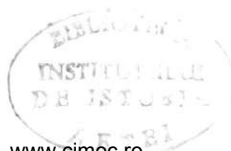


# 11 CRONICARI DRA'MATICI DESPRE STAGIUNEA 1967-1968

În dorința de a strînge cît mai multe și mai diverse perspective de sinteză asupra stagiunii recent încheiate, am invitat la redacție pe cei mai activi dintre colegii noștri din presa cotidiană și săptămînală. Ca puncte de reper ale discuției, am propus :

- configurația repertoriului ;
- piesa originală ;
- puncte noi de vedere în arta spectacolului ;
- debuturi și experimente ;
- publicul în raport cu spectacolul de artă și divertismentul ;
- criteriul de valoare în judecata critică.

Nu toți cei solicitați au răspuns invitației noastre. Regretăm absența lor. Cei 11 participanți la discuție au oferit un material amplu. Iată, într-un montaj inevitabil supus prescurtării, cele mai importante extrase din stenogramă :



# SUBSTANȚA IDEOLOGICĂ A DRAMATURGIEI

**FLORICA ICHIM:** Stagiunea a adus pe afișe titluri și nume noi. Este prima stagiune în care s-a jucat o literatură de teatru înainte necunoscută. Au apărut Chitic, Sorin Titel, Leonida Teodorescu și ceilalți. Senzația pe care ne-au lăsat-o aceste încercări a fost aceea a unui efort comun de descoperire în dramaturgie, de căutare a textelor ne jucate. După ce toate aceste apariții noi au fost consumate, ele au fost calificate drept „slabe”, și cu asta s-a încheiat orice discuție. Ne-am liniștit de parcă ne-am fi făcut cu toții datoria față de dramaturgia românească, de parcă, într-adevăr, stagiunea ar fi răspuns așteptărilor noastre.

**MIHAI NADIN:** Din niște cauze pe care nu are rost să le explic aici, sînt obligat să citesc tot ce apare nou ca text dramatic și să consemnez aceste apariții. Așa că poate sînt mai în măsură decît alții să-mi spun părerea. S-a spus în timpul debuturilor de la Festivalul național de teatru că este necesar ca literatura tinerilor să fie reprezentată, că nu putem merge înainte fără o nouă atitudine față de debutanții în dramaturgie. Recolta care s-a adunat de atunci și pînă acum este destul de precară, și în privința textelor publicate, și în privința textelor reprezentate. Cu totul de neexplicat mi se pare slabul angajament politic al acestor piese. Nu vreau, doamne ferește, să propun să reluăm experiența nefericită a pieselor ilustrative, schematice. Modelul teatrului politic este prezent în ansamblul stagiunii noastre și încă prin spectacole strălucite, care au însă ca punct de plecare mari texte din repertoriul universal. *Iulius Cezar* este un spectacol cu un angajament politic clar și tulburător. Șerban a lucrat acest spectacol cu acea capacitate de concentrare asupra problematicii de esență a timpului nostru, din care ia naștere întotdeauna actul angajat de artă. Asemenea concentrare, asemenea atitudine întîlnim rar în dramaturgie. Dacă mă gîndesc bine, după *Petru Rareș* de Horia Lovinescu sau, pe plan filozofic, *Iona* de Marin Sorescu, nu am mai întîlnit nici un text care să reflecte dorința poziției de adîncime. În textele noi se întîlnesc încercări formale, exerciții de dialog, acumulări de stări patologice, uneori rezolvate bine, dar numai atît. Sînt niște începuturi, dar ele rămîn departe de obligațiile mari ale teatrului. Încă o dată subliniez: vorbind despre angajamentul politic, resping abordările simpliste ale unor teme-schemă și pledez pentru atacarea problematicii umane a vieții noastre actuale cu toate puterile scriitorului, cu toată încordarea forței sale de creație. Am început, de pildă, să citesc *Casa onorabilă* a lui Floria Lovinescu și, la primele pagini, aveam sentimentul că piesa ar putea să constituie un pamflet puternic cu o țintă politică foarte clară și viguros atacată. Dar modul în care este dezvoltat și rezolvat conflictul aruncă peste bord tot ceea ce putea să constituie o ținută satirică de înalt nivel artistic. Ca să închei: nu știu în ce măsură oricare din noile texte ale stagiunii ar fi putut fi valorificat, regizoral și în joc, în sensul în care Șerban l-a montat pe Shakespeare.

**VICU MINDRA:** Din punct de vedere al aparițiilor sale literare, în această stagiune nu am întîlnit nici o mare surpriză. Spectacolele nu ne-au adus întîlniri remarcabile, nici în debuturi, nici în activitatea scriitorilor pe care-i cunoașteam. Distanța care există între piesele recent apărute, în care angajamentul politic este formal, superficial, schematic, sau din care angajamentul politic lipsește, și piesele pe care le revendici pe bună dreptate este reală. Mulți dintre autorii mai mult sau mai puțin tineri, mai mult sau mai puțin talentați, sînt preocupați, într-adevăr, de probleme interesante, dar nu se străduiesc să ducă pînă la capăt ceea ce gîndesc, nu caută răspunsuri pe măsura gîndirii prezentului, nu s-au lămurit ei înșiși asupra temelor pe care le propun, nu au căpătat o viziune asupra dimensiunilor reale ale frămîntărilor societății noastre. Ei se înfățișează în fața publicului cu niște strigăte pe jumătate articulate. Aici putem distinge și o consecință a atmosferei ideologice și culturale deficiente din teatru, și a nivelului adeseori scăzut al criticii.

**ION MANIȚIU:** De la text la spectacol, știe toată lumea, există un drum. Atunci cînd acest drum nu este parcurs la timp, însăși soarta scriitorului de teatru poate să evolueze într-un sens defavorabil. Nu vreau să mă lansez în aprecieri categorice. Am să mă refer la cazul lui Radu Stanca. Abia în acest an, piesele lui au început să fie jucate. Eu sînt unul din cei care țin foarte mult la opera acestui scriitor-om de teatru, dar, văzîndu-i lucrările pe scenă în cursul spectacolelor din iarna și primăvara

aceasta, am avut nu o dată dezamăgiri. Cred că dacă teatrul lui Radu Stanca ar fi fost jucat pe măsură ce autorul îl elabora, dacă el ar fi cunoscut o cădere, evoluția scriitoricească a dramaturgului ar fi fost alta. El s-ar fi putut verifica în confruntarea directă cu necesitățile scenei. De ce amintesc acest caz? Pentru că mi se pare că multe din exercițiile dramaturgice care ne asaltează suferă, într-un fel sau altul, de lipsa experienței scenice. Vitalitatea lor posibilă este marcată în rău de lipsa contactelor cu scena.

