

un ideal:

unitatea teatrală superioară

Discuțiile despre teatru n-au cunoscut sezon mort în lunile vacanței. Din îndemnul și cu ajutorul „Scintei”, a început în acest timp una din cele mai interesante și mai promițătoare din dezbaterile noastre teatrale — dezbaterea despre unitatea echipei de creație. „A început” este un fel de a zice, pentru că disputa unității a mai făcut de câteva ori obiectul atenției generale. Oricum însă, ea se reia astăzi la nivelul unor experiențe și deziderate care îi dau o nouă densitate.

Acum 10—12 ani, când s-a scris și s-a vorbit pentru prima oară la noi despre „profil”, comentariile se desenau șovăielnic în terenul unor aspirații abstracte, lipsite de atingere cu realitatea. Aspirația către unitate s-a declanșat concret atunci când diferite experiențe au început să ilustreze pe viu posibilitatea realizării unor suite de spectacole care tindeau să devină unitare în toate sectoarele lor. Drumul parcurs este jalonat cu ceea ce s-a câștigat, de pildă, la Galați, sub îndrumarea regizorilor Crin Teodorescu, Radu Penciulescu și Valeriu Moisescu; la Oradea, în stagiunile conduse de cei doi regizori pe care i-am numit la urmă, sau la Craiova, în perioada conlucrării cu Vlad Mugur și Dinu Cernescu. Ceva mai neclar s-au schițat porniri de personalizare a unor ansambluri din București, de pildă, la fostul Teatru al Tineretului, datorită în primul rând scenografiei lui Tony Gheorghiu; la Teatrul Giulești, în jurul regizorilor Lucian Giurchescu și Horea Popescu; la fostul Municipal, sub acțiunea nucleului de creatori din jurul lui Ciulei și Pintilie.

Odată cu concentrarea celor mai buni realizatori în principalele ansambluri bucu-reștene, istoria preocupării de unitate a intrat într-o fază în care se căutau și se verificau afinitățile, se experimentau noi structuri, posibile în cadrul unor formații dinainte existente, se regroupau forțele. Procesul nu s-a oprit în granițele vieții artistice din Capitală. În condiții adeseori mai grele și fără să fie stimulate de fermentul viu al neîntreruptei competiții cu ansambluri din imediata apropiere, diferite teatre din provincie s-au angajat pe același drum. Astăzi, putem vorbi despre premise de unitate —

bineînțeleș în alt sens decât atunci cînd pomenim exemplele-tip ale Teatrului de Comedie și Teatrului Mic — în legătură cu ținuta atent compusă, pe care teatrele din Timișoara, Satu Mare, de pildă, s-au străduit să nu o dezmință de la stagiune la stagiune și spre care încep să evolueze colective înainte lipsite de orientare precisă, ca cel de la Naționalul clujean și, într-o măsură mai mică, cel de la Naționalul ieșean.

Acestea sînt condițiile în care discuția este reluată. Nemulțumirile de astăzi aduc încă un semn de creștere continuă și viguroasă în teatrul românesc. Ceea ce s-a cîștigat reprezintă o evoluție, care nu se mai desenează vag în lumca presupunerilor, ci a căpătat puncte de pornire ferme în realitate. Tocmai de aceea, reexaminarea situației generale a echipelor teatrale, din punct de vedere al unității sau lipsei de unitate a colectivelor, al calității unitare sau neunitare a spectacolelor realizate — larg proces de analiză care are loc în discuțiile prezente —, reprezintă pentru viața artistică a teatrelor noastre un moment deosebit de important.

ASIGURAREA MOBILITĂȚII

Primul lucru pe care trebuie să-l observăm este că problema implică aspecte diferențiate și complexe. Cerințe strict organizatorice și de administrare a muncii teatrale, criteriile de estetică modernă a scenei și exigențe de etică profesională nouă se înlănțuie în ansamblul faptelor pe care le vizează discuția.

Principalele puncte asupra cărora s-au oprit acum dezbaterile erau și înaintea cunoscute. Astăzi însă, rezolvarea lor a devenit o necesitate acută. Este vorba, în primul rînd, de stabilirea unui echilibru firesc între exigențele creației și formele teatrale organizatoric-administrative și — ca un caz particular — de eliberarea trupelor de încărcătura de personal artistic inert, fără posibilitate de întrebuițare în cadrul teatrului dat, dar din care o parte poate să devină utilă în alte locuri și în alte condiții — așa-numitul „balast“.

