

# „DE-REGIZAREA“

## PROBLEMA Nr. 1?

Începutul sezonului teatral își ridică pe rînd cortinele, în sunetele unei înfruntări critice neobișnuite. Dacă acum o stagiune, două ne puteam plînge că pozițiile criticii nu se delimitează destul de ferm, topindu-se uneori într-o prea dulce politețe, astăzi asistăm la o limpede „alegere a apelor“.

Discuția a început cu încrucișarea de spade în jurul spectacolului Caragiale-Ionescu de la Teatrul Mic, a continuat prin viu grai în dezbaterile de la Consiliul Teatrelor și a reînceput toamna, cu diferite preliminarii și premise, la deschiderea stagiunii. Pornind de la analiza cîtorva spectacole, s-a ajuns la următoarele generalizări: regizorii (mai ales cei tineri, fac prea multă regie, ei strică gustul publicului, creează spectatorului imagini false despre una sau alta din operele literaturii dramatice, împing teatrul românesc spre un impas al snobismului; prin urmare, regia noastră tînă trebuie îmblînzită, primatul textului se cere restabilit. Cei imediat incriminați sînt cunoscuți, iar purtătorii de steaguri ai bătăliilor antiregizorale s-au definit, unii cu hotărîre, alții mai timidi, mai inconsecvenți. S-au folosit împotriva tinerilor directori de scenă invective ca „jalnică impostură artistică“, „aventurier în artă“, „tirania regizorilor“ ș.a.m.d. — pronunțîndu-se judecăți extrem de severe. Aceste luări de cuvînt au primit răspunsuri hotărîte, larg argumentate, în dezbaterile care au urmat Decadei teatrelor dramatice, în așa fel încît discuția părea încheiată. Iată însă că, nu de mult, ea a fost reluată virulent. Scriind în „România liberă“ niște „Scurte preliminarii“<sup>1</sup> la deschiderea stagiunii și luînd cuvîntul la o masă rotundă a „Scînteii tineretului“<sup>2</sup>, criticul Radu Popescu (cunoscut mai ales ca titular al cronicii teatrale din revista „Magazinul“) ajunge să afirme că problema nr. 1 a vieții noastre teatrale este de-regizarea și întrebunțează formulări categorice, cu iz cazon: „trebuie neapărat să se pună capăt“, „trebuie să se facă ordine“. Fiind vorba de cuceriri importante ale teatrului nostru și de principii mari ale creației scenice, sîntem siliți să reintrăm în dialog, încercînd, în ciuda unei justificate indignări, să opunem invectivelor și izbucnirilor vehemente, o clarificare calmă, riguros aplicată la concret, a problemelor discutate.

Deci, despre ce este vorba? Care e substanța dezbaterii, ce tendințe se dezvoltă în ea?

Firul discuțiilor se înnoadă în urmă, peste un interval de mai multe stagiuni. Cînd, în anii '50—'60 au apărut spectacole din ce în ce mai numeroase care rupeau monotonia teatrului așa-zis naturalist, de fapt uniform, lipsit de viață, mecanic în transpunerea textului — și putem aminti *Domnișoara Nastasia* la Teatrul Muncitoresc, *Sfînta Ioana* și *Azilul de noapte* la Municipal, montările în scenografia lui Toni Gheorghiu — multe asemenea reprezentații au fost primite de o parte a criticii cu o rezistență ce contrazicea adeseori interesul viu și cald manifestat de spectatori față de aceste încercări regizorale. Atunci a început să circule cu tenacitate acuzația de „exces de regie“ aruncată împotriva celor care negau rutina. Era firesc să se întîmple așa pentru

<sup>1</sup> „România liberă“, nr. 6505 din 15 septembrie 1965.

