

torului. Întotdeauna, montările care ne-au plăcut au avut la bază realizarea acestei osmoze, și întotdeauna când, urmărind o interpretare, o apreciem dincolo de calitățile individuale ale actorului X sau Y, bogăția, omogenitatea și chiar spontaneitatea jocului constituie rezultatul suprapunerii rodnice a eforturilor mai multor creatori. Cred că în teatrele noastre mai sînt multe de făcut, și din partea regizorilor, și din partea actorilor; cred că trebuie să mai lucrăm pentru a obține o adevărată unitate artistică.

◆ GYÖRGY HARAG

Se întîmpla acum 10—15 ani să deplingem, la fiecare întîlnire colectivă a oamenilor de teatru, lipsurile regiei românești. Astăzi, sîntem, dimpotrivă, răsfățați de mulțimea actelor regizorale pasionante și curajoase. Să vorbim, de pildă, despre spectacolul *Troilus și Cresida*. Am citit și am auzit spunîndu-se că ceea ce se vede pe scena Teatrului de Comedie „nu e Shakespeare“, că aici nu se joacă în stil shakespearian, și așa mai departe. Toate pretențiile de acest fel exprimă de fapt un punct de vedere din secolul trecut. Vă amintiți, probabil, că în secolul trecut, întreaga operă a lui Shakespeare a fost supusă unei reformulări; atunci au fost împărțite piesele în acte și tablouri și tot atunci s-a creat și un stil de interpretare, fundamental deosebit de modalitatea inițială de joc a spectacolului Shakespeare. Tradițiile la care sîntem atît de frecvent trimiși sînt, de fapt, aceste tradiții ale secolului al XIX-lea și nu tradiția autentică a jocului shakespearian. Ce a făcut de fapt Peter Brook cu *Hamlet*, *Titus Andronicus*, *Regele Lear*, dacă nu, în primul rînd, să rupă cu tradițiile secolului al XIX-lea? *Troilus și Cresida* este, în acest sens, mai fidel spectacolului shakespearian decît majoritatea montărilor la care am asistat. Nu de mult am citit o lucrare foarte interesantă a lui Cehov, care scria cu multă amărăciune că Stanislavski a creat spectacole foarte bune cu piesele lui, dar în alt spirit decît cel în care piesele fuseseră scrise. Cehov mărturisește că el a scris comedii amare, la care ar fi dorit ca publicul să ridă mult și că, în locul acestor comedii, a văzut pe scenă niște drame de factură lirică. Cred că toată lumea s-ar revolta dacă ar asista la un spectacol cehovian în care interpretarea să nu fie semănată cu foarte multe pauze și la care publicul să ridă cu poftă. S-ar spune atunci: „nu e cehovian“, așa cum au spus mulți despre *Opera de trei țarale*, montată de Ciulei, că nu e un spectacol brechtian. În asemenea atitudini se manifestă inerțiile și rezistențele unor deprinderi vechi. Mie mi se pare, de pildă, că *Opera de trei țarale*, la Teatrul „Bulandra“, este cel mai brechtian spectacol pe care l-am văzut — un spectacol care împinge poate și mai departe decît unele montări de la Berliner Ensemble generalizarea, îndrăznește foarte mult în explorarea esenței operei lui Brecht



◆ HORIA LOVINESCU

Spectacolele slabe nu atrag atenția, iar spectacolele pe care refuz să le admit, pentru că nu-mi convin ca formulă teatrală, nu sînt dăunătoare din punct de vedere artistic,

și ca atare le găsec utile. În regie, e vorba de o diversitate care nu poate decit să ne fie de folos. Nu sînt deloc de acord, de pildă, cu felul în care s-a jucat *Cîntăreața cheală* la Teatrul Mic, dar găsec că e foarte bine că acest spectacol a văzut lumina rampei. Și, în același timp, apreciez montarea Caragiale, din aceeași reprezentăție, ca una din cele mai interesante ale stagiunii.