**DUMITRU SOLOMON:** Problema apoliticului în dramaturgie este deosebit de importantă. Se vorbește cu multe rezerve despre dramaturgia momentului actual și, adeseori, aceste rezerve sînt deplin justificate. Ceea ce au încercat tinerii fără experiență, atît în literatură, în general, cît și în teatru, a fost mai degrabă o tentativă de descătușare formală a dramaturgiei, adică o reacție față de canoanele tradiționale — strict exterioare — ale scrisului dramatic și mult mai puțin o adîncire, o aprofundare a gîndirii, a substanței piesei de teatru. Și unele probleme esențiale pentru viața noastră au fost ocolite. Chiar dacă piese mai vechi dezbătuseră nesatisfăcător aceste probleme, s-ar fi convenit ca noile piese să se întoarcă la ele și să le discute la dimensiunea lor reală. Citesc și piese și proză și poezie cu aceeași curiozitate, și am impresia că — în afară de cîteva excepții, pe care le întîlnim mai rar și în teatru — în alte domenii ale creației literare nu se petrece un fenomen calitativ deosebit de ceea ce se întîmplă în dramaturgie. Și în proză, de pildă, există încercări absolut formale, unele inspirate de descoperirile de ultimă oră din literatura universală, altele pornite din tot felul de contacte dezordonate cu proza străină. Exact același lucru se petrece și în dramaturgie. Eu cred că trăim o fază de tranziție, care este faza eliberării de canoane, a refuzului schemelor, a respingerii vechilor structuri și a tipurilor vechi. Este un timp al încercărilor. Și este firesc ca, în aceste condiții, artistul să se concentreze pentru un timp asupra unor probleme de formă. Realitatea însă rămîne aceeași: majoritatea încercărilor pe care le-am cunoscut nu aduc ceva consistent în dezvoltarea dramaturgiei noastre. Ele nu vor rămîne în istoria literaturii de teatru decît ca documente ale tranziției, ca mărturii ale unei reforme a expresiei. Ele nu sînt decît simple exerciții. Eu însumi am practicat asemenea exerciții pentru a explora un cadru nou în vederea exprimării unor lucruri care nu ar fi încăput în vechile canoane. Intenția de a căuta un teren nou de exprimare trebuie sprijinită. Bineînțeles că asta nu înseamnă că trebuie să transformăm în principiu sarcina de conținut a exercițiilor pe care le fac tinerii; nu trebuie să ne folosim în acest scop de numele marilor personalități ale dramaturgiei moderne universale, nume care nu supără atunci cînd sînt pomenite în legătură cu primul, al doilea, al treilea exercițiu, dar a căror repetare începe să întunece mai tîrziu chiar ceea ce s-a făcut cu bune intenții, cu talent și cu un început de originalitate. Ar mai trebui observat că în alte domenii ale vieții literare, exercițiile de acomodare și antrenamentul imitațiilor se consumă mai repede. Scriitorii își regăsesc mai ușor un mod original de gîndire în unele creații de poezie și proză. De ce întîrzie acest proces de înnoire în teatru?

**ANA MARIA NARTI:** Pentru discuțiile noastre de astăzi noțiunea „teatrului politic” este mai mult decît importantă. Să mă ierte tinerii dramaturgi pasionați de teatru modern, dar nu cred că realizările promovate pînă acum satisfac. Cele mai multe sînt doar solfegii. Piesele într-adevăr interesante, într-adevăr legate de viața noastră sau de un mod de gîndire mai cuprinzător, nu vin în primul rînd de la contingentul debutanților pasionați de tehnica modernă, dacă lăsăm la o parte *Iona* de Marin Sorescu. Mă gîndesc la *Iertarea* de Ion Băieșu, la *Scurt program de bossanova* de Radu Cosasu. Desigur, lupta pentru promovarea textului dramatic necunoscut nu s-a încheiat, ea este abia la primii pași. De aceea nu trebuie să dramatizăm sentimentul de sărăcie și de joc în gol, cu care plecăm de la unele spectacole de debut.

Un avertisment, și chiar viguros, este însă necesar: calitatea politică, gîndirea actuală eficientă, substanța ideologică a dramaturgiei nu pot să ne mulțumească deoamdată. Și nu avem de ce să ascundem acest lucru.

---

## TEATRU COMERCIAL—TEATRU DE ARTĂ

---

Un fenomen despre care am scris și la începutul stagiunii este recrudescența teatrului comercial. La sfîrșitul stagiunii problema a devenit și mai acută. Ce atitudine urmează să luăm? Niciodată în ultimii douăzeci de ani teatrul nu a fost supus la

competiția la care este supus în momentul de față, niciodată nu s-a vorbit așa cum se vorbește astăzi despre rentabilitate. Dar cum și în ce fel se poate totuși vorbi despre rentabilitatea teatrului? Știm cu toții că înseși principiile care conduc viața noastră teatrală nu pornesc de la premisa comercializării teatrului, de vreme ce o parte din costul real al biletului de teatru este oricum acoperită de subvenție. Să ne înțelegem: nu pledez pentru teatrul cu sălile goale, pentru teatrul amorf și indiferent față de reacțiile pe care, oricum, nu le stârnește în public. Dar a transforma rentabilitatea, de altminteri imaginară, a teatrului în comandament suprem, a provoca în numele acestui comandament o cursă nebunească după câștig și a scădea nivelul spectacolelor mi se pare profund greșit. Citeam cronica lui Radu Popescu la *Nepotul lui Rameau* și constatam cu indignare cum i-au fost socotite lui Esrig zilele și săptămânile de lucru, fără să se țină seamă nici de calitatea acestei excepționale munci artistice, nici de condițiile obiective grele, materiale și organizatorice. Este inacceptabil. Nimeni nu are dreptul să facă asemenea socoteli meschine în fața unui act de artă de importanța *Nepotului lui Rameau*, act capital pentru înaintarea gândirii și practicii teatrului nostru în momentul de față.

V. MINDRA: Cunosc și eu istoria spectacolului lui David Esrig, știu cum a lucrat el. Important nu este că el i-a învățat pe actorii săi să vorbească și să se miște într-un anumit fel, ci că, împreună cu ei și prin ei, a elaborat modurile de expresie ale unei viziuni globale, unitare. Vreau să spun că noua tehnică construită de interpretii și regizorul acestui spectacol derivă dintr-un mod de gândire, dintr-o estetică proprii acestui spectacol și că realizarea unui asemenea proces de creație justifică din plin anul de repetiții care a trecut. Noi cunoaștem destui regizori care termină un spectacol în două săptămâni, și știm care sînt rezultatele. Știm de asemenea că se pot realiza spectacole bune în două-trei luni de muncă. Dar montările care își propun să aducă în ansamblul vieții teatrale mult mai mult decît o simplă reușită necesită timp și eforturi mari. Mi se pare absurdă uimirea acelor care nu au înțeles de ce a durat așa de mult realizarea unui spectacol cu numai două personaje.

MIHAI NADIN: Dumneavoastră, cei din București, aveți norocul să puteți urmări în serie cele mai bune spectacole din teatrul românesc. Dar nu trebuie să uităm că o mare parte a activității teatrale din țara noastră se desfășoară pe alte scene. Noi toți am participat în decembrie la acea manifestare care trebuia să fie reprezentativă pentru mișcarea noastră teatrală — Festivalul național al teatrelor dramatice — și care ne-a prilejuit destule deziluzii. În mișcarea teatrală din țară, mai mult decît în București, ascensiunea spectacolului comercial cîștigă teren în mod îngrijorător, irosind actorii în producții de o calitate cu totul submediocră. Cînd la teatrul din Sibiu a avut loc premiera cu *Rosmersholm* — un spectacol deosebit de interesant din punct de vedere al evoluției artistice a teatrului românesc —, în jurul premierei s-au declanșat reacții violente de refuz, care au ajuns chiar să mobilizeze diferite autorități culturale locale, în speranța de a obține interzicerea spectacolului. De ce? Pentru că, crescuți în atmosfera comodă a unei profesii care încetează să mai aibă ceva comun cu arta, mulți membri ai colectivului s-au simțit amenințați în confortul rutinei lor, atunci cînd Manea a cerut actorilor o muncă neobișnuită. Este foarte bine că tinerii care au fost distribuiți în acest spectacol au dovedit că mai sînt încă receptivi, că încă mai pot lucra cu entuziasm și dăruire. Mă îndoiesc însă că ei își vor putea păstra aceste calități dacă se vor întîlni cu spectacole ca *Rosmersholm* numai în unele momente excepționale ale carierei lor. Multe teatre care fac din producții de mîna a doua „programul” lor curent vor dovedi, peste cîțiva ani, că nu mai pot în nici un fel să răspundă unor imperative artistice cît de cît exigente. Vom găsi acolo, după trei sau patru stagioni, niște foști actori incapabili să acopere necesitățile profesiei.