<sup>2</sup> „Scînteia tineretului“, nr. 5085 din 22 septembrie 1965.

că, atunci, și teatrul și critica plăteau încă tribut unei înțelgeri rigide, artificiale a realismului. În anii care au trecut au avut loc dezbateri largi și foarte vii în care creatorii, și mai ales regizorii, și-au afirmat punctele de vedere și în care, trebuie s-o recunoaștem, critica nu a jucat totdeauna rolul ce i se cuvine de drept, nu a manifestat consecvent pasiune în apărarea noului. Astfel a fost elaborată, în efort colectiv, nu teoretic, ci practic, urmînd drumul muncii și discuțiilor de fiecare zi, o nouă gîndire despre teatru, comună, în liniile ei mari, celor mai buni creatori, o concepție teatrală originală, pe măsura forței creatoare a esteticii marxiste și a marilor tradiții ale culturii românești. De pe această platformă ideologic-artistică au fost posibile marile spectacole ale anilor din urmă.

În ansamblul noii concepții despre teatru a devenit un bun de mult cîștigat nu dreptul, ci obligația directorului de scenă la o atitudine activ-creatoare, cu tot ce implică o asemenea atitudine, în orice artă — adică, un punct de vedere propriu asupra textului, sistem de imagini artistice organic generat de ideile mari ale spectacolului, putere de a crea pe scenă un univers artistic original, știința de a mînuii cu precizie mijloacele care exprimă cel mai bine ideile și temperamentul creator. O seamă de articole-manifest, de la acelea scrise de Liviu Ciulei și Radu Stanca despre reatralizare (1956)<sup>1</sup> pînă la punctele de vedere exprimate astăzi de conducători de teatru ca Horia Lovinescu, Radu Beligan și Radu Penciulescu, s-au construit într-o teorie nouă, fecundă, dinamică (din păcate, risipită încă în colecțiile de reviste și ziare) și de nenumărate ori verificată cu brio în fapt.

Am avut în ultimii ani multe prilejuri de a ne verifica astfel, prin confruntări însemnate, la nivel mondial. Nu numai întîlnirile directe cu publicul și oamenii de teatru de peste hotare au constituit asemenea confruntări (întîlnirile I.T.I., simpozionul de la Viena, turneul Teatrului de Comedie la Paris și, recent de tot, victoria spectacolului studentesc român la Festivalul de la Zagreb) — deși nu începe îndoială că, dacă ar fi mai frecvente, asemenea ieșiri peste hotare ar impune, fără greutate, un punct de vedere propriu teatrului românesc în arena mondială a artei scenice. Și turneele susținute în țara noastră de teatrele cele mai bune din lume ne îngăduie ca, apreciînd cu luciditate și în cunoștință de cauză spectacolul românesc, să-i acordăm admirație entuziasată și stimă. De aceea, pare atît de ciudat faptul că astăzi vechile inerții critice, neținînd seama de tot ce s-a cîștigat, scot la iveală sloganurile despre „excesul de regie” și „primatul textului”. Cum este cu puțință, după zeci de spectacole strălucite, semnate de regizori de toate vîrstele și cel mai des de regizori tineri, după ecurile acestor spectacole în opinia teatrală internațională, după restructurarea unor ansambluri care, sprijinindu-se în primul rînd pe efortul regiei, au izbutit într-un timp record să se impună prin însemnate succese de stimă și public — cum este cu puțință, după toate acestea, ca cineva să redeschidă disputa de mult depășită a opoziției regizor-text? Tocmai aspectul paradoxal, inexplicabil al unor asemenea dezlănțuiri este în măsură să îngrijoreze: a nega astăzi valoarea regiei românești, în ce are ea mai bun, înseamnă a schița un pas înapoi, a încerca o întoarcere de 180 de grade spre monotonul, inexpressivul, neartisticul teatru fără regie. Asta înseamnă, în același timp, a ieși din sfera esteticii teatrale contemporane, a prefera normele anumitor spectacole statice și declarative din secolul XIX.

Să încercăm să examinăm ce argumente se mai pot aduce astăzi în favoarea unei asemenea poziții.

