

Marginalii la un concurs

S-a risipit atmosfera fierbinte care a învăluit teatrul nostru vreme de aproape două săptămîni, cît a durat competiția artistică a tinerelor lui talente. Ceea ce nu s-a putut prielnic realiza sub presiunea tracului, a ambițiilor și nădejdelor, a îndoielilor și certitudinilor, a altor felurite și contradictorii sentimente, firesc legate de caracterul de bătălie, de ceea ce am numi psihologia concursului, se poate și se cere acum înfăptuit: după întoarcerea la vatră a combatanților și dincolo de trofee, de glorie sau gloriole cîte bucură pe unii ori amărăsc pe alții. Acum, la rece, se poate și se cere să cugetăm la ceea ce se cuvenea să rodească acest concurs și la ceea ce a rodit.

E neîndoios că am fost, în săptămînile concursului, martorii unei covîrșitoare demonstrații de forțe artistice. Cîțiva mai familiari cu fenomenul artistic al țării noastre, mai grijulii față de problemele și frămîntările intime din teatre, au bănuit numărul și poate chiar calitatea acestor forțe. Aceștia au încercat cînd și cînd, într-un fel sau altul, mai prin viu grai, mai pe calea dezbaterilor publicistice, să atragă luarea aminte asupra prezenței în teatru a tinerei generații de actori, regizori și scenografi, mult prea inactivi, mult prea pe nedrept vitregiți cu ignorarea, cu subestimarea, dacă nu, de-a dreptul și cu disprețuirea. Unele direcții de teatre au întîmpinat, pare-se, cu clătinare sceptică din cap campaniile cu care tinerii artiști au socotit că-și pot impune dreptul nu doar la o prezență pe statele de plată ale teatrelor, ci și la promovarea lor pe scenă. Justețea principială a acestor revendicări, ridicate cu sfiala și cu ostentația — ambele specifice vârstei fragede — necesita însă o confirmare concretă.

Altă dată, îndreptățirea unui tînăr actor de a fi luat în seamă și de a fi pus să joace venea întîmplător și în proporția precară pe care voia întîmplării o îngăduia. Grigore Manolescu, la care profesorul său Vellescu nu găsisese nimic vrednic de remarcat în afara unei dicții peltice și a unui trup antiscenic, a trebuit să fie din *întîmplare* observat și prețuit, pentru vocația și darurile sale, de către Matei Millo. Altfel, „bun de nimic“, cum îl încondeiase inițial Vellescu, marele partener al Aristizzei Romanescu ar fi văduvit unele din paginile cele mai luminoase ale istoriei teatrului nostru de uriașa lui contribuție. C. Nottara, elev mult apreciat al lui Pascaly și al lui Vellescu, a stat îndelung în corul Teatrului Național și a compus la nesfîrșit „roluri cu bărbi“, pînă cînd *întîmplarea* — dublarea precipitată a actorului Petreanu — l-a învrednicit să interpreteze în fața entuziastă a unor loji simandicoase, pe Don Salluste și astfel să iasă din anonim.

Consacrarea prin mijlocirea capricioasă a întîmplării nu este — nu mai este — de ordinul actualității. Chiar dacă împrejurări izolate o mai aduc în cale, atunci cînd

o elementară etică a drepturilor egale în fața valorilor egale se arată aici și colo deficiară, necesitățile materiale ale vieții noastre teatrale, atât de bogate și de întinse, dictează înlocuirea șansei oarbe cu un proces lucid, sistematic și organizat de verificare, cunoaștere, cumpănire, selectare și reliefare a forțelor care, ani de ani, îmbogățesc patrimoniul nostru artistic. Asemenea proces de selectare e menit să domolească graba unor veleități cu aripi încă anemice și să grăbească în schimb afirmarea valorilor pe care starea de prea îndelungată latență ar putea să le altereze. Recentul concurs această menire a avut în primul rând.

