica să nu se indigneze la prezența vulgarității, a formei inculte, a spiritului mic-burghez, care, din păcate, încă ne mai jignesc pe scenă. Cei care-și consumă săgețile, de pildă, contra primejdiilor unor experimente nu pot rămîne aici indiferenți. În definitiv, e vorba de un pericol mult mai mare, prin larga suprafață și audiență socială implicate, decît primejdia unor experimentări, de la bun început limitate, prin chiar natura lor, la o rezonanță restrînsă. Iată de ce lupta contra vulgarității mi se pare o sarcină politică, iar toleranța față de ea ar echivala cu o complicitate la un atentat contra patrimoniului spiritual al poporului, contra spiritualității generației în formație, contra ideii de teatru popular.

6. Sînt pentru critica preventivă (analogă medicinei preventive).

Am auzit că, în țările capitaliste, criticul (judecător temut, investit de opinia publică cu creditul de a desființa efectiv un spectacol, dacă socoate că e cazul) nu se pronunță decît asupra spectacolului ca obiect finit, pus pe piață. Burghezia îl plătește, ca și pe un degustător de vinuri, să aprecieze dacă merită sau nu să cumpere respectiva marfă artistică. Atît și nimic mai mult.

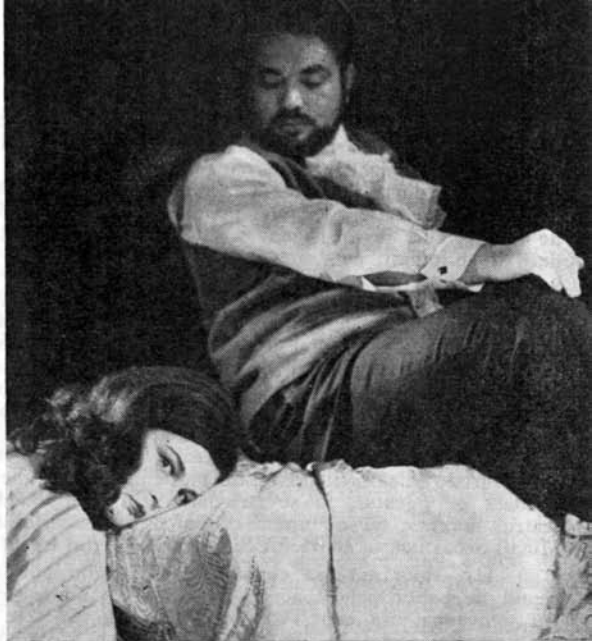
În structura noastră socialistă, unde teatrul a devenit, efectiv, „serviciu public”, „parte a cauzei generale”, criticul nu se poate restrînge numai la rolul de degustător impasibil. El nu poate numai constata, indiferent și acru. Criticul trebuie să se simtă *parte angajată*, să ardă alături de creatori pentru obținerea succeselor comune, să-l *doară* șansa fiecărui spectacol.

Pentru aceasta e necesară participarea cît mai adîncă a criticului la „laboratorul muncii scenice concrete”. Și nu numai pentru a cunoaște și a se familiariza cu această muncă, ceea ce — în treacăt fie spus — nu e deloc rău, pentru că evită multe confuzii. Dar și pentru a-și aduce un aport preventiv față de unele pericole, confirmînd cîștiguri, luminînd sensuri obscure, sugerînd altele. Criticul devine creator, iar creația unanimă. Știu că mulți nu vor fi de acord. Recent, am auzit pe cineva manifestîndu-se vehement împotriva acestui lucru. Cred totuși că un creator autentic nu va putea decît cîștiga din prezența alături de el a unor inteligențe critice vii, a unor lucidități pasionate, angajate împreună, dintr-o dragoste comună, în aceeași cursă. Cîștigurile care s-ar putea obține,

⁴ „Cînd vorbesc despre teatru și vorbesc destul de des, despre inferioritatea artistică a teatrului, despre trivialitatea mijloacelor lui, despre procedeele lui mecanice, despre efectele lui grosolane, la acest tip de teatru mă gîndesc, singurul pe care publicul de azi îl suportă, singurul pe care teatrul îl cultivă. Nimic mare, nimic adînc nu poate fi exprimat într-o asemenea artă, fără orizont, fără lărgime, fără timp. Este un teatru făcut de actori fără răsufiere, pentru un public fără rezistență”. Mai, 1939, „Viața românească”.