Punctul de plecare al ofensivelor antiregizorale este mereu același. Se trage un semn de egal între trei montări foarte diferite — spectacolul Caragiale-Ionescu de la Teatrul Mic, montarea cu *Troilus și Cresida* de la Teatrul de Comedie și aceea cu *Amphytrion 38* de la Teatrul „Delavrancea”. În felul acesta, primele două spectacole sînt efectiv trase în jos, coborîte în aria unor discuții mult inferioare lor, practic descalificate. Am mai spus-o, și au spus-o și alții: între aceste reprezentații nu există identitate, nu există nici măcar o mică apropiere de intenție și expresie; a le clasifica împreună înseamnă a ignora voit marile calități ale montărilor semnate de Esrig și Moisescu. Amîndouă aceste spectacole pornesc de la o idee artistică viguroasă și limpede și investesc fantezie și talent în demonstrarea ei. *Troilus și Cresida* este un pamflet satiric-filozofic, întemeiat pe ura sinceră, zguduitoare față de război și față de denaturările provocate de el; spectacolul se construiește pe o autentică aspirație spre puritate — emoționant exprimată în zbulciumul tragic al unui Thersit înobilat în sarcasmul său dureros. Cele *Cinci schițe* și *Cîntăreala cheală* constituie un manifest violent anti-burghez, una din cele mai necruțătoare și mai vehemente satire scenice realizate la noi

<sup>1</sup> „Teatrul”, nr. 2 și 4, 1956.

pe tema traiului și mentalității filistine. Se poate discuta mult despre forma acestor montări — despre ceea ce este convingător sau nu în ele, despre puterea lor de comunicare cu publicul, despre momentele mai izbutite sau mai puțin izbutite — dar nici cei mai înverșunați adversari ai lor nu au dreptul să treacă sub tăcere valabilitatea de conținut a acestor spectacole, mai mult decât evident angajate în polemica mare a contemporaneității, primul prin tendința sa antirăzboinică, al doilea prin caricaturizarea grotescă, hiperbolică, a mecanizării filistine. Iar ideea de a înfățișa lumea lui Caragiale ca un uriaș bilci peștriț, în care agitația și vioiciunea aparentă fac treptat loc unei halucinante oboseli, născută din iraționalul haotic al existenței dezumanizate, este într-adevăr o idee nouă, perspectivă de valoare în interpretarea operei marelui nostru clasic.

Ce apropiere poate exista între aceste două realizări și teribilismul spectacolului *Amphytrion* 38, pornit să aducă în fața publicului, cu orice preț, un anti-Giraudoux și să transforme grațiosul și spiritualul text poetic al dramaturgului francez, într-un pretext pentru ironizarea glumei picante și aventurilor galante? Ce a avut de spus montarea aceasta este sărac și nu constituie o idee artistică; în spatele dorinței de a persifla nu se poate găsi un gând mai amplu, legat de existența oamenilor, o idee care să intereseze mai profund, să oblige la meditație. Aglomerarea de vulgarități și efecte brutale folosite este în vădită disproporție cu subrezenia simplistă a intenției centrale și, de aceea, pe scenă, „inventiile” regizorale au șocat, grosolanția lor a apărut ca fapt în sine, cu atât mai greu de acceptat cu cât nimic nu-l justifică. Aici nu este vorba nici de supraregie, nici de manifestare tiranică, ci, mult mai simplu, de o gafă copilărească, de o nehibzuiță care iese din sfera artei. Regizorul a căzut victimă propriului său dar al parodiei, facilității sale, dar asta nu înseamnă deloc că întreaga regie românească tinăra e amenințată de aceeași primejdie.