Ni se pare însă că organizatorii concursului au sugerat unele complicații derutante tinerilor participanți și juriului. Notăm două din ele, oprindu-ne mai îndelung asupra lor. Mai întâi: ce a însemnat „tineret artistic“ în ochii celor care au organizat și condiționat participarea la concurs? Criteriul vârstei e foarte labil, dacă nu e integrat în criteriul experienței. Același Grigore Manolescu, al cărui centenar l-am sărbătorit de curînd, a murit la 35 de ani, după ce cucerise, cu cîțiva ani înainte, chiar dincolo de hotarele țării, laurii unei unanime și totale prețuiri. La vârsta de 32 de ani, Grigore Manolescu era pus alături de figurile cele mai impunătoare ale teatrului european — Rossi, Lewitzki, Mounet-Sully. *Tinerețea* lui, la vârsta aceasta, depășise așadar de mult virtualitățile și perspectivele. Maturitatea consumată a artei sale, raportată la stîngăciile inerente celor mai promițătoare dintre talentele efectiv tinere — tinere și ca vîrstă și ca experiență —, ar fi fost, în cel mai fericit caz, stînjenitoare pentru ele, de natură să închidă în ele clanurile creatoare, să sugrume în ele autenticitatea, să împiedice o justă verificare și prețuire a vocației, a înzestrării și pregătirii lor artistice.

Firește, exemplul lui Grigore Manolescu e, poate, strivitor, prin unicitatea lui. Dar, exceptînd geniul lui, mai toți slujitorii teatrului s-au găsit și se găsesc pe planul artei, la vârsta limită a tineretii propusă de regulamentul concursului, „nel mezzo del camin“, în plină maturitate. Compasul de vîrstă a fost de aceea, pare-ni-se, prea larg deschis și a prilejuit, în cadrul competiției, favorizarea celor mai de mult încercați și nedreptățirea concurenților abia ieșiți de la studiile Institutului. Pe de altă parte, i s-a umbrit, în acest chip, juriului posibilitatea unor concluzii relevante în privința darurilor și perspectivelor ucenicilor din teatrele noastre.

Să adăugăm, la criteriul de stabilire a tineretii, încă un principiu-normă înscris, de astă dată procustian, în regulament și menit a îngredi și el în bună măsură zborul artistic al concurenților: tinerii chemați sau dornici a-și demonstra virtuțile artistice au fost nevoiți potrivit acestui principiu regulamentar, să caute în repertoriul universal rolurile care le-ar fi permis să-și demonstreze capacitățile de interpretare — în varietatea și adîncimea lor reală — ci doar rolurile vârstei lor. Presupunem că, în intenție, o atare îngredire pornea de la gîndul mărinimos de a nu „sili natura“. Numai că natura actului artistic și a valorii lui mai cu seamă este, după formula Cidului, în afară de vîrstă. Ba, dacă socotim după pildele istoriei și după datele psihologiei actoricești, vîrsta interpretului e adesea opusul vârstei personajului. Tînărul, pentru care viața e încă în bună măsură o necunoscută, descifrează în jurul lui mai degrabă aparențele și se complace de aceea în compoziții — în „rolurile cu bărbi“, în care și-a făcut atât de îndelung ucenicia Nottara. Inaintînd în vîrstă, actorul își vede dimpotrivă disponibilitatea pentru descoperirea profunzimilor și sensurilor intime ale realității manifestîndu-se în interpretări mai lesnicioase de caractere. Sarah Bernhardt a interpretat pe frageda Ofelia la vîrsta de 45 de ani. Stanislavski notează undeva că rolul tînărului Astrov din *Unchiul Vania* a fost, în 1925, interpretat de un actor în vîrstă de 63 de ani. Julieta s-a dovedit în schimb un act temerar și un eșec, chiar înainte de finala concursului, pentru interpreta teatrului din Sătu-Mare, care, ascultînd indicațiile regulamentului, crezuse că nu ar fi putut găsi

o mai bună potrivire cu vârsta ei, decât rolul liliilei și nefericitei iubite a lui Romeo.

