

O epocă fertilă pentru cultura teatrală

Sintetizând convingerea care a călăuzit generații de artiști, Ion Sava considera „mișcarea teatrală, într-un stat, de natură a fi în fruntea celorlalte mișcări artistice...” Este, desigur, hazardat și prezumțios să afirmăm că teatrul răspunde azi pe deplin acestui deziderat cardinal, căruia evoluția socială îi adaugă noi valențe de exigență, dar cu certitudine se poate spune că în ultimii ani el a cunoscut o energetică ascensiune, împlinindu-și cu sporită eficiență vocația formativă, artistică și civică.

Într-un consens areorei înlănit, critica a apreciat că, după Congresul al IX-lea al P.C.R., teatrul — beneficiind de un climat de creație propice, care a descătușat creativitatea de multe idei preconcepute, a favorizat înprospătarea viziunii și înnoirea mijloacelor de expresie — a parcurs una dintre cele mai fertile etape din dezvoltarea sa de după eliberarea țării. În acest arc temporal — nu lipsit de fluctuații valorice de la o stagiune la alta, nu fără evanescențe de scurtă durată — se înscrie, îndrăznim să credem, etapa mirabilă a teatrului nostru din a doua jumătate a veacului.

Spectacole memorabile — edificate pe o modernă dramaturgie, în care vibrează un irepresibil ideal artistic — au resuscitat pasiunea publicului pentru teatru, creîndu-se o veritabilă empatie pentru arta scenică, avînd ca efect direct constituirea spectatoriilor într-un public. Un public care, cu înțelegere și căldură, susține afirmarea creației artistice, fixîndu-i repere tot mai înalte. Între scenă și public s-a statornicit o relație biunivocă: teatrul formează publicul potrivit unei table de valori în care actul de cultură reprezintă o cerință vitală pentru societate, în aceeași măsură în care publicul obligă teatrul să-și urmărească, tenace, finalitatea de a întreține un climat de resurrecție spirituală.

Elementul distinctiv al acestei perioade — ce explică potențarea aptitudinii de iradiere, dar și unitatea și coerența artei dramatice — ni se pare a fi dezvoltarea armonioasă a tuturor factorilor convocați să realizeze opera teatrală:

dramaturgia, regia, arta actorului, scenografia. În perioadele anterioare, între acești factori se declarau decalaje, frapante uneori, distorsionînd evoluția artei scenice. În primul deceniu după Eliberare, teatrul s-a impus cu precădere prin arta actorului, care estompa schematismul dramaturgiei și conformismul travaliului regizoral; în perioada 1955—1965, scena a început să respire în libertate prin regie și scenografie, care atenuau inerțiile persistente în textul dramatic. În cea succedentă, dramaturgia — într-o radicală insurgență împotriva canoanelor și poncifulor, îmbogățindu-și substanța ideatică, descoperindu-și timbrul de originalitate, ridicîndu-se la performanțe expresive — a propus regiei noi teme de investigație, obligînd-o să revizuiască modalitățile spectacologice. S-a produs, astfel, o sincronizare a tuturor factorilor solidarizați în înfăptuirea sintezei teatrale, instituîndu-se o stare de efervescență emulație reciprocă. Relativa omogenizare valorică la cote superioare și interacțiunea rodnică dintre dramaturgie, regie, scenografie și arta interpretativă reprezintă fenomenul cel mai semnificativ pentru teatrul contemporan, sorginte a realizărilor sale într-un moment culminant al dezvoltării.

„Momentul bun“ al teatrului, cum se obișnuiește să fie numit, este rezultanta și a unui alt proces tot atît de important, anume reducerea diferențelor calitative dintre colectivele artistice. Cu ani în urmă, între teatrele din Capitală și din marile centre culturale, pe de o parte, și cele din alte orașe ale țării, pe de alta, persistau diferențe valorice sesizante. Astăzi, provincialismul nu mai constituie o etichetă estetică, redobîndîndu-și accepția originară de indicativ geografic; teatrele din țară, sufocate în trecut de inhibiții, s-au transformat în active centre de animație artistică și cultură teatrală.