◆ VALENTIN SILVESTRU

Regizorii continuă să aibă o funcție foarte afirmată în teatrul nostru (uneori excesiv afirmată), fapt pozitiv în esență și verificat de dezvoltarea practicii. Gîndirea temeinică, gustul pentru nou, puterea de muncă, atenția deosebită față de public, apetența pentru cultură sînt caracteristici ale multor personalități regizorale — în orice caz ale celor ce impun direcția principală a mișcării către contemporaneitate în conținut și stil. Problemele metodei de creație, ale organizării procesului de creație în raport cu datele mai noi ale multor științe, în primul rînd estetica, psihologia, sociologia, sînt abordate încă timid. Dramaturgia contemporană ridică și unele obstacole noi în calea interpretării actoricești tradiționale, care se cer examinate tot din perspectivă regizorală. E de răs-puns la întrebări insolite cu privire la ceea ce teoria modernă numește „locul teatral”, mai ales dacă ne gîndim că sporul natural de public, precum și cel datorat dezvoltării culturii artistice, de asemenea, evoluția dramaturgiei și alți factori, printre care nevoia socială, mereu crescîndă, de artă a spectacolului, vor obliga la reprezentații în cadru natural, la ceremonii teatrale de amploare. Centrul național francez de cercetări științifice, împreună cu Consiliul britanic și o fundație americană au organizat o amplă dezbatere internațională în această chestiune și au editat o vastă culegere de studii asupra „Locului teatral în societatea modernă” (Paris, 1963), reunind opinii ale unor regizori, directori, psihologi, arhitecți, tehnicieni, exprimînd, în consens, preocuparea pentru satisfacerea necesităților viitoare ale teatrului. O grijă asemănătoare pentru teatrul de mase se manifestă în Italia, pentru scenotehnică perfecționată — în Cehoslovacia ș.a.m.d.

Posibilitățile mereu mai largi ale regizorilor de a călători și studia, precum și contactele pe care le au în țară cu trupe străine excelente se fructifică totuși mai anevoie decît era de presupus. Nu există, deocamdată, în teatrele cu mai mulți regizori, acel factor comun în acțiunea de structurare a trupei și de orientare a activității scenice, care ar putea fi numit responsabilitate regizorală colectivă. Un număr de regizori netaleantați, care n-au făcut de opt-zece ani înapoi nici un spectacol deasupra mediocrului, continuă să dețină cheia și lăcata în unele instituții de spectacole. Cînd va ieși din Institut noua promoție de regizori, se va putea discuta concret și acest aspect, căci absența regizorală prelungită poate năruia o clădire artistică, oricîtă bunăvoință și conștiinciozitate i-ar propti zidurile.

◆ CRIN TEODORESCU

Și pe mine mă preocupă în mod continuu problema noului în arta teatrală. Simt — ca o necesitate autentică și nu ca îmbierile unei mode de sezon — că astăzi viața ne pune în mod obiectiv, între alte exigențe de înnoire, și problema înnoirii mijloacelor teatrale, a mijloacelor actoricești. Teatrul are dreptul — în lupta cu filmul, cu televiziunea etc. — să-și înlocuiască armele tocite cu arme eficiente, capabile să răspundă sensibilității (nu statice, ci mobile, în continuă schimbare) a epocii.

Simt pe undeva că psihologismul (cu care poate am păcătuit), ca și micul adevăr banal neorealism sînt insuficiente. Reîntorcerea la tonul romantic, la patetismul declamat e, evident, imposibilă.

Pe de altă parte, soluțiile de grotesc, oferite de unii din colegii mei (pentru ale căror căutări novatoare, pasionate și cinstite, am cea mai înaltă stimă), personal nu mă satisfac. Sînt foarte receptiv la operația de deromantizare, de demistificare și demitificare, proprie artei acestui secol, dar procedeele actoricești folosite în acest scop rămîn uneori exterioare și nu sînt întotdeauna noi. Ba uneori mi se pare chiar că se reintroduc pe poarta „noului”, procedee vechi și încă din cele facile, de care abia ne felicitasem că am scăpat.

Doresc să fiu înțeles exact, că vorbesc adică nu de pe poziția unui „Sandu Napoii estetic”, pentru care tot ce nu e „așa cum am apucat” sau „așa cum am făcut eu” îl spe-