Din respectul indicației regulamentului privitor la vârsta rolului, a trebuit astfel nu numai să cunoaștem la concurs un repertoriu monocord (chiar dacă alcătuit în mare parte din lucrări de înaltă inspirație umanistă, de felul lucrărilor sovietice închinat luptelor eroice ale comsomoliștilor), dar și să asistăm la nesfârșite variații pe aceeași expresie interpretativă din partea protagoniștilor. Tinerii actori și-au jucat vârsta descoperind, cu unele excepții doar, cel mult gestul semnificațiilor; arar însă și clocotul lăuntric, viața vârstei și, cu atât mai rar, viața personajului pe care-l interpretau. De aceea, desigur, revelațiile concursului — dacă se poate vorbi de revelații la actori față de posibilitățile cărora nu existau nici înainte dubii, ci poate, unele atitudini nepăsătoare — s-au recoltat cu osebire din câmpul, ca să spunem așa, al indisciplinaților. Aceștia au avut inspirația să calce litera regulamentului; au ocolit, adică, obligativitatea tematică a juneții, așadar expresia epică a tinereții — prin excelență zgomotoasă, mobilă și exterioară — și s-au lăsat pradă ispitei lirice ori pur și simplu dramatice a motivelor general umane. Fără vîrstă, *umanul* obligă la gesturi nerepetabile, la scoaterea în relief a caracterului eroului — tînăr, dacă e cazul — și apoi, a caracterului generației acestuia.

Tinerețea domnișoarei Nastasia bunăoară, pe care a îmbrăcat-o Olga Tudorache, zvicnește și se definește în sfere mai variat și mai adînc tulburătoare, în pasiuni și accente mai cuprinzătoare decât ar putea să le îmbrățișeze prospețimea — chiar chinuită și istovită — a vârstei sale. Interpretul unui personaj de atari dimensiuni și profunzimi e ținut să-și caute mijloacele de expresie nu în straturile imediate, aparente, oferite de-a gata dar nediferențiat ale unui episod de viață cum este tinerețea, ci în cele care conțin, ca într-un sîmbure de foc, arșița devenirilor și problemelor cîte pot configura și pecetlui definitiv, în același timp, caracterul interpretat și tipul artistic al interpretului.

Anna Frank este și ea, din acest punct de vedere, o simplă mască. Să fi rămas la mască, Lia König-Stolper s-ar fi văduvit de marea satisfacție a descoperirilor prețioase cu care a izbutit să reveleze în tinerețea pură a eroinei sale zăcămintele unei psihologii care-și depășește limitele, prin funcția activă ce i se conferă în întrebările, în relațiile, în drama de loc tinerească ce trăiește. Anna Frank își poartă ingenuitatea anilor ei, abia deschiși vieții, ca pe un vestmînt strîmt, silnic, poate chiar grotesc și anacronic în raport cu încercările, cu aflările și cu uimitele concluzii pe care, dincoace de conștiința ei neîmplinită, e ținută să le tragă. Lia König nu putea să poarte acest vestmînt al tinereții, să desemneze gestul ingenuității și să se oprească la atât. Printr-o vibrație gravă, specifică altor resorturi decât cele mustoase ale tinereții, ea trebuia să denunțe convenția disimulatorie — dar cu atât mai sfîșietoare — pe care omul-dincolo-de-vîrstă din eroina sa, cu tot ce e în el aspirație și prăbușire și iarăși nădejde și aspirație, a fost nevoit s-o respecte. Altfel, am fi asistat la un joc steril al aparentelor, în ceea ce privește mesajul eroinei



Scenă din „Montserrat“ (Teatrul de Stat Timișoara — secția maghiară)