Efflorescența de ansamblu a noilor tendințe, însinuarea acestora pe linia de continuitate a tradiției autentice sînt rezultatul unei politici culturale armonios elaborate, al unei strategii concretizate în programe complexe de activitate, vizînd

racordarea teatrului la programul general al dezvoltării sociale. Cu ani în urmă, noțiunea de program artistic avea un înțeles reductiv, identificându-se cu repertoriul. În concordanță cu cerințele evolute ale societății, s-a produs o mutație de concepție, ideea de program și-a extins considerabil sfera, acoperind întreaga problematică a relației dinamice dintre scenă și public. Firește, repertoriul se situează în centrul politicii artistice, dar este gândit într-o perspectivă cu largă deschidere privind funcția teatrului și mijloacele de înfăptuire a acestuia, într-o lume care-și decantează atitudinea intelectuală și își extinde orizontul cultural.

Elaborat într-o viziune integratoare pe plan național, particularizat la personalitatea fiecărei instituții, repertoriul a favorizat generos și consecvent scrisul autohton, menținând, în același timp, în atenția contemporaneității, lucrările din „fondul de aur”. Printr-o acțiune concertată de valorificare a patrimoniului dramaturgic, teatrele au revizuit imaginea repertoriului permanent, introducând în circuitul scenei piese „uiteate”, unele nereprezentate pînă în acești ani, corectându-se astfel aprecieri care minimalizau aportul dramaturgiei și poziția ei în contextul literaturii naționale.

Cu o mare mobilitate de gândire, operînd cu criteriul axiologic, investigînd dramaturgia lumii într-o viziune descătușată de obsesia europocentristă, scena, manifestînd o evidentă atracție pentru creațiile contemporane, a oferit publicului un florilegiu de opere reprezentative din creația universală. În cadrul acestui proces, caracteristic unei culturi ce statuează relația dintre național și universal ca unul dintre principiile culturale fundamentale, s-au produs, așa cum s-a remarcat, și disonanțe, prin abdicarea de la criteriile estetice, tolerîndu-se și piese mediocre, reprobate de public; dar asemenea opțiuni au reprezentat fenomene secundare.

În această structură mozaicată, atît pe plan național cît și la nivelul fiecărei instituții, repertoriul a contribuit nu numai la elevarea calitativă a teatrului, dar și la amplificarea capacității sale de irradiație, concretizată în creșterea numărului de spectatori și diversificarea structurii acestora. apropiînd-o mai mult de cea a societății. Actul artistic este o modalitate a acțiunilor culturale, orientate cu fermitate în direcția unei adînci implementări a teatrului în conștiința națiunii. În această viziune, turneele sînt integrate unei politici culturale menite să suscite interesul pentru spectacol al unor noi categorii de spectatori. Deplasările sînt tot mai frecvente în centrele muncitorești, în localitățile care nu dispun de instituții profesionale proprii, se organizează sta-

giuni permanente și microstagioni, înconjurate de un enorm interes. Într-o perioadă în care, în alte țări, sălile de spectacol se depopulează, iar criza de public se repercutează grav în viața teatrală, obligînd-o să-și propună alte obiective decît cele estetice, în România, afluxul de spectatori este de la an la an mai mare, numeroase spectacole jucîndu-se cu casa închisă.

Educația publicului se înfăptuiește nu numai prin reprezentații, ci și prin numeroase alte acțiuni de cultură teatrală. Toate instituțiile organizează conferințe, spectacole demonstrative, lecturi artistice, întîlniri între actori și public, mijloace cu eficacitate verificată de educare a gustului artistic, de stabilizare a spectatorilor.

Adîncirea tendințelor reliefate, translația la cote calitative superioare a vieții teatrale, au fost posibile prin crearea unui climat de confruntare și dialog, printr-o solidarizare a creatorilor, criticilor și spectatorilor într-un proces tonic de evaluare a activității artistice, de verificare a viabilității opțiunilor și cooperare în determinarea coordonatelor de politică teatrală. Fără îndoială, acest fenomen este constitutiv oricărei culturi viabile, și cu atît mai mult culturii noastre, ostilă, prin esența ei, tendințelor elitiste, caracterizată, în rama perioadei analizate, de vil și profitabile schimburi de opinii, în cadrul unor colocvii de anvergură națională. S-a răspuns, astfel, pozitiv, unei importante cerințe formulate de Congresul al IX-lea: *„Pentru dezvoltarea continuă a artei și culturii din patria noastră, se preciza în Raport, este necesară dezbateră principială, liberă, la care să participe toți oamenii de artă, a problemelor de creație, de teorie și istoria artei, pe baza concepției noastre despre lume și societate”*. În timp ce, în alte sectoare, astfel de confruntări s-au realizat sporadic și n-au determinat acțiuni de continuitate, în domeniul teatral, colocviile — protecții ale democrației culturale — se definesc atît prin specializarea lor (sînt organizate pe teme bine determinate), prin periodicitatea desfășurării (anuală, biennială sau triennială), cît și prin eficacitatea lor. O eficacitate rezultînd din caracterul de lucru al colocviilor, care reprezintă și mari sărbători ale teatrului — ele sînt grefate pe festivaluri cu participări de prestigiu —, dar sînt străine festivismului. Ele reprezintă forme instituționalizate ale opiniei publice, angajate în propulsarea creației, profilarea mai riguroasă a trupelor, elaborarea programelor culturale. Acest sistem de colocvii, angajat în examinarea problemelor dramaturgiei și spectacologiei, a piesei de tineret, a comediei, regiei, artei actorului, scenografiei etc., ramificat armonios, din punct de vedere teritorial, reprezintă una