Prima din aceste probleme este de interes general. Se știe, s-a spus și s-a dovedit practic de mai multe ori că formele de organizare, moștenite de la etapa anterioară a dezvoltării teatrului nostru, nu mai corespund necesităților de astăzi. Momentul pe care îl parcurgem cere o mult mai mare mobilitate a formațiilor, în așa fel încît experiențele și căutările care pot asigura consolidarea noilor alianțe de creație să poată fi dezvoltate fericit și cît mai bogat, cît mai amplu. Un argument interesant a adus în acest sens, în ancheta „Scînteii“, Radu Penciulescu, demonstrînd, pe bună dreptate, că în momentul de față mișcarea mai vie și în același timp mai ordonată, mai simplu organizată, a creatorilor între diferite ansambluri promise o dezvoltare multilaterală a celor angrenați în această dinamică nouă a unei vieți teatrale foarte variate, care își caută tiparele și structurile stabile cele mai bune.

Contradicția actuală dintre formele rigide organizatoric-administrative preexistente și orientarea mare a vieții artistice, în teatru, este foarte ușor de explicat. Colectivele teatrelor au fost compuse ca niște ansambluri definitive, înainte ca în cadrul acestor ansambluri să se poată contura coordonatele mari ale dezvoltării de perspectivă și înainte ca grupările cele mai înaintate de creatori din aceste colective să-și fi elaborat punctele de vedere ce conduc spre viitor și să fi încercat modalitățile concrete indicate pentru realizarea obiectivelor propuse. Sistemul de organizare a acestor ansambluri fixe, care au reprezentat o forță motrice pozitivă atîta vreme cît în întreaga țară se desfășura procesul amplu de înființare și consolidare a unui mare număr de teatre stabile, începe să devină o frînă, în clipa în care aceste teatre, ajungînd la maturitate, pornesc să-și refacă structura, în funcție de idealurile artistice mai înalte decît cele pe care și le puteau îngădui înainte. Și, cum etapa încercărilor parțiale și a nucleelor mici aflate în cadrul unor teatre mai mari a fost consumată prin experiențele pe care le-am amintit; cum se pune deci problema ca teatrele să se realizeze unitar în întregul lor, pe tot cuprinsul programelor de fiecare stagiune, începe să fie necesar ca formațiile din teatrele stabile existente să devină mai mlădioase, mai elastice, pentru ca, schimbîndu-și mobil formele și structurile, să poată căpăta, fără să se dizolve în haos, configurația cea mai bună.

Un autentic colectiv de creație este, în felul său, un organism viu; oricît de atent, de migălos ar fi fost calculată, inițial, compoziția lui, el dezvoltă și aspecte cu totul neașteptate, trece prin modificări neprevăzute, pînă cînd își găsește în practica

relațiilor de muncă de fiecare zi ordinea lăuntrică vie, care poate să-l susțină cel mai bine. Iată de ce o mai mare mobilitate a echipelor teatrale este atât de imperios necesară astăzi, iată de ce, în practica teatrului, începe să se prefigureze posibilitatea contractelor temporare, care să permită circulația suplă și organizată a creatorilor între diferite instituții teatrale, în așa fel încît afinitățile și apropierile de concepție, metodă de lucru și stil să se afirme și să se cristalizeze nestingherit, parcurgînd încercări și verificări concludente.

ELIBERAREA DE „BALAST”

A doua problemă, strîns legată de prima, privește o arie mai restrînsă de teatre. „Balastul” a devenit o frînă în activitatea unor din ansamblurile noastre de primă importanță — Naționalele din București, Iași, Cluj, Teatrul „Bulandra”, Teatrul „Nottara” — unde destul de mulți actori, sau rămîn multă vreme inactivi, figurînd numai scriptic în schemă, fără să fie distribuiți, sau obțin roluri în cadrul unor reprezentații pregătite numai pentru ca ei să-și poată exercita profesia și care, pornind de la asemenea considerente și nu din imperativele unui proiect artistic, provoacă inevitabil rupturi de calitate în activitatea teatrului dat.

Horia Lovinescu a ilustrat semnificativ această situație, arătînd că ansamblul pe care îl conduce, care are 86 de actori pentru o singură sală, nu poate pregăti cu exigență decît șase premiere pe stagiune, dar este obligat să înscrie în repertoriu 11 piese, pentru a satisface, cît de cît, cerințele de joc ale trupei, nefiresc și disproporționat amplificată. În felul acesta, aproape jumătate din repertoriul unei stagiuni — cinci piese din unsprezece — iese din ramele programului principal de concepție al teatrului, constituind în mijlocul ansamblului un al doilea teatru, lipsit de scop artistic definit, o antrepriză de spectacole întimplătoare.

Această mult dezbătută și încă nerezolvată problemă a trupelor supradimensionate este pe cît de acută pe atît de delicată. Sînt rar folosiți actori cu o slabă calificare inițială sau descalificați în urma unei îndelungi inactivități, care, chiar dacă apar pentru cîteva minute pe scenă, aduc căderi de calitate evidente în spectacol; dar tot fără roluri vegetează în trupele ilogic umflate și actori cu merite indiscutabile, care nu au mai putut activa, tocmai pentru că au fost angajați în colective și așa prea mari. Se poate spune despre acei actori de calitate, care stau fără întrebuințare la Teatrul Național „I. L. Caragiale” și în alte teatre ale țării, că reprezintă un „balast”? Dimpotrivă, acești actori își pot găsi cu strălucire locul în numeroase alte echipe.