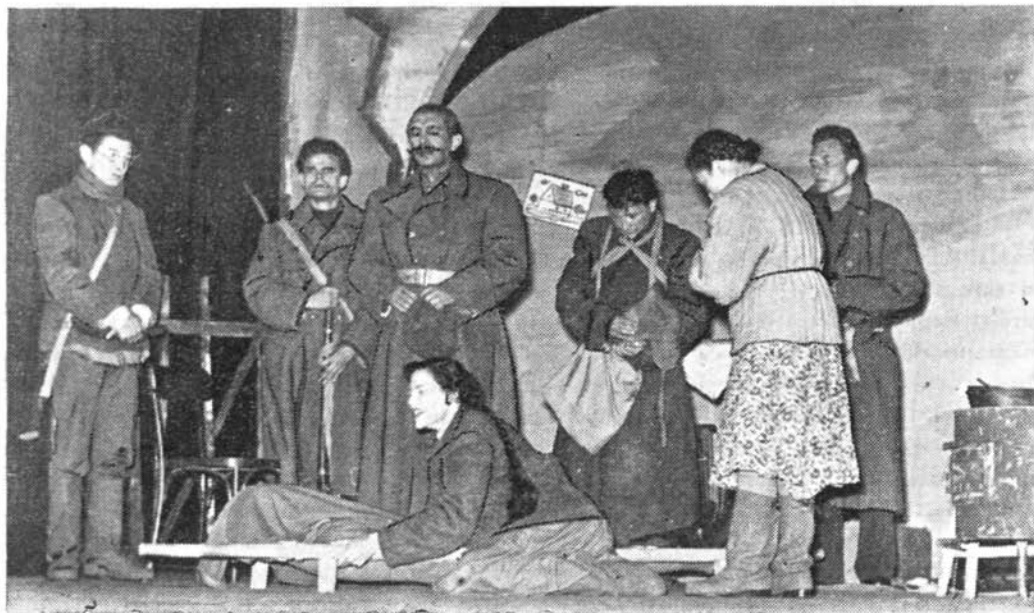
și la un joc conformist al expresivității, în ceea ce privește darurile artistice ale interpretei.

Straiele tinereții devin pretexte dramatice și scenice și pentru hamletianul erou al lui Maxwell Anderson (întruchipat de G. Vrinceanu) și — în cumplita și decisiva oră a vieții sale — pentru răzvrătitul ofițer Montserrat, văzut și mișcat cu o surprinzătoare adresă emoțională de timișoreanul Károly Sinka.

Am trecut, după cum se vede, peste binevenitele prilejuri care au îngăduit unor actori să-și ignoreze etatea și să se adune, eliberați parcă de obsesia propriei lor poveri, în jurul actului artistic necondiționat. Desigur, nu pentru a micșora ecoul pe care l-au stîrnit în noi apariții de soiul inspectorului de poliție Goole (Ștefan Mihăilescu-Brăila), compoziții de soiul Croitorului fermecat (Lincke Schmary), interiorizări de soiul Olarului din Montserrat (Lajos Szabó). Amplificat de faptul de artă al celor mulți, nepomeniți aici, ecoul acesta continuă să stăruie încă, plin de toate făgăduințele pe care le-am putut recunoaște în el.

Am socotit însă că toate aceste valoroase realizări constituie un argument mai mult — dar de prisos a-l mai dezvolta — în sprijinul observației că norma calchierii vârstei actorului pe vârsta rolului a fost, pentru o seamă de concurenți, stîngenitoare și a fost un handicap nemeritat, care a oprit posibilitatea unei edificări precise cu privire la valențele lor artistice. Ceea ce am putut aplauda la un Matei Alexandru, C. Rautzki, Gerda Roth, Alexandru Lungu, Mariana Oprescu și atîția alții are de aceea pentru noi un temei mai curînd stimulator decît unul definitor. Am recunoscut cu alte cuvinte la ei străduința de a se mărturisi și de a se realiza mai degrabă în chemarea lor artistică decît în calitatea lor, atrăgătoare, dar, la urma urmelor trecătoare, de tineri. Măsura virtuților lor și personalitatea lor artistică ne sînt însă, din păcate, doar intuite, ca o excepție, nu ca o culoare de sinteză a artei tineretului nostru de astăzi.