dintre cele mai interesante experiențe pe plan mondial. Pentru a-l impune ca atare în conștiința lumii, ar fi necesară propulsarea lui în conștiința oamenilor de teatru din celelalte țări, cu atât mai mult cu cât festivalurile și colocoziile pot asigura mai buna cunoaștere în străinătate a valorii reale a teatrului nostru, a originalității sale pregnante.

În cadrul procesului de democratizare a climatului de creație, s-a produs o radicală modificare de atitudine în viața colectivelor artistice. Actorii, regizorii, oamenii de teatru în general, urmînd tendințele generale ale societății, și-au asumat cu comprehensiune statutul de animator de mișcare artistică, implicîndu-se în acțiunea de elaborare a politicii culturale a instituțiilor respective. Programul artistic a încetat a mai fi doar o problemă a cabinetului directorial: ea constituie preocuparea centrală a întregii trupe.

Fidel marilor sale tradiții, consolidîndu-și menirea de a fi un instrument de acțiune civică și estetică, teatrul, a cărui matrice este societatea, se remarcă printr-un novatorism de esență, ostil reprezentărilor conformiste și superficiale ale realului. Un novatorism exprimat în primul rînd în viziunea cu care explorează realitățile, aptă să surprindă procesualitatea socială și spirituală în condensări artistice cu incandescent nucleu ideatic.

În dramaturgia ultimilor 17 ani, novatorismul se exprimă în modul de investigare a realului spre a capta adevărul epocii. Viziunea ei continuă să fie esențial realistă, nu în sensul transcrierii mimetice a faptelor, ci într-un înțeles mai profund, în sensul propus de G. Călinescu, care înscrisa în sfera realismului „literatura ridicată pe adevăr”. S-a înfăptuit o considerabilă extindere a ariei tematice, cu opriri stăruitoare asupra proceselor actualității socialiste, a contradicțiilor implicate în dialectica dezvoltării sociale, concomitent cu intensificarea preocupării de problematizare a substanței dramatice. Incontestabil, s-au jucat și piese care alunecă la suprafața fenomenelor, se complac într-un „neorealism” cu miză minoră, dar, în creațiile reprezentative, accentul nu mai e așezat pe complicațiile intrigii, pe faptul frust, ci pe coliziunile de idei; evenimentele sînt un cadru de afirmare a ideilor-forță; trama este doar un punct de plecare pentru a dezbate probleme, a preciza atitudini. Într-o asemenea concepție, care țintește spre esența dramatismului social, faptul își dezvăluie însușirile alotropice, dramaturgul conspicează prezentul în aceeași măsură în care prospectează

posibilele configurații ale devenirii. În felul acesta, dramaturgia și-a recuperat, în linii mari, proteismul originar, pierdut în anii revoluției ai dogmatismului.

Explorarea tot mai intensă a realității fluente coincide cu adoptarea unor perspective plurale, întreținînd un benefic proces de diversificare a formelor dramaturgice. S-au produs interferențe categoriale între dramatic, comic, tragic, poetic, determinînd noi structuri artistice. Valorificîndu-se în continuare resursele dramei sociale, au fost abordate cu succes drama-dezbateră, a stărilor de conștiință, poetică sau a condiției ontice etc.