G. Ionescu-Gion (Gelu Ruscanu)

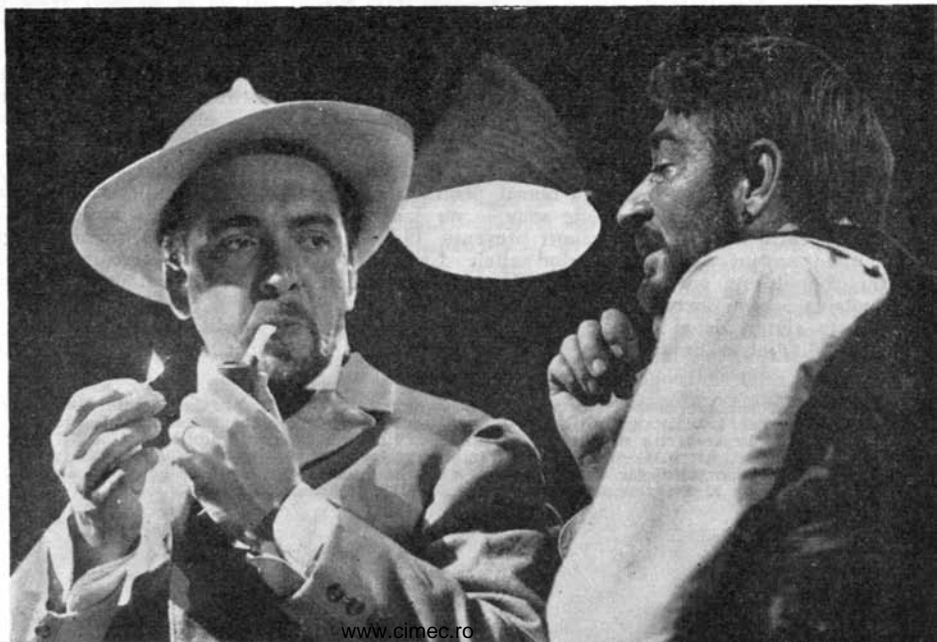


Leopoldina Bălănuță (Maria Sinești) și George Constantin (Șerban Saru Sinești)

Teatrul Mic

„JOCUL IELELOR“ de Camil Petrescu

C. Codrescu (Praidă) și Ion Marinescu (Penciulescu)



Fotografia

pe această cale, împreună sînt prea importante, sentimentul că iubim același lucru ne leagă prea mult, ca să le sacrificăm suspiciunilor și relei credințe.

7. Trebuie să constatăm că în domeniul cunoașterii dramaturgiei și artei teatrale universale — atît din țările socialiste, cît și din cele nesocialiste —, cu toate începuturile promițătoare, lucrurile sînt încă nesatisfăcătoare.

Lipsesc studii critice, ample, competente, asupra principalilor dramaturgi străini. Se resimte lipsa unor studii cuprinzătoare și, în același timp, esențiale și critice asupra mișcării teatrale contemporane de peste hotare.