Scenă din „Tinerețea părinților“ (Teatrul de Stat Pitești)





Scenă din „Tinerețea părinților” (Teatrul de Stat Oradea — secția română)

Pentru a determina această culoare de sinteză, nu excepțiile se cer însă considerate. Un comentariu foarte judicios al unora din aspectele concludente ce s-au putut surprinde, în această privință, la concurs¹, descoperirea câteva metode de exprimare a tinereții (comentatorul le socotește, credem, grăbit, „concepții”), care frizează clișeul și recursul, de minimă rezistență, la rutină. Le repetăm aici, căci aceste metode ni se par elocvente în determinarea punctelor nevralgice ale artei tinereții noastre teatrale. Dinamismul și febrilitatea juvenilă s-au tradus după observațiile comentatorului, dar și după ale noastre, prin forfotecală, agitație gratuită. (Formula sintetică a metodei, după comentariul citat, este: „mișcă-te că ești tânăr.”) Elanul și aspirația spre lumină, spre libertate, spre piscurile pure ale vieții — specifice și ele tinereții — au sugerat interpretelor — actori și regizori deopotrivă — „metafora” escaladării, a salturilor mai mult sau mai puțin acrobatiche, „cu ghetele pe mobilă, scaune, bănci, mese etc.” (Uneori, popasul pe asemenea culmi era însă deconcertant, ca o metaforă obscură: de ce, de pildă, cutare personaj, mare admirator al „mușchetarilor”, se pierde în lectura romanului lui Dumas, cocoțat pe un garderob, n-am înțeles, oricât am căutat să dilatăm pînă la absurd, circumstanța ușurătoare a expansivității tinerești.) Seninătatea deschisă, optimismul nereticent al tinărului s-au soluționat, idilic, după formula fotografică „zîmbiți, vă rog” a comentariului pe care-l avem în seamă, altelei însă — și aci comentariul tace iertător — după formula mai dizgrațioasă „rîzi, că te tai”. Exuberanța și sănătatea, disponibilitatea spre patos și entuziasm au dobîndit pe scenă valori vocale, corespunzătoare gesturilor și mișcărilor mai sus-amintite — gratuit agitate, supărător zgomotoase și tot atît de supărător mieroase. Ele au preschimbat calitățile generozității sufletești în ostentația și dezlănțuirea „bojocilor” sau, dimpotrivă, s-au anulat, cu aceeași ostentație, într-o căutată, deci falsă, distincție a dicției și atitudinii. Cele câteva metode înșirate nu epuizează firește dovezile unui manierism aproape generalizat în receptarea și exprimarea artistică a tinereții, la recentul concurs. Enumerările pînă la capăt sînt dificile și, îndeobște,

¹ George Rafael, „Tinerețea în teatru”, „Contemporanul”, nr. 23 (557).

inoperante. Căci ele sînt produsul unor operații analitice, de extragere și de reliefare demonstrativă a unor date care nu se găsesc neapărat în stare pură ci coexistente într-un corp de date ce se întrepătrund, se influențează și se împlinesc reciproc. Imaginea lor, luată în ansamblu însă, este imaginea unei tinereți contrafăcute. „Contrafacerea tinereții“, pe care comentariul avut de noi în seamă o trece în ultimul — dar ce-i drept nu și cel mai reînsemnat — rînd al mijloacelor de expresie artificiale descoperite frecvent la jocul tinerilor actori de la concurs, nu se reduce la o simplă „falsă ingenuitate“. Ea se realizează ca o metodă globală, în sfera căreia intră și cele cîteva marcate anterior, prin „mijloace exterioare“, prin preluarea tinereții ca un „rol de compoziție“.

Este poate aci rodul nedorit al unor condiții regulamentare derutante. Ni se pare însă că, în același timp, atingem aci un centru nodal, în problema artei actoricești la tineri. Principiul tematic care a condiționat, printre altele, participarea la competiție, a favorizat poate în lumea tinerilor interpreți, dar aceasta nu poate fi luat drept scuză, dezgroparea unor relicve ale practicii actoricești, de veche și vădită obîrșie mecanicistă, în care paralelismul psiho-fizic era atotstăpînitor. Expresia artistică se configura, potrivit acestui paralelism, în acțiunea interpretului, independent de cerințele concrete, individuale ale caracterelor interpretate. Domnia despotică și îndelungă a faimoaselor „emplois“ castrase pe artist de orice justă inițiativă spre investigație personală în psihologia eroului său, silindu-l să se conformeze unui tipar expresiv, dat, o dată pentru totdeauna, unei categorii caracterologice. Adevărul că nu există boală, ci bolnavi; că generalul se exprimă prin particular; că tinerețea nu se poate constitui rol dramatic, ci poate, cel mult să fie relevată în roluri de tineri, este, e drept, un adevăr de oră mai recentă. Dar, prea în dese cazuri, el a fost trecut cu vederea, la concurs. Așa s-a putut întîmpla, urmărind diverși protagoniști din diverse teatre, din diverse piese și în diverse roluri să ne surprindă un ciudat sentiment de „dépjà vu“, fiind în același timp convingși că, bunăoară, Stepan Reabinin, eroul piesei *Tinerețea părinților*, interpretat de Ion Vilcu de la teatrul orădean, este altcineva decît Semeon, eroul piesei *După 20 de ani*, interpretat de Dimitrie Ivan de la Teatrul din Pitești, ori decît Stiopa Barabas, eroul piesei *Ulița fericirii*, întrupat de Aurel Cioranu de la Teatrul „Nottara“, ori decît Valenko din *Steaguri pe turnuri*, interpretat de Stamate Popescu de la Teatrul Național din București...