ANA MARIA NARTI: Nu este nevoie să căutăm într-un viitor posibil exemple. Același Manea a lucrat la Teatrul Național din Iași un spectacol — *Philoctet* — care nu s-a jucat niciodată, pentru că și conducerea și întregul climat interior al teatrului refuzau să accepte ceea ce era nou în această montare, deși ea ajunsese în ajunul premierei. Se prea poate că ceea ce a realizat atunci Manea să fi fost numai o mare încercare, să nu fi ajuns la împlinire; dar felul în care acest regizor atacă problemele meseriei este deosebit de curajos și acest curaj al noului, al smulgerii din rutină, trebuie din capul locului admis și încurajat. Faptul că spectacolul său a murit înainte de a începe să trăiască mi se pare semnificativ.

În această toamnă, Comitetul de Stat pentru Cultură și Artă mi-a dat posibilitatea să cunosc mai de aproape foarte multe teatre din țară, în activitatea lor de fiecare zi (am făcut parte din comisia de selectare a festivalului). Am văzut spectacole care nu se deosebeau cu nimic de cele mai slabe montări ale diletanților. *Io, Mircea Voievod* în interpretarea teatrului, evident profesionist, din Oradea era întrutotul asemănător *Ostategului* de Radu Stanca, prezentat de studenții de la Brașov: aceeași obositoare și emfatică rutină, aceeași lipsă de gust. Ca să nu mai vorbesc de sentimentul pe care ți-l dă întâlnirea cu teatrul din Petroșani. Acolo există și câțiva tineri, repartizați în speranța de a ridica nivelul trupei, dar care, în foarte puțin timp, ajung la același nivel scăzut ca întreaga formație. Trebuie să discutăm aceste lucruri, trebuie să le cunoaștem. De obicei noi vedem ceea ce este bun, ceea ce ni se oferă în primul rînd, ceea ce iese în evidență. Dar masa spectacolelor care ajung în fața publicului, seară de seară, se înscrie în altă zonă decît montările care ne preocupă în primul rînd. Între criteriile noastre și activitatea multor teatre este o distanță foarte mare, care amenință adeseori să facă dezbaterile noastre inutile pentru o bună parte din producția teatrelor.

**DINU KIVU:** Problema teatrului comercial mi se pare mai îngrijorătoare acum decît înainte.

Stagiunea a realizat cîteva succese artistice importante, care au atras și vor atrage încă foarte mulți spectatori: *Tango*, *Livada cu vișini*, *Nepotul lui Rameau*. Dar nici unul din spectacolele bune ale stagiunii, care a devenit sau nu un mare succes de casă, nu a fost realizat pe texte de calibrul piesei *Luna este albastră*. În clipa în care conducerea unui teatru, care are în fruntea sa pe Horia Lovinescu, unul dintre dramaturgii noștri de prestigiu, se declară de acord cu teatrul de bulevard, simptomul devine îngrijorător. Speram anul trecut, cînd s-a montat *Jaguarul roșu*, că este vorba de o concesie trecătoare. Dar acum nu mai poate fi vorba de simple întâmplări. Insuși programul de sală oferit spectatorilor apără *Luna este albastră* ca pe o realizare de valoare, încercînd să ironizeze cronicile care au atacat această opțiune de repertoriu.

**ION MANIȚIU:** Nu încetez să sper că teatrul de calitate poate să-și cucerească publicul. Problema este însă foarte complicată. Eu cred că multe din teatrele de provincie nu sînt astăzi în situația de a alcătui un repertoriu de calitate. Am asistat de curînd la o ședință a Consiliului artistic al Teatrului Național din Cluj. Este un teatru socotit printre cele bune din țară. Totuși, ședința la care am asistat a avut un singur rezultat: căderea unui repertoriu foarte bun, foarte bine gîndit pe hîrtie, dar pentru realizarea căruia nu existau forțe în echipă. Era vorba de un repertoriu excepțional, cu care teatrul ar fi trebuit să sărbătorească 50 de ani de la înființare: *Coriolan*, *Caligula*, *Tulburarea apelor*. *Trandafirii roșii*, *Săptămîna patimilor* de Paul Anghel, *Pisica în noaptea anului nou* de D. R. Popescu, *O casă onorabilă* ș.a.m.d. Ce se poate întîmpla cu un teatru lipsit de mijloacele respectării unui asemenea program de ținută? Inevitabil, el alunecă spre produsul facil.

**ILEANA POPOVICI:** Realitatea dovedește că la ora actuală o anumită parte a mișcării teatrale există mai mult în virtutea inerției. Unele teatre nu mai au nici o justificare artistică. Ele trăiesc numai pentru că au apucat să apară. În mare, schema dezvoltării teatrelor noastre continuă să fie aceeași, deși contextul cultural și artistic s-a schimbat foarte mult și nu se fac decît foarte puține eforturi pentru a adapta aceste realități greoaie la necesitățile momentului în care trăim. De aceea ajungem să discutăm repertorii și criterii de realizare în afara unor situații date. Mă întreb însă dacă nu ar fi cazul să pornim o discuție despre întregul rost al unor anumite teatre.

**ANA MARIA NARTI:** În mare, situația ar putea fi descrisă astfel: avem teatre slabe și foarte slabe; avem teatre fățiș comerciale, care cîștigă teren; avem „teatre de cultură”, teatre care, fără să izbutească să-și păstreze întreaga producție la aceeași înălțime, propun, în principal, publicului realizări de calitate (să zicem Teatrul Mic). Dar nu avem nici un teatru care să merite prin tot ce realizează calificativul de „teatru de artă”. Pe mine, fanatismul lui Esrig m-a convins atît de mult, în *Nepotul lui Rameau*, încît am început să cred că lucrul cel mai important pentru noi este acum apa-

riția unui teatru de artă sau a citorva teatre de artă (deși acesta e un vis cam utopic). Avem mare nevoie astăzi de fanatici ca Esrig, ca Manea, sau ca Nicky Wolcz, autorul-interpret al prea puțin cunoscutului spectacol de pantomimă de la Timișoara.

Măcar în punctele sale cele mai înaintate, mișcarea noastră teatrală ar trebui să atingă acel nivel de intransigență maximă pe care-l cunoaștem cu toții din istoria celor mai mari ansambluri de teatru modern. Măcar aici ar trebui să existe acea credință neîngăduitoare, în virtutea căreia, Stanislavski și Dancenko și-au înființat echipa tocmai pentru a rezista teatrului comercial, tocmai pentru a-l nega, pornind din prima clipă de la premisa evitării oricărei concesiі făcute succesului subartistic. Am lucrat patru ani într-unul din cele mai bune teatre din București la „Bulandra”, fără îndoială un teatru de cultură. Este foarte greu să lucrezi într-un asemenea teatru, care face nenumărate compromisuri pentru a salva pe una din scenele sale cultura. În sensul acesta, cred că ar trebui să existe diferențieri organizatorice și de administrare. Cred că ar trebui să existe subvenții diferențiate. Berliner Ensemble este un teatru privilegiat, Shakespeare Royal Company este un teatru mai mult decât privilegiat. Știm cu toții cum se face selecția actorilor în această companie: sînt urmăriți și observați toți actorii care joacă Shakespeare în toată Anglia — și Shakespeare este mai mult decît frecvent pe scenele engleze — și dintre toți aceștia sînt aleși cei mai buni protagoniști și este compus un grup de prima mînă. În aceste condiții, evident, se poate monta *Regele Lear* în șase săptămîni. Cît timp nu vom încerca să ducem pînă la capăt intransigența artistică, vom trage vîrfurile în jos, vom înjumătăți puterile noastre de lucru. Aș vrea să văd măcar un singur teatru românesc în care rolurile de plan doi să nu fie mediocre. Aș vrea să văd măcar un singur teatru în care intrarea figurației pe scenă să nu mai aducă ruperea, spulberarea ideii și sentimentului estetic.