Se afirmă, mai departe, că montări ale regizorilor tineri ca *Troilus și Cresida* și spectacolul Caragiale-Ionescu viciază relația spectatorului cu textul, deformează viziunea lui asupra operei literare, oferindu-i percepții greșite asupra ideilor și caracteristicilor expresive ale autorilor interpretați. Se discută ca și cum în teatru ar exista posibilitatea unei unice interpretări, universal valabile, absolut obiective, a textului, interpretare fixată o dată pentru totdeauna. Cei care vorbesc astfel uită că în jocul celor mai mari actori și în operele celor mai importanți comentatori, Othello a fost pe rând un sălbatic gelos, o întruchipare a problematicii freudiste și abia mai târziu a devenit o personificare a credinței în bine și în frumos, personaj dominat de aspirația spre dragoste și puritate; ei par să nu știe că Hamlet s-a transformat, cu timpul, dintr-o palidă siluetă romantică, dizolvată în lipsa de voință, în purtătorul activ și abil al unei crâncene tragedii politice. Cu alte cuvinte, ei uită (sau pretind că uită) că o unică viziune justă despre un text nu există și nici nu poate să existe, că părerile specialiștilor în literatură cu privire la o anumită operă sau un scriitor se schimbă de la generație la generație, că între opiniile despre Shakespeare, emise la începutul secolului de Bradley și Dowden și acelea recente ale lui Elliot, Fluchère și Kott este o distanță uriașă; că fiecare epocă îi citește pe clasici și își citește contemporanii cu ochii săi, nedispunând de niște ochi artificiali, absolut obiectivi și justți pentru totdeauna, transmisibili din tată în fiu; în sfârșit, că nici în teatru nu este cu puțință un spectacol cu adevărat creator, din care să lipsească viziunea nouă, într-un fel originală, a regizorului, scenografului, actorilor asupra textului. Conținutul spectacolului nu îl face numai textul, cu ideile lui, ci el se constituie dialectic din unitatea dinamică a ideii literare cu ideea teatrală, din viața comună a concepțiilor dramaturgului cu concepțiile regizorului. A afirma, deci, că un spectacol în care se manifestă o viziune neîntîlnită încă asupra textului este dăunător pentru că pornește de la o asemenea viziune înseamnă a greși de două ori: întâi, sub raportul judecății estetice, pentru că practic creația teatrală nu este posibilă în absența unei interpretări regizorale noi a textului; apoi, sub raportul consecințelor de politică teatrală pe care le include o asemenea apreciere, ea insinuând clar o chemare, un îndemn spre spectacolul amorf, neartistic. Dacă cineva ar susține că *Revizorul* la Teatrul Național, de pildă, era un spectacol bun pentru că directorul de scenă nu a manifestat în el un punct de vedere propriu asupra textului, ci s-a mulțumit cu lectura corectă scenică, este foarte probabil că maestrul Sică Alexandrescu s-ar simți jignit. Mai apăsător sau mai discret exprimată, viziunea regizorală originală, inspirată de suflul ideilor marxiste și impregnată de caracteristicile tradițiilor noastre culturale, a fost prezentă în orice spectacol românesc bun, ca ansamblu, și tocmai de aceea, teatrul nostru a urcat o treaptă superioară în evoluția sa, încetînd să mai fie un teatru al actorilor, al intuițiilor și trăirilor individuale, neomogenizate prin ideea comună, și devenind un teatru al gândirii colective. „A pune neapărat capăt” apariției viziunilor

regizorilor inedite, așa cum cere articolul din „România liberă”, ar echivala cu a desființa regia, a-l coborî pe regizor la funcția de umil slujbaş teatral lipsit de personalitate. Dar asta nu este cu puțință, pentru că dezvoltarea regiei noastre este un proces istoric ireversibil, care se integrează firesc în dezvoltarea generală a culturii socialiste din țara noastră și contribuie activ la îmbogățirea ei.