În acest extins evantai de modalități, au fost reprezentate piese inspirate de mari probleme politice (*Puterea și Adevărul* de Titus Popovici, *Viața unei femei* de Aurel Baranga, *Mormîntul călărețului avar* de D. R. Popescu, *Clipa*, dramatizare de V. Stoescu după romanul lui Dinu Săraru, *Politică* de Theodor Mănescu etc.) sau drame examinînd condiția socială și morală a individului, în procesul de instituire a unor noi relații și acorduri între el și colectivitate. Socialul este surprins ca stare de conștiință, care răsfrînge în experiența particulară raporturile dintre conștiință și existență, impactul politicului cu eticul, urmărind noua ecuație dintre libertate și necesitate. Paul Everac (*Un fluture pe lampă*, *A cîncea lebdă*, *Cartea lui Ioviță*), D.R. Popescu (*Acești îngeri triști*, *Balconul*, *Rugăciune pentru un disc-jockey*), Horia Lovinescu (*Jocul vieții și al morții în deșertul de cenușă*), Ecaterina Oproiu (*Nu sînt Turnul Eiffel*, *Interviu*), I. Băieșu (*Iertarea*, *Chitîmia*), Dumitru Solomon (*Diogene cîinele*, *Platon*), Paul Cornel Chitic (*Miriiala*) ș.a. au îmbogățit peisajul dramaturgic cu piese care au violentat comoditățile de gîndire, obligînd spectatorii să mediteze cu gravitate asupra problemelor puse în discuție.

Drama istorică — degrevată de descriptivism și factologie — adoptă tot mai decis o viziune potrivit căreia trecutul este un topos parabolic, pentru a analiza procesele recurente și mecanismele care prind în angrenajele lor destinele maselor și indivizilor. Ea urmărește să surprindă spiritul epocii evocate, modelele de gîndire, mișcarea ideilor. „Ipo-teza” dramatică prevalează asupra materiei istorice, propunînd perspective filozofice și puncte de vedere polemice în raport cu reconstituirile idilice; eroismul nu stă numai în ascuțișul sabiei, ci este o virtute a spiritului. În piese ca *Săptămîna patimilor* și *Viteazul* de Paul Anghel, *Zodia taurului* și *Capul* de Mihnea Gheorghiu, *Răceala* și *A treia țeară* de Marin Sorescu, *Beția sfîntă* și *Costanăneștii* de Paul Everac, *Descăpșinarea* de

Al. Sever, *Zidarul de Dan Tărchilă*, experiența trecutului declanșează acte de cuprindere și înțelegere a contemporaneității.

Comedia — depășind faza anecdoticii truculente și a opoziției simpliste de alb-negru — s-a revitalizat, activându-și funcția de asanare a moravurilor, de înlăturare a noxelor mentalităților anacronice și de eradicare a excrescențelor maligne de comportament. Concomitent cu comedia satirică, al cărei fond a sporit cu *Sfintul Mitică Blajinul*, *Opinia publică*, *Interesul general* de Aurel Baranga, și în aria căreia s-au impus noi comediografi, ca Tudor Popescu (*Paradis de ocazie*, *Concurs de frumusețe*), s-a dezvoltat comedia dramatică, prin M. R. Iacoban (*Plouă la Sovata*), Dumitru Solomon (*Scene din viața unui bădăran*), s-a configurat mai exact comedia grotescă, prin Teodor Mazilu (*Acești nebuni făcărnicți*, *Mobilă și durere*).

Tendențele active ale dramaturgiei au fost susținute cu fermitate de convingerea că arta nu se poate dezvolta decât într-un climat de prețuire a valorii. Stagiunile de referință consemnează în viața teatrală un necesar moment de reflecție, în care creatorii, critica, publicul au supus unui examen lucid opțiunile și realizările, încurajând insurecția împotriva clișeelelor, a servituților unui sociologism miop, ce transforma tema în criteriu fundamental de apreciere a operei, stimând, în același timp, acțiunea de cuprindere a realității, cu un instrumentar diversificat, în piese de reală valoare artistică; ceea ce caracterizează perioada este procesul în continuă extindere, de reinstaurare a primatului valorii artistice. Evoluția viitoare a teatrului este condiționată de fervorele cu care va fi menținută această achiziție, de vigoarea ofensivei împotriva spiritului concesiv și rutinier, de atenția cu care va fi izolată impostura. Important este ca în acest moment fericit al teatrului să nu se instaleze un spirit mărginit, de satisfacție, prin raportare la trecut, și să se permanentizeze o stare salutară, de nemulțumire privind potențialul încă nevalorificat al creativității artistice. Împlinirile actuale trebuie acceptate doar ca premise pentru un efort sporit de a răspunde unor aspirații tot mai înalte. Amplificarea climatului de încurajare a valorilor obligă în același timp la dezavuarea inertiilor de gândire, sau chiar a „spalmelor” față de piesele „incomode”, problematizatoare, inspirate de întrebările actualității și nutrite din pasiunea pentru adevărul istoric. Militând împotriva unor asemenea rezistențe ale unei gândiri cu zbor scurt, teatrul se poate angaja, cu luciditate, în desfășurarea problematicii ardente a contemporaneității, valorificând șansele de afirmare a ingeniului național.