Revin deci la rentabilitate, în perspectiva acestei necesități a apariției teatrului „de artă”. Problema rentabilității este, în teatru, o problemă falsă. Niciodată, teatrul nu va putea intra în competiție, prin cîștigurile sale, cu muzica ușoară, cu televiziunea, cu nu-știu-ce spectacole sportive. Niciodată un spectacol nu va aduce banii pe care-i aduce televiziunea; și ar trebui ca un festival de teatru să fie organizat în mod cu totul excepțional, pentru ca el să aibă efectele financiare ale „Cerbului de aur”. Nu trebuie să cerem de la teatru așa ceva, pentru că înseamnă să ieșim din realitate. Teatrul poate să meargă mai bine sau mai prost ca ecou de public, dar el nu are, prin însăși natura sa, funcțiile și posibilitățile industriei de divertisment modern. Aceasta este prima greșeală a discuțiilor despre rentabilitate: discutăm teatrul ca industrie de distracții, nu ca teatru. A doua greșeală: în teatru, artă de calitate nu se poate obține fără subvenții importante, decît în cazuri cu totul excepționale. Să nu vă închipuiți că Piccolo Teatro trăiește din ce cîștigă de la public sau că Shakespeare Royal Company ființează pe baza succeselor de public. Nu. Sînt teatre foarte serios susținute — pentru că reprezintă cultura unui popor și a unui oraș. Ele realizează și încasări mari, fără îndoială, dar tocmai pentru că sînt subvenționate. În R.F.G., un director de teatru care primește o subvenție însemnată afirmă că însăși acordarea subvenției este condiționată de calitatea repertoriului. În clipa în care teatrul ar juca o singură piesă comercială, ar pierde subvenția. Această subvenție se acordă culturii, nu negotului de teatru. Unde începe marea confuzie la noi? În punctul în care subvențiile sînt absorbite de piese care ar putea foarte bine să ajungă la public cu cheltuieli minime. Cred că trebuie să ne gîndim foarte serios la diferențierea de regimuri, la diferențierea subvențiilor în funcție de calitatea artistică. Altminteri, sistemul actual de subvenționare va alimenta sistematic mediocritatea. Berliner Ensemble are un regim preferențial. Un actor care lucrează în acest teatru este mult mai bine retribuit decît oricare alt actor din Germania de Est sau de Vest. Calitatea culturii și gîndirii investite în fiecare gest consumat pe această scenă este plătită. Cred că trebuie să ne gîndim la această schimbare de optică în raport cu peisajul teatral general. Vreau să spun că, dacă într-un teatru se întîmplă un eveniment artistic și chiar dacă, așa cum se și petrec uneori lucrurile, publicul nepregătît nu răspunde masiv la apariția acestui eveniment, faptul nu trebuie privit din punct de vedere organizatoric și administrativ cu indiferență. Dimpotrivă, spectacolul trebuie sprijinit. Aici ar trebui să intre în acțiune o adevărată politică de încurajare. Regizorul și echipa care au realizat spectacolul ar trebui să capete posibilitatea de a lucra consecvent împreună. Spectacolele realizate astfel ar trebui să devină cunoscute prin campanii de presă, prin lungi turnee care să le aducă în toate orașele în care există un public intelectual. Actul artistic intransigent, actul artistic de credință trebuie să fie sprijinit.

**DUMITRU SOLOMON:** Nu am senzația că trebuie să căutăm în problema teatrului comercial numai cauze exterioare. Răul vine pur și simplu dinăuntrul teatrului. De aici pornesc cele mai multe anomalii. Dacă n-ar fi așa, nu ne-am putea explica de ce anumite teatre rezistă presiunii comerciale, de ce anumite teatre se dedică unor realizări de înaltă cultură și de ce alte teatre ajung să producă numai spectacole cu scop comercial. Este vorba aici de conformismul conducătorilor de teatre și chiar al regizorilor care nu știu să lupte împotriva dificultăților. Bineînțeles că nu se poate realiza o rentabilitate ideală a fiecărui spectacol, cum nu se poate realiza o rentabilitate fără greș pentru fiecare carte nouă publicată. În același timp, cred că nu e bine să respingem în totul ideea existenței unor spectacole, desigur de calitate, dar pentru publicul larg. Nu este vorba numai de rentabilitate. Este vorba și de modul în care se realizează contactul cu publicul. Aici există mai multe cercuri concentrice, și cercul cel mai larg trebuie susținut și el într-un fel; nu trebuie să dăm atenție numai cercurilor de mijloc și de centru, care, fără îndoială, reprezintă substanța cea mai bogată a teatrului, dar care depind și ele de cercurile mai largi și mai îndepărtate. În momentul de față se pune problema menținerii publicului de teatru, aducerii publicului în sălile de spectacol. Concurența televiziunii, a cinematografului, a spectacolelor sportive nu este o falsă problemă. Teatrul trebuie să poată să susțină competiția, să-și mențină publicul, să cucerească spectatori noi. Și el poate să izbutească în această luptă nu numai prin spectacolele sale de artă, dar și prin montările care, fără să fie antiartistice, atrag publicul.

---

## EVOLUȚII PROFESIONALE

---

**ANA MARIA NARTI:** Fără îndoială, au fost multe montări bune în această stagiune, cărora le datorăm mari bucurii estetice; dar mai în fiecare s-au strecurat neîmpliniri, momente amorse, puncte de slăbiciune, pe care înainte le suportam ușor, ca inevitabile, dar care astăzi încep să tragă greu în balanță. Spectacolele bune pe care se construiește istoria — din păcate nescrisă, din păcate ignorată chiar de unii critici — a spectacolului modern românesc aveau, toate, asemenea goluri.

Am să dau ca exemplu montarea pe care o iubesc cel mai mult, spectacolul-tip al etapei care astăzi se încheie: *Cum vă place* al lui Liviu Ciulei. El a încununat redescoperirea lui Shakespeare în montările noastre, ne-a dezvăluit marile puteri ale vizualului în scenă, ne-a împropățat viziunea asupra personajului shakespearian, asupra acțiunii, asupra sensului liric în spectacolul modern. Și se mai poate vorbi încă de nenumărate alte merite ale acestei montări. Dar în spectacol cam jumătate din roluri erau prost jucate. Pe vremea aceea, faptul aproape că nu ne interesa. Curajul atitudinii regizorale, forța imaginației și frumusețea compoziției scenice ne făceau să trecem cu vederea interpretările care rămâneau numai schițate, sau care treceau prin scenă indiferent cum. Mă întreb dacă astăzi mai putem avea aceeași atitudine.

Mi se pare că etapa pionieratului și a descoperirii teatrului se încheie pentru noi. Creația își impune singură noi exigențe. Nu știu dacă ar trebui să vorbim despre perfecțiune, dar consecvența realizării, caracterul ei egal pe toată întinderea și în întreaga adâncime a spectacolului, finisarea interpretării par să devină hotărâtoare. Este în primul rând o nouă treaptă a profesionalismului. Până acum ne mulțumeam cu talentul regizorilor și al actorilor, acum avem nevoie de o deplină stăpânire a talentului. După ce am văzut *Nepotul lui Rameau*, am înțeles, prin contrast, cât de neartistică, de negândită și de întâmplătoare este vorbirea actorilor noștri. Aici, talentul are puțin de făcut. Vorbirea amorfă, neglijentă începe să devină de nesuportat.