La întâlnirea Institutului internațional de teatru, care a avut loc la începutul acestei veri, la Tel Aviv, Liviu Ciulei a demonstrat, într-o cuvîntare amplă, că nu este cu puțință să punem în scenă pe clasiți printr-o reconstituire exactă a montării inițiale — pentru că, oricît am dori-o, nu putem face abstracție de gîndurile, sentimentele, gusturile noastre pe care le regăsim, conștient sau nu, în text și pentru că nu putem să reinviem mentalitatea unei vremi trecute. Prelegerea directorului Teatrului „Bulandra” s-a bucurat de succes — dar asta poate să însemne puțin în fața unui cronicar obișnuit să minimalizeze reușitele spectacolului românesc și ale esteticii sale peste hotare, și deprins să-i trateze pe oamenii de teatru, mai ales pe regizori, ca pe niște școlari neascultători care trebuie să fie trași de urechi. Totuși, punctul acesta de vedere, indiferent de ecourile sale, este foarte greu de combătut. De aceea, cred că trebuie să acceptăm ca una din premisele discuției despre regie, ideea, elementară de altfel, că teatru adevărat, spectacol creator în afara unei viziuni originale *nu se poate*. Prezența viziunii noi nu este un păcat, ci o virtute. Iar viziunile greșite care, născute dintr-o eroare estetică, nici nu ajung să capete viabilitatea unei adevărate viziuni artistice, pot fi discutate fiecare în parte, fără generalizări absolutizante și categorice, care să ceară excluderea din teatru a gîndului activ.

Iată-ne ajungînd, în sfîrșit, la „cazul” *Troilus și Cresida*. Mă simt obligată să mă opresc mai mult asupra lui, pentru că, mărturisesc, mă simt vinovată. Cu toată admirația datorată unei realizări inspirate și vii, cu tot respectul care se cuvine talentului, am încercat, în raport cu spectacolul, o discuție estetică, pe un plan înalt, la nivelul la care, de pildă, putem discuta ideile unui scriitor de incontestabilă valoare, care ne este foarte drag, dar cu care nu sîntem de acord în toate. Mă socotesc vinovată, nu fiindcă aș fi greșit cu ceva, la început, sau fiindcă mi-aș fi schimbat părerile, dar pentru că mi-am dat seama că încă nu s-a coapt climatul în care se poate angaja o asemenea dezbatere. Dacă, după ce cronicarii „Scînteii” și „Contemporanului” au elogiat fără rezerve realizarea Teatrului de Comedie, după ce juriul format din competenți critici occidentali a acordat montării unul din cele mai însemnate premii din lume, iar marile reviste culturale din Franța au scris despre această punere în scenă ca despre o lecție de teatru (expresia aparține lui Gilles Sandier, în „Arts”), dînd-o de exemplu teatrului francez — dacă, după toate acestea, se mai poate pune sub semnul întrebării, global, valoarea spectacolului și se mai poate vorbi despre niște prezumtive influențe dăunătoare ale sale asupra publicului, atunci trebuie să ne întoarcem grabnic la nivelul unei discuții elementare. Deci, încă o dată: Esrig nu a mers împotriva textului lui Shakespeare, nu i-a denaturat sensul, ci a accentuat anumite semnificații. Era dreptul lui, un drept elementar al oricărui director de scenă înzestrat și cult. Ce regizor se poate mîndri că a epuizat toate sensurile unei opere shakespearice? Și se poate oare crea fără a alege? Fără a da prioritate acelor înțelesuri și nuanțe care sînt mai aproape de structura ta proprie de artist? Ce să preferăm spectacolului *Troilus și Cresida*?

Montările de o amintire mai mult decît tristă — *Cum vă place*, în prima versiune la Teatrul Municipal, *Hamlet* pe aceeași scenă, *Regele Lear*, *Furtuna*, *Macbeth* la Teatrul Național „I. L. Caragiale” — păreau într-adevăr că respectă milimetric litera operei, dar nu aduceau nici un gînd, nici o emoție vie în fața spectatorului, nu creau nici o ierarhie de sensuri și accente în prezentarea monotonă a faptelor și a eroilor — și ca atare nu spuneau nimic. Putem uita că plecam de la asemenea spectacole plictisiiți, oboșiți, nedumeriți, întrebîndu-ne unde s-a irosit frumusețea textului care, citit acasă, în liniște, părase cu totul altul? Asemenea spectacole pot atrage mai mult decît *Cum vă place* al lui Ciulei sau *Troilus și Cresida* în regia lui Esrig? Sînt ele mai „educative”, mai „juste” din punct de vedere al formării gustului public? Pentru ce să pledăm? Pentru spectacolele care s-au apropiat de Shakespeare cu tot curajul unei priviri contemporane asupra operei cvadricentenare, înfruntînd toate dificultățile pe care le implică inițiativa artistică în luptă cu inerția, sau pentru prezentări care nu tulbură cu o iotă expunerea dialogului, dar nici nu-i dau vreun sens? Dacă a doua alternativă pare cuiva mai justă decît prima, atunci apărătorii ei să-și mărturisească fără înconjur convingerea și să continue să lupte pentru ea.