Sincronizată, în linii mari, cu ecloziunea dramaturgiei, cu tendințele și deschiderile ei, arta spectacolului a cunoscut, în acești ani, o creștere de ansamblu a nivelului estetic și a cantității de spectacole-evenimente, remarcându-se prin exegeze regionale și creații actoricești deosebite. Evident, de la o stagiune la alta s-au produs fluctuații și în acest plan; alături de spectacole caracteristice pentru tectonica artistică a perioadei, au fost girate și reprezentații incerte, care chiar au devalorizat piese importante, dar procesul general a fost unul ferm ascensional.

Atașată de semantica dramei, dar nu cu fidelitate literală, ci cu una respectuoasă față de sensurile dominante, augmentate în semiotica reprezentației, regia — având ca numitor comun aceeași năzuință de problematizare — a favorizat o largă fasciculație de formule artistice: spectacolul-dezbatere, narativ, „de stare”, metaforic, poetic etc. Indiferent de modalitatea lor, spectacolele cu cel mai puternic impact au fost inconfortabile, ludicul n-a fost doar o sursă de divertisment, ci un mijloc de a integra reflexiv publicul în spectacol.

Succesele artei scenice înglobează demersurile tuturor generațiilor de regizori, care, afirmând particularități individualizatoare de viziune și limbaj, se unesc în aspirația de a introduce prin spectacol noi puncte de vedere asupra lumii, de a-i înțelege sensurile de profunzime. Urmind exemplul „pontifilor” — Liviu Ciulei, Gheorghe Harag, Ion Cojar, Horea Popescu —, exponenții generației de mijloc — Alexa Visarion, Dinu Cernescu, Cătălina Buzoianu, Sanda Manu, Al Colpacci, Silviu Purcărete, Ioan Ieremia, Dan Micu, Mircea Marin, Mircea Cornișteanu, Iulian Vișa, Costin Marinescu etc. — au fost factori de propulsie a artei dramatice. Alături de ei, noul val a adus o infuzie de prospețime, impunându-se cu dezinvoltură în elaborarea unor spectacole constituite ca posibile răspunsuri la obseșiile contemporaneității. Florin Fătulescu, Radu Dinulescu, Dragoș Galgoțiu, Cristian Hadjicula, Mihai Mănișțiu, Victor Ioan Frunză, Dominic Dembinski promet să aibă un cuvânt greu de spus în neîntrerupta aventură a teatrului de a capta realitatea în artă, legitimându-l în același timp ca pe una dintre componentele de seamă ale vieții spirituale.

Panoramind orizontul acestui timp, impresionant prin numărul mare al spectacolelor de referință, amintim, cu valoare strict ilustrativă, *Puterea și Adevărul*, *Azilul de noapte*, *O scrisoare pierdută* (Liviu Ciulei), *Un fluture pe lampă*, *Danton*, *Generoasa fundație* (Horea Popescu), *Floriile unui geambaș*, *O stea pe rug*, *Moartea lui Tarelkin* (Gheorghe Harag),

(Continuare în p. 13)

a imprima relației ideal-real-miscarea dialectică a devenirii permanente, și, implicit, a permanenței distanțării a idealului de prezent. Pentru că fiecare stadiu adaugă o nuanță idealului, îl exprimă dintr-un punct de pornire mai avansat, superior, îl proiectează într-o nouă formă și într-o nouă accepție, firească într-un proces de creștere care duce societatea mai departe. Se poate amăgi cineva cu un ideal dat odată pentru totdeauna? Dacă ar fi așa, la un anumit termen, progresul ar stagna și societatea n-ar avea decât s-o ducă într-o sărbătoare perpetuă. O distanță, deci, semn al progresului, și o tensiune dramatică, semn al înțelegerii clare că pe acest drum există și vor exista accepțiuni diferențiate ale raportului dintre ideal și real, controverse și dileme, împotriviri, conflicte, într-un cuvânt, situații diverse și neașteptate — de încordare, de înfruntare, de luptă între oameni angajați pe același front revoluționar, dar neavând aceeași viziune, aceeași înțelegere a idealului. Aceasta e și drama lui Ioviță (eroul uneia dintre recentele piese ale lui Paul Everac, *Cartea lui Ioviță*): asumarea distanței mereu deschise dintre real și ideal, a presiunilor interioare, reciproce, dintre încrederea nestrămutată în ideal și necesitatea acceptării vremelnice, inclusiv pe calea compromisurilor inevitabile, a limitelor realului.