De altfel, creatorii înșiși devin conștienți de faptul că se află la o răscruce. Ei încep să caute noi lozinci artistice, noi devize estetice, caută să-și lămurească și teoretic pozițiile dintr-un nou unghi de vedere. De pildă, Lucian Pintilie a început să vorbească despre teatrul magic. Nu interesează epitetul — care ar putea ușor să fie întors împotriva lui Pintilie de niște comentarii răuvoitoare —, ci faptul că acest om de teatru caută o calitate nouă în relația dintre scenă și sală, o intensitate mai puternică a comunicării teatrale, o spiritualitate mai bogată și mai liberă a jocului. Pledoariile lui pentru depășirea realismului, pentru „lemnul care devine transparent”, privesc înainte. În acțiune, regizorul Pintilie nu a ieșit încă din realism, așa cum vi-

seacă în teorie esteistul Pintilieor. *Livada cu vișini* este o foarte frumos cîntec de leabădă al modalității realiste regizorale, un superb rămas-bun adresat acestei modalități, și acest rămas-bun este cu atît mai subliniat, cu cît în final apare un moment de cu totul altă factură, care acționează prin contrast. Singurătatea lui Firs strămută dintr-o dată jocul actorului, al decorului și al luminii din real în abstract: ea aduce la rampă misterul, spaima de moarte, uimirea în fața vieții care a trecut „de parcă nici n-ar fi fost trăită”; în acele ultime minute ale spectacolului, actul teatral depășește cu mult realitatea imediată a situației, caracterului, relației, pentru a însufleți cutremurător viziunea unei realități spirituale.

V. MINDRA: Caracterul nou al acestei stagiuni ține, cum s-a mai întîmplat și înainte, în primul rînd de creația de spectacol, deci de regizor. Unii au ajuns la un înalt punct al dezvoltării lor.

Momentul actual se sprijină pe o foarte adîncă pătrundere a textului și pe traducerea acestei pătrunzătoare înțelegeri în mijloace multilaterale, în așa fel încît spectacolul devine un act de cultură de o calitate nouă, act de cultură nou nu prin lectura și documentarea plastică a regizorului, ci prin redescoperirea multilaterală a textului într-o realizare globală, dezvoltată în toate compartimentele sale cu tot atîta tenacitate cîtă a fost necesară în studiul textului. S-au realizat astfel echivalențe scenice ale unor texte mari, cel puțin egale interpretărilor model cunoscute pe plan mondial. Dintr-o dată trec în primele rînduri acei regizori care și-au format o personalitate de oameni de cultură, care trăiesc intens drama însușirii ideilor, a căror sensibilitate, rafinată prin numeroasele contacte cu arta, este în stare să traducă subtile vibrații ale proceselor interioare. Alături de Esrig, de Penciucescu, de Ciulei, de Pintilie, l-aș numi pe Crin Teodorescu, ale cărui realizări din această stagiune nu le cunosc, dar care se înscrie în aceeași zonă prin *Jocul ieilor*. Pentru mine, fenomenul actual cel mai interesant este apariția acestor spectacole de cultură, care dezvoltă într-un mod extrem de original ceea ce noi numim de obicei teatru de idei, și îl descoperă ca teatru poetic modern. Teatru de idei s-a făcut la noi de multă vreme și cunoaștem multe montări în care dezvoltările gîndului căpătau pregnanță. Cred însă că acum, ideea capătă pentru prima dată pe scenă o asemenea forță poetică și poezia începe să existe în frumusețea baletului de idei. Cred că mai ales asta ne incintă la *Nepotul lui Rameau*, dincolo de faptul că actorii vorbesc cum vorbesc. Și *Livada cu vișini*, care mie nu mi se pare un spectacol de factură realistă, și *Tango*, și *Baltagul* descoperă prin teatru înțeleșurile de mare altitudine ale textului literar, sînt realizări ale unor gînditori ai teatrului. Aș vrea să mai pomenesc un spectacol mai puțin luat în seamă, poate și din pricina unor nepotriviri de interpretare: *Bătrînele și marea*, pus în scenă de Yannis Veakis la Teatrul Mic. Aici, regizorul nu a avut posibilitatea de a lucra cu actorii în aceeași măsură în care au putut lucra alți colegi de-ai lui, dar montarea concretizează o tendință care nu trebuie trecută cu vederea.

Se pot da, fără îndoială, și exemple negative. Nu pot să înțeleg de ce s-a jucat *Sfîntul* de Eugen Barbu. Mărturisesc totala mea uimire față de faptul că Teatrul de Comedie, cunoscut pentru bunele lui tradiții, a investit muncă și talent în acest text. De altfel, regret că la Teatrul de Comedie, de-a lungul unei întregi stagiuni, s-au dat numai două premiere, dintre care una este bizară alcătuire numită *Sfîntul* și alta este *Nicnic*, un fel de Jean de la lune pe șantier socialist. Nu am nimic împotriva reprezentării unor piese ca *Nicnic*: autorii nu sînt lipsiți de anumite daruri pentru scrisul de teatru, actorii aduc o contribuție considerabilă fără de care textul nu s-ar putea susține. Dar pot cele două spectacole pe care le-am amintit să reprezinte aportul unui teatru de talia Teatrului de Comedie în ansamblul unei stagiuni?

ANDREI STRIHAN: Se discută aci despre ce a adus nou stagiunea. Mi se pare că pentru asta trebuie să ne adresăm Teatrului „Bulandra” și Teatrului Mic, unde arta regizorală și arta actorului ating un nivel deosebit. Ceea ce mi se pare foarte important este faptul că în marile spectacole de la „Bulandra” — între care *Iulius Cezar* constituie o etapă, iar *Nepotul lui Rameau* reprezintă modelul, expresia realizării întregi — este faptul că spectacolul începe să fie într-adevăr unitar, că el începe să trăiască efectiv nu numai prin viziunea regizorală, sau prin calitatea jocului, sau prin frumusețea decorului, ci din interinfluențele tuturor acestor componente. Toate discuțiile care s-au purtat în presa noastră în legătură cu autonomia textului sau cu libertatea neîngrădită a regizorului se dovedesc false. *Nepotul lui Rameau* a dat în această pri-



vință un răspuns foarte precis, demonstrând că oamenii se pot întoarce la adevărurile simple, în așa fel încât afirmarea acestora să capete maximă forță. Important mi se pare de asemenea faptul că regizorii dezvoltă o atitudine nouă, calitativ superioară, față de text. În sfârșit, în al treilea rând, lucru pe care îl demonstrează spectacolele citate, asistăm la o spiritualizare a jocului actoricesc. Faptul acesta se realizează integral în *Nepotul lui Rameau*, unde, de la regizor pînă la actori, mersul spectacolului se întemeiază pe viața ideilor. Toate exhibiționismele, toate formulele exterioare de scenografie sau regie se demonstrează depășite.