Spun „Preliminariile” citate că ceea ce fac tinerii astăzi la noi s-a mai făcut acum 30 de ani. Este un argument? În orice artă există o experiență colectivă, comună tuturor artiștilor, care se acumulează din deceniu în deceniu, din secol în secol, un

limbaj care se formează datorită aportului tuturor și din care toți își alimentează creația. Poți cere unui pictor să lucreze fără să respecte legile perspectivei, sub pretext că atîția alții le-au mai folosit? Poți cere unui compozitor de astăzi să compună cu alte mijloace decît acelea elaborate de dezvoltarea muzicii secolului XX? Atunci de ce să cerem asta regizorilor? Doar toate teatrele bune, pe care le-am văzut — Piccolo Teatro, Berliner Ensemble, Royal Shakespeare Company, Teatrul de Dramă „Gorki” din Leningrad, Teatrul lui Planchon — își clădesc victoriile foarte originale, foarte ale lor, pe tezaurul de experimente și descoperiri din istoria spectacolului contemporan. Altceva este să apreciem cît de organic asimilează un creator sau altul mijloacele artei actuale, cît de sincer și autentic reușește el să vorbească vremii sale, folosind ortografia și sintaxa teatrului modern, și altceva este să-i cerem să renunțe integral la tot ce s-a cucerit în 50 de ani glorioși de teatru modern, sub cuvînt că „asta s-a mai făcut”. De fapt, o asemenea cerință este — să mi se ierte cuvîntul — absurdă, pentru că în teatru, ca în orice artă, foarte greu se poate inventa astăzi ceva absolut nou, de originalitate definitivă, așa încît, vrînd nevrînd, cei care renunță la ceea ce s-a descoperit acum 30 de ani, se văd obligați să se întoarcă tot la ce „s-a mai făcut”, dar în alte epoci din istoria teatrului.

Printre acuzațiile care se aduc oamenilor de teatru figurează și acea care privește un anumit dezechilibru al repertoriilor, sub înfrîurirea modei și a curiozităților snoabe. Există o parte de adevăr în aceste observații, mai ales în ceea ce privește mult prea facilul apel la unii și aceiași autori intrați în circuitul reprezentării. Dar și aceste considerații sînt formulate dintr-un punct de vedere strict literar. Repertoriul în sine nu are nici valoare cultural-informativă, nici forță educativă. El nu există decît în funcție de afinitățile sale cu talentul celor care-l realizează, în funcție de ideile, pregătirea și forța expresivă a acestora, și în primul rînd în funcție de concepțiile regizorilor și capacitatea lor de comunicare. Aprecierea valorii unui repertoriu nu se poate mărgini la evaluarea titlurilor de pe spatele caietului-program. Conținutul lui este hotărît în aceeași măsură de conținutul ideologic-artistic al operei literare și de conținutul specific al actului teatral (programul teatrului în cauză, înclinațiile și ideile regizorilor, actorilor, scenografulor etc.). Nici această problemă nu poate fi util dezbătută, dacă nu se ține seama de caracteristicile proprii artei teatrale ca artă a spectacolului. Altfel, riscăm să obținem repertorii foarte frumoase pe hîrtie, dar dezastruoase în practică. Ce valoare cultural-educativă avea „marele repertoriu” de la Teatrul „Nottara”, acum cîteva stagioni, cînd o sumedenie de capodopere, de la *Frații Karamazov* la *Oedip rege* și *Oedip la Colonna* se jucau aici atît de prost încît spectatorul nu înțelegea nimic din piesele prezentate? Ce valoare cultural-educativă a avut montarea *Orestiei* la Teatrul „Lucia Sturdza Bulandra”, într-un cadru sufocant de prost-gust și neadevăr artistic? Dacă vom juca pe Eschil, Sofocle, Shakespeare, Goethe, Ibsen, Cehov neinspirat, fără să descoperim noi perspective asupra lor, fără viață, nu vom face nici un serviciu, nici teatrului, nici spectatorilor. Este unul din rezultatele la care se poate ajunge dacă ne ghidăm după vechea normă absolutizantă a „primatului textului” și nu după legile relației dialectice dintre ideea literară și ideea teatrală.