Sigur, primul pas care poate duce spre soluționarea dificultăților existente este acela al desconggestionării trupelor nerațional încărcate. O propunere formulată în cadrul anchetei „Șcintei” merită să fie reamintită în acest sens: se preconiza desfacearea colectivelor în așa fel încît să se păstreze o grupă de bază, mai restrînsă, și atunci cînd spectacolele de mare desfășurare o cer, angajarea temporară a unor interpreți de planul al doilea dinafara teatrului. Se prevedea, de asemenea, înființarea pe plan central a unei grupe de creație, din cadrul căreia teatrele să poată solicita, la început de stagiune, interpreții necesari completării distribuțiilor. Grupa de creație urma să fie permanent antrenată și în acțiuni independente, recitaluri, turnee, montări proprii. Propunerea, foarte atrăgătoare, promise, pe lîngă readucerea la normal a trupelor, și reactivarea actorilor care nu au mai lucrat continuu, susținut, recalificarea lor superioară, în cadrul unui organism teatral nou, care se poate configura ca un activ și eficient centru de studiu profesional.

Totuși, soluția nu este unica posibilă, și ea nu acopere toate necesitățile. Angajarea, la fiecare deschidere de sezon, a unui grup de actori dinafară, pentru rolurile de plan secund și scenele de ansamblu, poate să asigure un șir de spectacole bune, fiecare în parte. Dar acest mod de lucru făgăduiește mult mai puțin în privința unității, coeziunii, continuității mai multor spectacole privity în succesiune. De altfel, împlinirea unității de idee și expresie nu se împiedică de obicei, în teatrele pomenite, de grupa restrînsă, centrală, a actorilor. Ruptura se naște adeseori din pricina interpreților de roluri mici și apariții scurte, eșuînd aproape întotdeauna în ce privește participarea artistică de înalt nivel a masei la spectacol. Ne putem întreba dacă un al doilea plan, mereu altul, mereu schimbat — chiar bine realizat pentru fiecare montare, dar neomogen în suita diferitelor montări —, poate să dea omogenitate unui teatru, atîta vreme cît interpreții nu au fost educați în spiritul unui antrenament unitar și deci nu au fost

pregătiți pentru a se integra organic, la nivelul celor mai severe exigențe, în pulsația vie a colectivului. Pentru un teatru care își propune rar reprezentării de mari proporții, programându-și, să zicem, o montare istorică sau un spectacol de tragedie antică odată la două sau trei stagioni, împrumutul de la grupa centrală de creație constituie o modalitate de lucru favorabilă. Dar dacă un ansamblu își propune să evolueze în timp spre suita spectacolelor de dimensiuni ample, acest ansamblu nu se poate sprijini decât timp scurt pe angajamente trecătoare. Aici este necesar să se caute, să se găsească și să se formeze cadrele necesare unui plan secund de reală valoare artistică. Pentru un asemenea teatru, nu se pune numai problema de a rezolva balastul celor cu calificare incertă; aici urmează să se încerce diferite colaborări și formule de refacere a ansamblului, pînă cînd se vor putea selecționa, în cele mai bune condiții, interpreții care satisfac optim toate cerințele de ținută prevăzute în programul estetic al teatrului.

Problema merită atenție; dacă ea nu se va rezolva, nu vom avea peste cîțiva ani nici un teatru al spectacolelor de mare întindere, capabil să desfășoare o muncă unitară de-a lungul unui întreg șir de ample puneri în scenă — spectacole istorice, suite din repertoriul de tragedie antică și repertoriul shakespearean, mari montări de comedie muzicală etc. Astfel, peisajul vieții noastre teatrale poate fi lipsit de unul din cele mai interesante profile care se conturează în evoluția contemporană a artei scenice.

Eficientă poate fi, și în această privință, lărgirea sistemului de contracte temporare, în așa fel încît să se poată experimenta diferite formule de structurare a echipei, pînă cînd teatrul își alege și își reține cel mai adecvat grup de colaboratori.