## **ȘI DESPRE CRITICĂ**

**FLORICA ICHIM:** Dacă vorbim astăzi despre pericolul teatrului comercial, cred că trebuie să vorbim și despre marea răspundere a criticii. Ne mulțumeam anul trecut să scriem: avem și spectacole bune, avem și spectacole mai slabe, avem o dramaturgie nouă ș.a.m.d. Anul acesta, în fața înmulțirii pieselor neartistice, critica se mulțumește din nou să alunece peste text, exclamînd: „Vai! ce piesă proastă!” Luările de atitudine eficiente există rar. Aruncăm din cînd în cînd cite o apreciere mai mușcătoare, publicăm cite un articol așa-zis „teoretic” asupra repertoriului, și gata. Or, în situația de astăzi, acum cînd repertoriul cu intenții comerciale se afirmă deschis, este nevoie de o atitudine foarte fermă: sau ignorăm în totul problematica repertoriului, sau luăm poziție foarte intransigent, discutînd fără concesi, și ansamblul mișcării teatrale, și fiecare spectacol în parte. Pentru că pozițiile căldute nu pot să facă decît rău. Comercializarea, în formele sale brutale, contaminează și dramaturgia originală, nu numai spectacolul, ea pătrunde în întreaga atmosferă creată în jurul teatrului, prin tot felul de afișe și reclame de cea mai proastă calitate. Cred că trebuie să facem ceva, cred că aici putem interveni, și foarte vehement. În toată această stagiune am putut citi foarte rar articole care să acționeze hotărît în acest sens.

**V. MINDRA:** Aș vrea să fac și eu o observație concretă: singura revistă de teatru din țară convoacă pe toți criticii teatrali la o discuție asupra întregii stagiuni, deci care are ca obiect problemele cele mai acute ale teatrului nostru. La această convocare foarte mulți cronicari nu răspund. Păcat. Eu cred că discuția noastră de astă-seară ne convinge de necesitatea dezbaterilor serioase asupra teatrului. Cred că revista „Teatru” ar trebuie să organizeze întîlniri periodice ale cronicarilor, punînd în dezbaterile problemele acute ale momentului. Cred că aceste întîlniri ar putea să dea profesiei noastre un caracter mai consecvent și mai receptiv, ajutînd la îmbogățirea atmosferei de cultură a teatrului și a criticii, contribuind la creșterea calitativă a conștiinței profesionale. S-a spus aici că spectacolele comerciale ar trebui combătute, s-ar putea adăuga că spectacolele bune ar trebui mult mai intens sprijinite. Dar cine să facă asta? Este necesar ca, în acest domeniu, dincolo de fireștile puncte de vedere deosebite, să se constituie un climat solidar. Critica de teatru ar trebui să-și accepte mult mai mult, mai conștient și activ responsabilitățile comune.

**FLORICA ICHIM:** Imaginea generală a criticii de teatru este puțin încurajatoare. Ce facem noi? Apar piese proaste, despre care se scrie înduioșător de blînd, apar spectacole mediocre care sînt laudate, apar spectacole bune despre care se scrie răzleț și în doi peri, sau care sînt supuse focului unor atacuri neprincipiale. Ana Maria Narti a pronunțat aici un cuvînt foarte bine găsit: fanatismul. Cred că critica noastră nu este deloc fanatică, cred că fanatismul este tocmai ceea ce ne lipsește. Avem cîțiva regizori fanatici, avem cîțiva actori în stare să dea totul pentru un spectacol, dar cei mai mulți critici se mulțumesc cu o „obiectivitate” sub care se simte foarte puțină dragoste pentru teatru, foarte puțină credință.

**ANDREI STRIHAN:** Degeaba discutăm despre critică, dacă nu discutăm despre conștiința profesională a acelor care scriu despre teatru. Vorbim despre crearea unui climat elevat în teatru, dar în critică nu e răspîndit un climat de elementar bun-simț. Adeseori, cronică pornește de la interesele unui grup sau ale altuia, de la legăturile pe care le are un cronicar cu un teatru, de la presiunile pe care anumiți oameni de teatru le fac asupra creației și asupra criticii. Înainte de fanatism, este nevoie de cinste profesională.

FLORICA ICHIM : Sau are loc un debut excepțional și critica nici măcar nu ia cunoștință de existența lui. Mă refer la *Uriașii munților*, spectacol pus în scenă de Floriana Ionescu la Institutul de teatru. Cîți critici au văzut acest spectacol ? Cîte ziare s-au oprit asupra lui ? Ce a aflat publicul despre *Uriașii munților* ? Ce facem noi pentru ca acest spectacol să nu dispară de parcă nici n-ar fi avut loc ?

MIHAI NADIN : Despre *Nepotul lui Rameau* s-au scris și se scriu cronici foarte entuziaste. Dar eu nu cred că acest spectacol poate să fie cuprins, reflectat critic, numai în niște cronici egale cu acelea pe care le scriem de obicei. Ajung iarăși la marea problemă a conștiinței unității noastre, a celor care îndeplinem actul critic. Ne întîlnim la anumite spectacole, scriem o cronică, și cu asta considerăm că ne-am achitat de îndatoriri. Dar nu este așa. Anumite spectacole trebuie discutate și rediscutate, analizate în adîncime. Și alte spectacole trebuie atacate cu mult mai multă energie. Mă neliniștește faptul că, atunci cînd se dezlănțuie campania de discreditare a unui spectacol bun, critici care apără gusturile vechi sînt activi și izbutesc să-și publice în lanț atacurile, în timp ce noi, care credem în aceste spectacole, sîntem timizi, acționăm încet și vorbim cu jumătate de gură.

ILEANA POPOVICI : Nu știu dacă toate problemele pe care le-am discutat aici nu sînt legate, mai strîns decît se pare, de modul în care scriem despre piesele românești. În raport cu aceste piese nu funcționează deloc acea seriozitate pe care izbutim să o punem în judecarea marilor spectacole din repertoriul universal.

V. MINDRA : Ne-am obișnuit să manifestăm o falsă bunăvoință față de repertoriul original și poate că astăzi mulți dintre noi nici nu-și mai dau seama că, aplaudînd o piesă slabă, lovesc în alte piese mai interesante. Cred că direcțiile pe care ar trebui să se orienteze ferm critica de teatru în momentul de față sînt două. În primul rînd trebuie creat un climat de cultură, intransigent fundamentat pe gîndirea marxistă și inspirat de cele mai bune valori ale marilor spectacole românești. În al doilea rînd, cred că este necesar să luăm atitudine activ, concret, precis, direct, în legătură cu atmosfera morală, cu ambianța de etică profesională care există în teatru și în critică.

DUMITRU SOLOMON : Este dureros faptul că o parte a criticii își dovedește indiferența față de ceea ce se petrece în teatru — și nu numai indiferența, dar uneori chiar atitudinea de încurajare a compromisurilor și a falselor valori și acțiunile de consecvență descurajare a realizărilor de calitate. Aceste cronici nu sînt oarecare, pentru că ele apar săptămîna de săptămîna, și uneori chiar mai des, în publicații de mare circulație. Aici este vorba de opacitate față de modurile originale de comunicare artistică, atunci cînd nu este vorba, din păcate, de interese extraartistice, care nu pot decît să coboare prestigiul criticii. În afară de acești critici, se poate vorbi despre conformism, despre lipsa de curaj, care se manifestă la alți critici în consemnarea unor spectacole și în dezbaterile marilor probleme ale mișcării teatrale. În ceea ce-i privește pe primii, trebuie să spun că le admir cel puțin curajul de a afirma deschis ce cred sau ce vor să susțină, curajul de a-și lansa viguros rechizitoriile, dintre care unele sînt chiar foarte bine scrise. Dar cei care, cunoscînd foarte bine adevărul, se fereșc să-și spună cuvîntul sau oscilează în tot felul de neclarități au, după părerea mea, o poziție mult mai vinovată și mai penibilă în raport cu mișcarea teatrală.