Tematica tinereții, propusă în sine de către organizatorii concursului, a fost preluată și promovată în sine — și aceasta este grav — de către competitori. A luat astfel naștere un nou, foarte actual, dar de loc recomandabil „emploi“: entuziastul. (Desigur, cu firești variații — ca pe vremuri pentru amorezi sau pentru bătrîni: prim entuziast, entuziast secund, entuziast dramatic, entuziast comic etc.)

Este poate constatarea care ne însoțește cu cel mai insistent semn de întrebare, acum, în această oră de reculegere, de după încheierea concursului. Acest semn de întrebare privește exclusiv pe actorii în cauză și e destinat să determine, cu osebire în conștiința lor, cît mai grabnic un răspuns care să răstoarne umbra oricăror perspective sumbre.

Subliniem primejdia irosirii în desuet, în rutină și în facil a unora dintre tinerele talente de la concurs, avînd în față, desigur, nu numai pe actori. Din aproape 40 de spectacole — întregi sau fragmentare — cîte s-au prezentat, opt au izbutit să se remarce pentru calități mai mult de cumînțenie decît de îndrăzneală inovatoare. Personalitatea cîtorva directori de scenă, cinci la număr, a fost remarcată și marcată, mai ales pentru perspectivele făgăduite decît pentru efective dovezi de originalitate în creație. În domeniul scenografiei, aceeași observație. Departe de noi gîndul de a desconsidera eforturile și realizările și însușirile evidente. Departe de noi și gîndul de a pretinde primăvară unui stol de rîndunici. L-am mai întîlnit pe Horea Popescu și în alte remarcabile și pe drept elogiata construcții scenice. Nu precupețim promisiunile lui Taub János, Radu Pen-

ciulescu, Ariana Kunner-Moisescu sau Lucian Pintilie ; ale lui Dan Nemțeanu, Adina Reich, Mihai Tofan, Sergiu Singer. A discuta însă direcția de scenă și scenografia de la concurs ca pe niște valori autonome, fără raport cu valorile de ansamblu ale teatrului nostru, ni se pare nedrept, neconcludent și inoportun.

Ne preocupă totuși, aci, o fațetă a problemei : una care atinge funcția armonizare a regiei și funcția integratoare a scenografiei în spectacol. Așadar, elementarul, punctul de pornire în acest domeniu și care se leagă nemijlocit de grava întrebare ce ne-a copleșit, urmărind arta interpretării la o seamă de tineri actori la concurs.

Apreciind jocul lui Rossi, Eminescu își mărturisea toate aprehensiunile față de ansamblul teatral al marelui tragedian italian, ansamblu care se păstra șters, ca un fundal de basorelief, în spatele și pentru a lăsa să se evidențieze geniul dramatic al tragedianului.