Aceste carențe s-au făcut simțite în munca de alcătuire a repertoriilor. Una din cauzele metodelor condamnabile, de înscriere întimplătoare a pieselor în repertoriu, „după ureche“, „din auzite“, trebuie văzută și în dificultățile prezente de informare, în lipsa unor temeinice studii analitice ale dramaturgiei universale contemporane, în *lipsa unui tablou clar al teatrului universal contemporan*. Aceasta ar fi contribuit la orientarea practicienilor din teatre, lăsați cam dezorientați într-un cîmp prea vast, cu multe hățișuri.⁵ Se simte nevoia unei prezentări esențiale și critice a celor mai importante puncte de vedere teoretice din dezbaterile actuală a teatrului. Se face prea puțin pentru ca acumulările obținute din călătoriile peste hotare ale oamenilor noștri de teatru sau criticilor să devină *bunuri comune*. Pentru temeinicia culturii noastre teatrale, trebuie să se găsească o modalitate de publicare a celor mai importante texte teoretice. Punctul de vedere cîștigat în alte discipline, cum că nu poate exista progres fără cunoașterea critică a tuturor cercetărilor și achizițiilor mondiale în respectivul domeniu, trebuie aplicat și în teatru: în regie, în scenografie, în estetica și tehnica teatrală. Numai bine fundamentați pe aceste cunoașteri vom putea trece la generalizări, la exprimarea „punctului de vedere propriu, în raport cu fenomenul teatral universal“, vom ajunge la o mai temeinică definire a poziției în lume a culturii teatrale românești socialiste.

8. Cred că este momentul ca revista „Teatrul“ să inițieze o dezbatere de fond asupra fenomenului teatral românesc în etapa actuală. Fenomen cercetat exhaustiv, în domeniile sale interdependente (text, spectacol, public), dar și în totalitatea lui, nu numai în problemele de estetică teatrală, ci și de structură și de organizare. Această dezbatere (la propriu, nu însumare de declarații) nu trebuie însă să fie iar abstractă, cu teoretizări divagante, unilaterale, ca alte discuții de pînă acum. Ci, riguros axată pe fapte, solid fundată pe o analiză pătrunzătoare a realităților teatrale de azi. Materialul pus la îndemînă de viața teatrală e bogat. Nu trebuie lăsat ca valuri de vorbe să se interpună între el și noi. Trebuie începută discutarea cu maximum de exactitate, exactitate și sinceritate în gîndire, fără partiuri, fără apologii și încriminări, fără echivocuri și eschivări, fără voalarea „amabilă“, în roz, sau acră, în negru, a realităților, fără absolutizări și fetișuri. Astfel încît să putem reduce cît mai mult aproximația și să știm, cu o rigoare cît mai științifică, *unde ne aflăm cu teatrul, azi, în România*. Pe baza reală a acestui material exact — frămîntat și controversat cît mai larg și mai curajos — pot apărea cristalizările teoretice, pe care cu bună dreptate le reclama Liviu Ciulei.⁶ Cred că această confruntare liberă de păreri, aceste *reuniuni sistematice ale creatorilor și criticilor* în jurul problemelor care-i frămîntă vor ajuta nu numai la o mai bună cunoaștere reciprocă (și la risipirea confuziilor de planuri, cît și a discuțiilor oțioase care decurg de aici), dar vor ajuta și la o mai bună luminare a *țelurilor comune*. În orice caz, o discuție ca cea în jurul spectacolului *Cum vă place*, organizată de revista „Teatrul“, aduce o contribuție incomensurabil mai mare decît cea mai perfectă critică „judecătorească“...

Este drept că anumite greutateți de ordin organizatoric împiedică revista „Teatrul“, în actuala ei formulă editorială, să aibă o prezență mai vie, mai operativă în actualitatea fenomenului teatral.

Soluții: în loc de o revistă lunară, două — un *săptămînal* (sau *bilunar*) care să răspundă imediatității vieții teatrale, mai aproape de ritmul febril al desfășurării ei, și un *caiet trimestrial*, care să aibă răgazul și perspectiva generalizărilor și sintezelor teoretice.

⁵ Pesemne, tocmai dintr-o necunoaștere a pozițiilor principiale în teatrul străin de azi, a putut figura în repertoriul unui teatru un Thierry Maulnier, de pildă, principal exponent al forțelor reacționare în bătălia ce se dă astăzi în teatrul francez. Vezi „Ciné-Panorama“, nr. 5/1965.

⁶ „Lupta de clasă“, nr. 4/1965.