

pe baza fișelor personale, adică prin mijloace pur birocratice”.

Nu mai puțin îngrijorătoare pare și ruptura dintre teatru și institutele de învățământ, dintre cerințele practice ale scenei și modalitățile de educație în cadrul facultăților de teatru. „Atmosfera generală din institutele teatrale nu diferă de cea existentă în toate celelalte facultăți ce pregătesc specialiști pentru economia națională. Disciplinele social-politice și umaniste se predau, de pildă, întocmai ca la institutele pedagogice. Chiar și istoria costumului se studiază teoretic. Iar aceasta face ca studenții să cunoască bine obiectul studiat, dar să nu știe să poarte costumul”. Chiar și tehnica vorbirii scenice sau mișcarea scenică se studiază rupte de practică. La fel de gravă este împrejurarea că toate cursurile sînt predate fără a se ține seama de obiectivul final unic, fără a se folosi o metodă unică și fără ca ele să fie verificate și îndrumate de profesorul responsabil de curs, ales de obicei dintre cei mai de seamă maștri ai scenei... „Poate, tocmai stabilirea importanței și responsabilității conducătorului de curs în sistemul învățămîntului teatral va fi hotărîtoare pentru îmbunătățirea lui radicală”.

Totodată — precizează editorialul — măsurile întreprinse se vor dovedi ineficiente, dacă „studentul nu va fi conștient ceas de ceas că el nu învață pur și simplu, ci se ocupă de artă, creează fie chiar cu neîndeminare, poticnindu-se la fiecare pas, dar creează”. Altmînter, oricît de bine și-ar însuși diversele discipline ale programei analitice, el va deveni un simplu meșteșugar și nicidecum un artist.

Larga analiză întreprinsă în cuprinsul editorialului asupra actualei structuri a învățămîntului de teatru, și din care am spicuit doar cîteva probleme, se încheie cu o seamă de propuneri practice.

Editorialul preconizează o restructurare a programei analitice în raport cu specificul profesiei de actor. Programa analitică trebuie să reflecte preocuparea de a educa și forma pe cei ce se dedică artei scenice. O serie de cursuri teoretice trebuie să fie adaptate la sfera de preocupări și necesități imediate ale învățămîntului artistic. Astfel, cursul de literatură s-ar cuveni să fie întocmit ca un curs special care își propune analiza adîncită a lucrărilor literare privite ca opere de artă, în special a dramaturgiei. În locul unui studiu larg dar superficial al întregii literaturi, articolul propune aprofundarea creației cîtorva scriitori mai reprezentativi. De asemenea, editorialul consideră aplicabilă propunerea făcută cu prilejul discuțiilor din presă, ca începînd din anul II,

frecvența la o serie de cursuri să nu fie obligatorie.

„A venit timpul — remarcă în conținut editorialul — să lărgim drepturile responsabililor artistici ai cursurilor și institutelor, ale catedrei de măiestrie a actorului... Fiecărui institut i se poate conferi independența în întocmirea programului cursului de măiestrie”.

În sfîrșit, organizarea unui teatru experimental va oferi studenților prilejul să imbine armonios, sub direcția supraveghere a profesorilor, studiul teoretic cu munca practică. Studenții anilor III și IV vor putea organiza regulat spectacole publice și chiar întreprinde deplasări pe teren.

Prin varietatea aspectelor supuse discuției, prin concluziile și propunerile ce le cuprinde, articolul „Pentru creație — împotriva didacticismului” se impune ca un prețios material de studiu pentru cei chemați să asigure formarea schimbului de miine al teatrului.

V. D.

Teatrul nostru, un teatru exemplar

Au trecut doar cîteva luni de cînd criticul de teatru Arnaldo Frateili ne-a vizitat țara. Discuțiile purtate atunci cu omul de teatru italian pe marginea impresiilor culese ne-au dezvăluit în persoana sa un sincer admirator al realizărilor teatrului românesc. Și poate mulți dintre cei care au avut prilejul să-l asculte au resimțit în cuvintele sale, alături de bucuria întîlnirii cu o artă teatrală în plină înflorire, o ușoară umbră de tristețe — pe care de altfel Arnaldo Frateili nici n-a încercat s-o ascundă ori de cîte ori discuțiile lunecau asupra situației teatrului italian contemporan. Scurtă vreme după întoarcerea în patrie, Arnaldo Frateili a publicat în presă impresiile sale asupra vizitei în țara noastră. Ni se pare interesant articolul său „Călătorie în România — Un teatru exemplar”, publicat în ziarul „Paese Sera”.

Amintind de legăturile de prietenie dintre teatrul italian și teatrul nostru, încă de la începutul acestui veac, cînd, în plină glorie, arta interpretativă italiană, prezentată printr-un de Sanctis, Zacconi sau Ermete Novelli, a fost un puternic stimulent pentru teatrul românesc, A. Frateili constată :

„Astăzi, mă gîndesc cîtă nevoie ar avea el (teatrul italian, *n. red.*) să ia drept exemplu teatrul românesc, după ce în trecut a contribuit la reînnoirea lui.