Concursul tinerilor din teatru a scos în relief o seamă de puternice individualități artistice, dar și o seamă de umbre de fundal. Sudarea ansamblurilor artistice venite în competiție, armonizarea felurilor linii și temperamente artistice profesate de către interpreți, integrarea acestora într-o viziune unitară, armonioasă și armonizatoare, a lipsit în general din atenția celor chemați să strunească aceste ansambluri, din atenția regizorilor. Actul regizoral s-a concentrat îndeobște în jurul elementelor și efectelor tehnic-vizuale, în jurul atît de căutatelor, în ultima vreme, metafore scenografice. Dar valorile vizuale devin valori diversioniste în teatru, dacă sînt tratate în chip exclusiv, dacă se așează pe seama lor și în sarcina lor tot mesajul artistic al spectacolului.

Atent doar la suprafețe — la ceea ce izbește simțurile și la mijloacele de satisfacere a acestor simțuri —, regizorul își eludează chemarea și-și teșeste personalitatea, în credința, dimpotrivă, că și-o evidențiază. Căci această personalitate se cere topită în angrenajul și în compoziția operei de artă, precum personalitatea scriitorului în textul său dramatic. Cînd regizorul surprinde numai prin stridente plastice, ritmice, metaforice etc., opera lui îl scoate în evidență, dar îl și definește ca pe un artist deficient.

Marii regizori — să zicem Paul Gusty — au fost, multă vreme, niște eminențe cenușii în teatru, niște anonimi esențiali și atotcuprinzători ai artei spectacolului. Doar impasul pe care l-a trăit teatrul în răstimpul celor două războaie și care a iscat marea concurență între „priorități“ l-a adus pe regizor la rampă, l-a scos din anonim, dar l-a evacuat în același timp din multe sectoare artistice de care trebuie să răspundă.

Nu putem vorbi de vedetism în cazul regizorilor de la concurs. Dar neglijența multora față de rosturile intime ale spectacolelor girate de ei, față de problemele umane mai ales, ale acestor spectacole, față de necesitatea de a suda într-o unitate organică textul și mesajul dramatic cu interpretarea acestui text și a acestui mesaj și cu ambianța scenică în care trebuia să se desfășoare spectacolul, a fost adesea flagrantă și a păgubit adesea nu numai spectacolul, dar și pe interpreți luați în parte. Chiar la Horea Popescu gustul pentru ingenios în realizarea unui simbol scenic — cum sînt decorul circular, sau

Scenă din „Jurnalul Annei Frank“ (Teatrul Evreiesc de Stat București)



mișcarea în cerc închis a personajelor, sau tavanul mobil care apasă sau eliberează conștiințele — a fost satisfăcut în dauna elementelor direct interpretative ale actorilor. Regizorul s-a voit parcă detașat de actorii propriei sale echipe, cărora le-a lăsat nestrunită evoluția în spectacol sau pe care i-a strunit când și când numai pentru a susține, în grupuri sau plantări plastice, efectele de suprafață dorite. De aci, pînă a prelua tinerețea ca pe un rol de compoziție și a juca acest rol nu în substanța lui de viață ci în ticurile lui aparente, nu e departe.

Nu generalizăm. Dar, ca și în cazul actorilor, semnalăm o stare de lucruri.

Nu ne-am așteptat la revelații; nu ne-am așteptat să vedem rezolvîndu-se, la acest concurs, marea problemă atît de agitată a stilurilor, deși strădania spre promovarea unor formule proprii nu a fost absentă nici la interpreți, nici la regizori. Pare-ni-sc, la Craiova se desemnează oarecum ceva apropiat de un stil caracteristic; dar credem că e prea timpuriu să formulăm concluzii. Am dorit mai degrabă să vedem o comuniune de virtuți și de aspirații artistice la acest concurs — și am văzut-o; să întrezărim prin eforturile tinerilor artiști din teatre, zările unei înnoiri îndrăznețe a teatrului nostru, pe linia realismului socialist; le-am întrezărit limpezi, în ciuda celor cîtorva aspecte mai întunecate, asupra cărora ne-am oprit, cu gînd totuși senin, în aceste rînduri. Căci, oricum, acele aspecte sînt zonele cenușii, de graniță, care dau consistență și strălucire luminilor. De altfel, doar în raport cu existența netăgăduită și masivă a acestor lumini, ne-am putut îngădui să le înfățișăm și să le discutăm ca pe niște probleme ce se pun acolo unde limitele inele se vor frînte și depășite.