Nu este lipsit de interes pentru clarificarea problemei în discuție — relația regizor-text —, să încercăm să reconstituim istoria faimoasei norme a primatului textului, cu corolarele sale, excesul de regie, tirania regizorului, supraregia. Pe plan mondial, dezvoltarea regiei contemporane a fost paralelă cu aceea a dramaturgiei și literatura teatrală și-a restructurat în profunzime modalitățile expresive, sub influența inițiativelor regizorale. O mulțime de exemple dovedesc că marea dramaturgie contemporană s-a dezvoltat nu negînd regia, nu luptînd împotriva ei, ci colaborînd cu ea, inspirîndu-se din manifestările ei și plîindu-se la cerințele ei. Opoziția regizor-text apare numai în activitatea dogmatică, sociologist-vulgară, a unor critici care nu au fost în stare să înțeleagă forța revoluționară a noului în arta spectacolului. Rezultatele campaniei anti-regizorale sînt funeste: teatre care fuseseră primele în lume, între anii 1920-1935 — teatrul lui Meyerhold, Tairov, Vahtangov — au fost artisticește desființate, regizori care au pus bazele artei teatrale contemporane mondiale au fost eliminați din cîmpul creației. La asemenea victorii doresc să ajungă cei care astăzi dezgroată tezele excesului de regie la noi? Ce perspective promet ei teatrului nostru, aflat acum într-un avînt atît de rodnic, ce doresc ei să pună în locul strălucitoarei diversități de expresie și stil, generată în arta noastră scenică de diversitatea prezențelor regizorale?

Ni se spune că problema nr. 1 a teatrului nostru este acum de-regizarea. David Esrig avea multă dreptate, atunci cînd spunea, în discuțiile de la Plenara Consiliului teatrelor, că asemenea campanii izbutesc să abată atenția oamenilor de teatru și a publicului de la adevăratele probleme ale profesiei, reprezentînd diversiuni cu atît mai grave.

cu câte avem realmente obligația de a discuta slăbiciuni și neajunsuri importante. Ade-văratele probleme ale profesiei, acele probleme care ar trebui să facă obiectul principal al dezbaterilor teatrale, sînt cunoscute. E vorba de toate nemulțumirile provocate de rămînea în urmă a dramaturgiei, mai ales în ceea ce privește o relație mai vie, mai cuprinzătoare și mai activă cu realitatea noastră atît de dinamică și de bogată; de alcă-tuirea încă greoaie a trupelor, și de dificultățile organizatoric-administrative care stau în calea unei restructurări creatoare a colectivelor, fapte care frînează dez-voltarea teatrelor, împiedicîndu-le să-și afirme cu destulă tărie punctul de vedere în lumea teatrului contemporan din țară și de pretutindeni; de aprofesionalismul unor interpreți, de lipsa lor de antrenament vocal și plastic; de nivelul foarte scăzut al tehnicii teatrale în toate instituțiile de spectacol din țară; de greutățile mari pe care le are de întîmpinat creatorul și, cu atît mai mult, spectatorul, atunci cînd dorește să-și formeze o solidă cultură teatrală. În loc să vorbim și să scriem, în general, despre modă, snobism și incultură, ar fi mai util să contribuim concret la formarea unei culturi tea-trale la îndemîna tuturor, să vorbim și să scriem concret despre marii oameni de teatru ai secolului, să facem cunoscută istoria teatrelor care au construit estetica actuală a spectacolului, să aducem în circulație și să dezbatem teoriile teatrale de căpetenie ale prezentului, să studiem sistematic, amănunțit și aprofundat tezaurul de experiențe lite-rare, regizorale, scenografice și actoricești pe care se întemeiază momentul actual din dezvoltarea artei scenice naționale și universale. Informînd, publicînd studii, deschizînd discuții despre, să spunem la întîmplare, Appia, Craig, Meyerhold, Brecht, Piscator, Peter Brook ș.a.m.d. nu am face decît să începem și în teatru ceea ce critica literară, muzicală și plastică fac de mai multă vreme, conducîndu-se după înțeleptele îndrumări de partid, care cer criticii să se manifeste ca un ghid științific, înzestrat cu real discernă-mînt, în marele cîmp al culturii contemporane mondiale.