C. PARASCHIVESCU : S-a vorbit aici despre *Uriașii munților*, un spectacol care s-a jucat fără să intre în aria de atenție a criticii. Aș extinde discuția la întreaga arie de desfășurare a vieții noastre teatrale, la existența obișnuită a spectacolului bun în teatrul nostru profesionist. Un spectacol bun, după ce și-a consumat existența, nu poate să rămînă în conștiința publicului prin comentariile oricît de entuziaste și de competente de la premieră. După ce trec cîțiva ani, ne este chiar foarte greu să-l reconstituim, ghidîndu-ne doar după cronici. Dacă, să zicem, peste zece ani, aș vrea să reconstitui științific un anumit fenomen din viața teatrului românesc, dacă aș fi în situația de a crea o imagine exactă asupra unui mare spectacol de la Teatrul Mic sau de la Teatrul „Bulandra”, sau de la Teatrul Tineretului din Piatra Neamț, aș fi în posesia unui material foarte sărac, care nu mi-ar îngădui decît o privire superficială. Criticii noastre îi lipsește studiul aprofundat — cu foarte rare excepții —, îi lipsește teoria. Cronică săptămînală sau de cotidian are funcția de a exprima o poziție de moment, și nu aceea de a fixa definitiv, pentru viitor, aspectele și sen-

surile unui act artistic. Aș dori din tot sufletul ca măcar la spectacole mari, ca *Tango* sau *Nepotul lui Rameau*, să nu mi se ofere în foaier un carnetel cu opinii întâmplătoare, ci să pot să intru în posesia unui adevărat jurnal de creație al spectacolului, sau a unui comentariu amănunțit, critic și teoretic, care să cuprindă toate aspectele montării. La Teatrul „Bulandra” s-au editat unele caiete documentare, dar acestea sînt mai mult legate de aspectul studiului literar decît de cercetarea fenomenului spectacular. Ar trebui să se creeze un curent de opinie care să contribuie la constituirea teoriei noastre teatrale, să declanșeze apariția cercetării științifice a spectacolului.

TRAIAN ŢELMARU: Mai mult ca în alte finaluri de stagiune, e, de data asta, izbitor decalajul dintre enormele forțe artistice pe care le are mișcarea noastră teatrală și folosirea lor, marea inegalitate dintre spectacole. Unele, cu adevărat remarcabile, au urcat trepte artistice superioare, altele au valoare de real experiment artistic: *Nepotul lui Rameau* — regia David Esrig; *Tango* și *Baltagul* — regia Radu Penciulescu; *Livada cu vișini* — regia Lucian Pintilie; *Lovitura* — regia Crin Teodorescu; *Iulius Cezar* — regia Andrei Șerban; *Macbeth* — regia Liviu Ciulei; *Vișini flamande* — regia Dinu Cernescu; *Balade* — regia I. Cojar; debuturi regizorale, ca *Rosmersholm* — Aurel Manea; spectacolul de pantomimă Nicolae Wolcz.

Stagiunea a cuprins și o serie de realizări inegale ca valoare, dar montate cu acuratețe, spectacole cu calități, ca *Romeo și Julieta* la Teatrul Național din București (regia Vlad Mugur); *Lungul drum al zilei către noapte* de Eugene O'Neill la Teatrele Naționale din Cluj și Iași (regia Crin Teodorescu, respectiv Sorana Coroamă); *Scoala calomniei* de Sheridan la Teatrul Național din Cluj (regia Lucian Giurchescu); *Hangița* de Goldoni la Naționalul craiovean și *Bufoanel* de Vasile Nițulescu la Teatrul Mic (regia Valeriu Moisescu); *Regele gol* de Evgheni Șvarț la Teatrul din Arad (regia D. D. Neleanu); *Amintirea a două dimineți* de luni de A. Miller la Teatrul Mic și *Ūrăjitorul din Oz* la Teatrul Tineretului din Piatra Neamț (regia Ion Cojar); *Nicnic* la Teatrul de Comedie (regia Moni Ghelerter); *Hora Domnițelor* de Radu Stanca la Teatrul „Delavrancea” (regia Sorana Coroamă); *Petru Rareș* de Horia Lovinescu la teatrul din Ploiești (regia Emil Mandric); *Iubirile lui Platonov* la teatrul din Tg. Mureș, secția maghiară (regia Gh. Harag); *Bătrînele și marea* de Iannis Ritsos la Teatrul Mic (regia Y. Veakis) etc. Faptul că regizori dintre cei mai buni au montat spectacole pe diferite scene ale țării a folosit experienței trupelor respective.

Merită de asemenea subliniate încercările — mai marcate în acest an — de a se crea studii experimentale (deși termenul nu și-a găsit încă propriu-zis un conținut), cu rezerva că nici în selecția textelor nu s-a dovedit prea multă exigență, nici spectacolele n-au atins în majoritatea cazurilor nivelul artistic dorit.

Astfel, au luat ființă „Atelier '68” al Teatrului „Nottara”, alături de studiourile din Timișoara și Botoșani, cele din Cluj și Arad, precum și teatrul rotund din cadrul A.T.M. Pe aceste scene, sub conducerea unor regizori ca Dan Nasta, Vlad Mugur, Y. Veakis, I. Taub, Mihai Dimiu, Dan Alecsandrescu, Gh. Miletineanu, au fost reprezentate cu prioritate piese originale contemporane, în mare măsură datorate unor debutanți.

O altă categorie, destul de largă, a cuprins, chiar și în cele mai bune teatre, spectacole mediocre.

În cursul stagiunii, spectatorii au avut prilejul să aplaude o seamă de actori de prim ordin, reprezentînd toate generațiile, chiar dacă nu totdeauna rolurile au fost pe măsura posibilităților acestora. Totuși, mulți au rămas nefolosiți, sau distribuți în roluri care n-au însemnat nimic pentru evoluția lor. Cred că neutilizarea corespunzătoare a masivelor noastre forțe artistice trebuie pusă în legătură și cu faptul că numeroase teatre au abdicat de la repertoriile propuse inițial, amîinînd sau înlocuind titluri ca, de pildă, *Idiotul* de Dostoievski, *Danton* de Camil Petrescu, *Coriolan* și *Henric IV* de Shakespeare ș.a. cu lucrări de ieftină atracțiozitate, ceea ce a accentuat tendința de mediocrizare și a sporit decalajul despre care vorbeam.

Discuția noastră are meritul de a fi căutat să stabilească, pe baza unor criterii exigente, o justă ierarhie a valorilor, manifestînd intransigență față de mediocritate și deschizînd puternic reflectoarele aprecierii critice, în primul rînd asupra acelor spectacole care reprezintă noi cuceriri ale gîndirii teatrale românești, de natură să ridice pe trepte superioare arta spectacolului.

Chiar prezența unor asemenea spectacole de vîrf arată că avem tot ce ne trebuie pentru a remedia situația. E necesară însă mai multă fermitate împotriva concesiilor

de repertoriu, făcute așa-ziselor „succese de casă”, și hotărîrea de a aborda problema în ansamblul ei, de a nu ne mai mulțumi cu jumătăți de măsură, străduința de a elabora un plan (de ce în toate domeniile se poate lucra planificat și aici nu?), un plan de perspectivă: după care, rezolvînd — etapă cu etapă — lipsuri de multă vreme semnalate, să ne aflăm în fața unei vieți teatrale stabil organizate. Să nădăjduim că noua lege a teatrelor va crea un cadru organizatoric de natură să remedieze neajunsurile existente în alcătuirea ansamblurilor, să asigure competența conducerilor, făcînd posibilă o activitate competitivă bazată pe criterii de valoare. Odată cu aceasta e însă neapărat necesară îmbunătățirea învățămîntului teatral. Școala noastră de teatru se cere modernizată, ținînd seama de cele mai noi metode științifice de specialitate. Cei mai buni regizori, scenografi și actori să fie solicitați a pregăti noile cadre de interpreți.