„Noi am lichidat exploatarea omului de către om, dar persistă și va persista dependența omului de om, dependența fiecăruia de alții. Pe acest teren, pot prospera și relațiile de cooperare și frăție, dar și conflictele, rezolvările eronate ale conflictelor, pe acest teren societatea menține structurile piramidale și relativ fixe, care incurajează concurența, structuri proprii tuturor societăților actuale, în timp ce structurile mozaicale și mobile, proprii comunismului, rămân încă o propunere”. (*Politica, Trestia gânditoare*, cap. 3). Iată cum, opțiunea comunistului

de astăzi este însoțită și susținută de o perspectivă mai largă, am putea spune de o viziune filozofică, în cuprinderea căreia se întrevede discernămintul unui *program*, al unei strategii politice de ansamblu, pusă în valoare în cele mai variate domenii, cu o veritabilă știință a conducerii, a determinării fenomenelor, cu un realism clar, viguros, pătrunzător, combativ. Calitatea sa se verifică prin puterea de a rezista tensiunii dramatice dintre ideal și real și prin capacitatea de a înnoi, cu o „noimă”, zestrea nației pe care o reprezintă. „Orice om care întreprinde o operă mare n-o poate duce până la capăt, la capătul pe care el îl visează... Dar asta nu înseamnă că nu trebuie să înceapă... Dacă reușește să facă o breșă, să spargă un zăgaz, să miște din loc indolența, să fringă puterea obișnuinței, e mare lucru... Rămâne ceva... o noimă...” (ibid. cap. 1).

Între patosul revoluționar al celor ce înfruntau cîndva torturile Siguranței (*Oameni care tac* de Al. Voitin), înfrigurarea celor ce-și instalau mitralierele într-o casă liniștită, într-un moment crucial al luptei de eliberare (*Surorile Boga* de Horia Lovinescu) și meditațiile unui bărbat care discerne ce e esențial și progresist, astăzi, se desenează traiectoria unui erou care ocupă un loc aparte în istoria literaturii; el s-a format în focul luptei și al confruntării permanente cu marile evenimente social-politice, care l-au călit, l-au modelat, determinîndu-l să evolueze de la simplitatea viguroasă a acțiunii concrete și de la vizionarismul schematic spre o complexitate intelectuală și psihică revelatorie. Definindu-se altădată numai printr-o apartenență declarată, comunistul devine un personaj dramatic din ce în ce mai captivant, prin modul cum gîndește, prin nivelul problemelor pe care și le pune, și convingător prin contribuția sa efectivă la procesul de înnoire și perfecționare socialistă, la stimularea energiilor creatoare a mii și mii de oameni, la orientarea eforturilor obștil. ■

(Continuare din p. 9)

Năpasta, O noapte furtunoasă (Alexa Visarion), *Măsură pentru măsură, Hamlet* (Dinu Cernescu), *Maestrul și Margareta, Să îmbrăcăm pe cei goi* (Cătălina Buzoianu), *Răceala, Karamazovii, Pitticul din grădina de vară* (Dan Micu), *Hagi Tudose* (Ion Cojar), *Să nu-ți faci prăvălie cu scară, Romulus cel Mare* (Sanda Manu), *Nu sînt Turnul Eiffel* (Valeriu Moisescu) etc.

Enumerarea are doar scopul de a ilustra o tendință, nu de a epuiza cîști-

gurile acestei perioade, care a consemnat și insuccese, spectacole amorfe, fără scînteierea ideii directoare sau tributare formelor prefabricate. Important este că și reacția față de aceste manifestări negative a fost promptă și violentă, semn peremptoriu al exercitării unui spirit critic ce ne oferă certitudinea că, biruind dificultățile, teatrul are forța de a se racorda noilor forme de sensibilitate și achizițiilor inteligenței umane, slujind cu vocație incorruptibilă nevoia omului de adevăr și artă.