Țeluri și obligații noi, din cele mai însemnate, cad în prezent în sarcina croni-carilor și teoreticienilor — este un lucru știut. De aceea se discută atît de mult despre critică. (De aceea și revista noastră deschide, în numărul de față, ancheta privitoare la critica de teatru.) În cuvîntările rostite la întîlnirea oamenilor de cultură și artă cu conducătorii de partid și de stat și la Congresul al IX-lea al partidului, au fost dezbătute pe larg problemele criticii, subliniindu-se rolul de îndrumător pe care ea trebuie să-l joace, nu dînd sentințe categorice, intolerante, ci favorizînd confruntări cît mai ample de opinii, promovînd o cît mai mare diversitate de stiluri și manifestări originale. Cu atît mai uimitoare este încercarea la care asistăm acum, de a transforma gustul personal în dogmă, tentativa de a absolutiza preferințe individuale. Știm foarte bine cu toții, din cronica scrisă în „Romînia liberă“, că Radu Popescu a găsit o mie de cusururi spectacolului *Regele Lear* de Peter Brook; în ce mă privește, consider, dimpotrivă, că această montare este o capodoperă, o creație de vîrf a teatrului contem-poran, dar nici prin cap nu mi-ar trece să caut să-mi impun punctul de vedere ca unicul just. Dacă orice divergență de gust s-ar transforma în luptă intolerantă pentru absolutizarea unei singure păreri, nici creatorii, nici criticii, nici publicul nu ar avea de cîștigat, și aria dezbaterilor noastre teatrale, atît de interesante în ultima vreme tocmai prin diversitatea perspectivelor aduse în discuție, s-ar îngusta foarte mult.

Cronicarul despre care e vorba vine în teatru cu o experiență de bun critic literar și, de aceea, cronicile lui prezintă interesul unei perspective extrateatrale asupra vieții teatrului; dar curiozitatea și atracția exercitate de acest unghi de vedere insolit nu justifică tonurile categorice, generalizate pripite, sentințele fără drept de apel, care tind, în esență, să subordoneze creația teatrală unor criterii străine de legile scenei.

Există mode și mode — unele agreabile, comode, altele, dimpotrivă, puțin plăcute și greu de purtat. Pare la modă astăzi să arunci invective la adresa regizorilor tineri, să te arăți înspăimîntat de molima supraregiei, să strîmbi din nas cu dispreț cînd îl numești pe Martin Esslin — eventual sugerînd că cei care îl citează nici măcar nu l-au răsfoit —, să proclami primatul textului. Dacă ar fi vorba numai de atît, ne-ar rămîne speranța că valoarea acestei agitații critice puțin agreabile va trece, ca orice modă, că dis-cuția își va schimba cursul de la sine. Dar iată că asemenea atitudini încearcă să se deghizeze în intransigență ideologică, se străduiesc să-și transforme preferințele în norme obligatorii pentru toți: așteptarea pasivă nu mai are rost. Sînt necesare răspunsuri clare și hotărîte.

Ana Maria Nartî