S-a vorbit despre înființarea și susținerea preferențială a unuia sau a două teatre de artă. Lucrul e perfect posibil și ar constitui un stimulente pentru întreaga mișcare teatrală. Dar asta încă nu e totul. Hotărîtoare e ridicarea nivelului general al mișcării teatrale, prin așezarea ei pe coordonate organizatorice de dezvoltare progresivă, pe folosirea majorității (dacă nu a totalității) forțelor noastre artistice reale, în condiții de permanență desăvîrșire. Să nu uităm că exemplele de maximă intransigență citate sînt totuși spectacolele cu unul, doi, în orice caz cu un număr restrîns de actori — exemple izolate. O mișcare teatrală nu se dezvoltă pe bază de *franc-tirorism estetic*. Lupta unor asemenea franc-tirori trebuie apreciată, stimulată din toate puterile, dar totodată create — mai ales cu bogăția de talente și posibilități pe care o are teatrul nostru — cît mai multe teatre de cultură.

După cum a reieșit din discuție, problema culturii spectacolului, a potențării la maximum a profesionalismului interpretativ, e condiția *sine qua non* a realizării aceluia repertoriu care să dea publicului nu numai maxime satisfacții, să-l atragă din nou masiv spre teatru, dar și să joace rolul ideologic și estetic pe care l-a jucat întotdeauna înalta tribună a teatrului, atunci cînd și-a îndeplinit misiunea.

Experiența acestei stagiuni a arătat că cele mai bune intenții de a aborda marele repertoriu sînt handicape de nivel de pregătire al interpretului. S-a vorbit mult în discuția noastră de pericolul mediocrizării teatrului printr-o înțelegere greșită a rentabilității. Într-adevăr, nu cred că vom rezolva ceva pe calea concesiilor și a compromisurilor. Nici nu e nevoie. Totul depinde de felul cum sînt conduse teatrele. Activitatea Teatrului Mic, de pildă, dovedește că se pot face repertorii care, asigurînd planul financiar, cuprind spectacole destinate unui public larg — totuși spectacole de calitate, care să nu coboare un anumit prag artistic-limită (*Doi pe un balansoar*) — și permit montări presupuse de un succes mai restrîns. Se poate însă întîmpla (tot Teatrul Mic servește un bun exemplu) ca și o piesă ca *Tango*, căreia i se bănuia doar un succes de stimă, să facă serie. Un teatru care știe să-și atragă publicul printr-un nivel artistic elevat al spectacolelor își cîștigă stima spectatorilor și-și creează un public statornic pe *ansamblul* repertoriului său. Exemple se mai pot da. A bănuit cineva succesul de casă al *Livezii cu vișini*? Sau, mai ales, al *Nepotului lui Rameau*? N-a ținut Teatrul de Comedie afișul ani de zile cu un repertoriu alcătuit din Shakespeare, Cehov, Brecht, Ionescu, ca să nu mai vorbim de faptul că acest teatru a fost stagiuni de-a rîndul o adevărată rampă de lansare a dramaturgiei originale contemporane? Faptul că Teatrul de Comedie *n-a avut nevoie* să dea în stagiunea încheiată acum decît două premiere (și nu *Sfîntul* sau *Nicnic* au realizat planul financiar), restul repertoriului fiind împlinit cu piese care țin afișul de cîțiva ani, e o dovadă că SE POATE rezolva problema rentabilității la un nivel artistic superior. Cred de aceea că pot fi cu succes izgonite de pe afiș toate piesulițele bulevardiere de import sau de imitație și că, lucrînd cu mai multă fermitate artistică, panica față de planul financiar se va spulbera. Asta nu înseamnă că problema publicului nu e reală. Indiscutabil că filmul și televiziunea, mai ales, sînt concurenți redutabili. Cu atît mai mult cu cît televiziunea servește, ca să zic așa, spectacole la domiciliu. Cu atît mai mult cu cît din noile cartiere (adevărate microorașe) ale Capitalei e greu unor oameni care se scoală în zori — și muncesc cu intensitatea cu care se muncеște azi la noi — să facă efortul de a veni seara la cele mai bune teatre din centru. Necesitatea unor trupe, în Balta Albă, de pildă, sau în Drumul Taberei, pentru zecile de mii de locuitori ai acestor cartiere — public nou și extrem de receptiv —, se impune. Aici se pot crea, sub conducerea unora dintre cei mai buni regizori-ani-

matori, adevărate focare de cultură. Din păcate, nu au fost prevăzute în planul urbanistic săli corespunzătoare. Teatrul Giulești este o fericită excepție. Sala complet renovată, care se pare că se va deschide la toamnă, va putea constitui un model în această privință.

În cursul discuției s-a insistat asupra problemei dramaturgiei originale contemporane, extrem de slab promovată în actuala stagiune. În afară de *Lovitura* lui Sergiu Fărcășan, reprezentată bine și cu succes la Teatrul „Nottara“, nu poate fi vorba despre spectacole deosebite cu piese noi românești. E drept că și producția a fost slabă. Există, așa cum s-a subliniat, tendințe de apolitism, de superficialitate, de mirare a unor modele străine. Totuși, trebuie recunoscut că teatrele de prim ordin nu fac eforturi de stimulare a celor mai interesanți dintre autori. Fiindcă s-a vorbit atîta despre fanaticii teatrului de artă, cred că un teren de manifestare a fanatismului ar trebui să devină și dramaturgia originală contemporană. Au existat inițiative meritorii de a reprezenta în premieră texte ale autorilor consacrați și debutanți. Dar nu e totul să joci piese originale. Depinde și unde, și cum se joacă. Depinde cum se lansează un spectacol românesc, dacă i se asigură cele mai bune distribuții. În această direcție e încă mult de făcut. Există texte care — chiar cu limite și imperfecțiuni — abordează într-un mod nou probleme actuale ale realității. Unele au apărut chiar în revista noastră sau în alte publicații. Mai sînt piese în curs de apariție sau cunoscute în manuscris de către destule secretariate literare din Capitală. Și totuși nu ajung pe scenă. Cîteva nume: D. R. Popescu, Al. Popescu, Paul Anghel, Ion Băieșu, Radu Cosașu, Gelu Naum, D. Solomon, Paul-Cornel Chitic. Există piese ne jucate ale lui Horia Lovinescu (*Paradisul*), Paul Everac, Al. Mirodan ș.a. În schimb, în lucrări mult mai slabe, bănuite „de succes“, se investesc bani, talent, muncă. Și firesc, rezultatele nu sînt cele scontate.

Am fi dorit ca, la discuția noastră, să participe mai mulți dintre confrății noștri. Rolul criticii dramatice devine preponderent mai ales în împrejurările actuale, cînd criteriul de valoare se cere apărut cu mai multă fermitate ca oricînd. Spectacole valoroase sînt adeseori „desființate“ sau minimalizate, iar multe mediocrități aplaudate. (În practicarea acestei metode, N. Carandino se situează pe primul loc.) Pe bună dreptate s-a arătat că asemenea poziții sînt slab combătute, iar dezbateri în jurul fenomenului teatral sînt puține. Și în paginile revistei noastre s-a manifestat o prea mare îngăduință față de spectacole banale sau mediocre, și o insuficiență combativitate față de pozițiile critice nereceptive la nou. Reținem propunerea de a organiza mai des discuții de felul acesteia. De asemenea, așteptăm ca A.T.M.-ul, care, în ultima vreme face eforturi de a ieși din pasivitate, să devină un centru de dezbateri specializată, pe secții de creație, a variatelor aspecte ale vieții teatrale.

Să sperăm că viitoarele noastre discuții vor reuni în jurul mesei rotunde tot mai mulți dintre criticarii dramatice, pentru a se ajunge la cristalizarea în comun a unor puncte de vedere și a unor acțiuni de natură să dea mai multă eficiență muncii noastre.

Mulțumim tuturor celor prezenți. [www.cimec.ro](http://www.cimec.ro)