Ceea ce am văzut și am învățat în România, în materie de teatru, spectacole și administrație teatrală, a trezit în mine admirația împletită cu invidie pe care o simte săracul în casa bogatului.

Relevind succesul repurtat de teatrul românesc la Festivalul de la Paris, autorul articolului din „Paese Sera” scrie: „Încă din secolul trecut, teatrul românesc avea o veche tradiție, o literatură teatrală valoroasă, foarte buni actori, formați în școlile de artă dramatică. Dar înainte de război, situația lui era precară, fiind predominantă de sistemul trupelor de turneu; formarea actorilor era deficitară, posibilitatea organizării unor spectacole bune fiind condiționată de mijloacele materiale aflate la îndemina impresarului... Printre primele acțiuni ale guvernului popular, legate de radicala transformare socială și economică a țării, a fost și aceea de a da teatrului românesc o nouă organizare, astfel încât să-l transforme într-un mijloc puternic de propagare a gustului artistic și a culturii. Principiul de bază al reformei a fost de a înlocui spectacolul bazat pe „marele actor”, cu acela bazat pe anfilete de Satan”.

După ce prezintă succint câteva din caracteristicile teatrului românesc, mai ales pe acelea privitoare la formarea cadrelor artistice și distribuirea lor în diverse spectacole, A. Frateii conchide: „La Roma, au fost prezentate cu remarcabil succes abia două comedii românești, sub titlul *Ultima edizione* și *La lettera smarrita*. Dar pe scenele teatrelor din București ele mi s-au părut a fi cu totul altceva: niște spectacole foarte frumoase, despre care voi vorbi cu altă ocazie”.

Articolul lui Arnaldo Frateii constituie o nouă mărturie a prestigiului de care se bucură teatrul românesc dincolo de hotarele țării.

Știri din...

U. R. S. S.

● Interesul pentru temele majore ale realității a fost din totdeauna caracteristic dramaturgiei Estoniei Sovietice. Încă din primii ani ai Puterii sovietice, creația lui August Jakobson (chiar dacă unele din piesele sale își caută subiectul în trecutul îndepărtat) sau a altor dramaturgi s-a dovedit puternic ancorată în problemele majore ale tinerei republici sovietice. De-a lungul anilor, dramaturgia estoniană și-a largit necontenit cîmpul tematic, îmbogă-

țind istoria literaturii naționale cu noi nume de autori, prin a căror contribuție varietatea stilurilor și genurilor s-a transformat dintr-un deziderat în realitate vie. E suficient să parcurgem oricât de sumar repertoriul teatral, pentru a ne convinge de avîntul pe care îl înregistrează astăzi dramaturgia estonă; ultimele premiere vădese diversitatea de preocupări a dramaturgilor estonieni.

Astfel, Teatrul Khinghisepp din Tallinn a prezentat în ultima vreme două noi premiere: *Conștiința* de E. Rannet și *Oceanul Atlantic* de I. Smuula.

În lucrarea lui E. Rannet, care poate fi socotită și o „piesă de moravuri”, planul personal și cel social-obștesc se interpenetrează, primul fiind subordonat celui de al doilea. Drama pur intimă a oamenilor, dezvăluită cu subtilitate psihologică, creează o perspectivă, am putea spune panoramică, asupra oamenilor ce vehiculează conflictul.

În ce privește piesa *Oceanul Atlantic* de I. Smuula ea reflectă viața marinarilor și pescarilor dintr-un port. Deși tema piesei — acțiunea pozitivă a colectivului asupra formării caracterului indivizilor ce-l alcătuiesc — nu este nouă, autorul a găsit modalități interesante de rezolvare, dăruind astfel scenei o piesă atractivă și originală.

De domeniul dramei psihologice ține piesa lui Ardi Lüves, *Păsările părăsesc cuibul*, prezentată de Teatrul din Pärnask. Dramaturgul, care și-a vădit predilecția pentru problemele etice (cu piesa *Jocul cu dragostea*), apelează și de data aceasta la un material de viață în stare să reliefeze cu maximă forță de convingere obligațiile omului sovietic față de societate. Ardi Lüves demască prin eroul său, doctorul Markus, egoismul și mentalitatea mic-burgheză. Doctorul, practicant cu veche experiență, acumulată încă din anii dictaturii burgheze, se dovedește loial față de Puterea sovietică, lucrînd conștiincios în cadrul rețelei medico-sanitare. Dar loialitatea lui se reduce la simpla conștiinciozitate profesională. Își educă copiii în spiritul unui carierism deșănțat, dădăcîndu-i să stoarcă cît mai mult de la colectivitate, fără să-i dea nimic în schimb. *Păsările părăsesc cuibul* demonstrează evident falimentul total al acestei filozofii.

Aceluiași autor i se datorește și piesa *Robert cel Mare*, o fșichiuitoare satiră la adresa unui actor care, în urma celebrității de care se bucură, începe să se considere geniu. Satira dramaturgului atinge, în același timp, carierismul, necinstea, cabotinajul etc., ce se manifestă uneori în lumea oamenilor de teatru și litere.

În cadrul decadei literaturii și artei es-