Sistemul contractelor temporare merită să fie studiat și din alte cauze. Acest sistem promite cea mai lesnicioasă și mai ordonată reorganizare a trupelor; el face posibilă o circulație metodică, planificată în timp, a cadrelor artistice, îngăduie încercarea unor apropieri noi, dă puțința ca legăturile de muncă dintre actori, regizori, scenografi să se verifice temeinic, parcurgînd încercări multilaterale, variate. Printre alte avantaje se numără și perspectiva unei mult mai active stimulări a preocupării actorilor pentru ținuta lor profesională. O însemnată parte din dificultățile prezentului o constituie, cum se știe, lipsa de interes, inerția, rutina și chiar împotrivirea la nou a unor actori de tip vechi, care se întîlnesc la diferite niveluri ale vieții noastre teatrale și care — știindu-și situația asigurată, prin contracte definitive — refuză, din motive subiective, să lucreze asupra vocii și plasticii lor, își lasă calitățile neexercitate, nu fac nici un efort de înnoire, nu lucrează niciodată în afara repetițiilor și, de aceea, dau randament slab în repetiții, întîrziind premiera; asemenea actori pun piedici colegilor actori și regizori, atunci cînd ansamblul din care fac parte se integrează într-o mișcare mai largă de improspătare. Astfel de actori înveninează de obicei atmosfera cu nemulțumiri mărunte, nu știu sau nu vor să se subordoneze necesităților colective, pretind ca repertoriul și concepția generală a spectacolelor să se adapteze capriciilor lor, încălcă frecvent disciplina.

În momentul în care contractele nu vor mai fi o realitate inexorabilă, categoric rezolvată pentru toată viața, fiecare actor se va afla în situația de a-și îngriji calitățile profesionale, de a se antrena din punct de vedere al plasticii și al vocii, de a-și dezvolta cultura teatrală, mai mult, el va face totul pentru a-și dovedi concret dorința de a intra în acel colectiv de prim rang care îl atrage.

UNITATEA ȚINUTEI PROFESIONALE; CALITATEA SPECTACOLULUI

În multe colective din țară nu există însă „balast”. Trupele sînt relativ mici și toți sau aproape toți interpreții își găsesc în mod fatal întrebuințare, chiar dacă pregătirea lor profesională prezintă lacune, destule necesități de distribuție rămînînd și așa necoperite. Pentru aceste teatre cu trupe care nu au mai mult de patruzeci de actori, problemele unității se pun altfel decât pentru teatrele mari.

Rezolvarea dificultăților de organizare, completarea trupelor cu actori de valoare și stabilirea unor colaborări de calitate se dovedesc aici direct dependente de nivelul artistic atins în ultimele stagioni. Cu cît prestigiul ansamblului este mai sigur, cu atît mai ușor se înfiripă relațiile de lucru cele mai bune. Teatrul din Timișoara, pe care l-am amintit la început, și-a putut schița un început de personalitate artistică, tocmai pentru că s-a sprijinit pe succese serioase și pentru că a știut să orienteze aceste succese

într-o anumită direcție, respectând în cursul unei întregi perioade un barem de calitate definit în funcție de criteriile proprii. La Timișoara s-a acumulat o anumită experiență a spectacolului mare — cu texte de primă importanță din literatura românească și universală — înscris în traiectoria unui efort de cultură teatrală variată. Continuitatea acestei orientări poate fi urmărită de la spectacolele mai vechi cu *Hamlet* și *Trei surori*, până la spectacolele recente cu *Omul bun din Siciuan* și *A douăsprezecea noapte*. Teatrul din Piatra Neamț este cunoscut ca un laborator al experimentului tînăr, un centru de lansare a talentelor proaspete și a ipotezelor artistice îndrăznețe; aici, contururile care pot determina chipul colectivului sînt precise, deși ele nu sînt consolidate constant, încă. Recent, pe acest drum au început să se angajeze noi colective. Așa, teatrul din Constanța a dat ax unei prime strădanii de omogenizare, cînd a început să acționeze îndrăzneț, ca un centru de promovare a lucrărilor încă necunoscute din dramaturgia originală, afirmîndu-se prin premiere de interes, pe țară (*A doua dragoste*, *Io. Mircea Voievod*), și cînd a început să se oprească asupra unor texte dificile, cu mari posibilități de interpretare, din repertoriul universal (*Henric IV*, *Femeia mării*).

Este deci important să subliniem că tocmai acele teatre care și-au propus programe concepute pe măsura posibilităților lor reale, și au căutat să nu-și trădeze aspirațiile de la care au pornit, au izbutit să reziste chiar la crize dificile, realizînd o anumită unitate a calității generale în spectacol, și atunci cînd actorii și regizorii de primă valoare au plecat în alte colective. Dificultățile de organizare s-au rezolvat în așa fel încît ținuta artistică a colectivului nu a fost negată.

Exemplele acestea sînt deosebit de prețioase în momentul de față. Ele dovedesc că unitatea teatrului nu este un privilegiu rezervat ansamblurilor cu mari posibilități din București sau din orașele cu tradiții artistice îndelungate. De altfel, modelul cel mai încurajător în această privință îl oferă un teatru mic, cu mijloace restrînsse, dintr-un oraș îndepărtat: teatrul din Satu Mare, caz aproape unic — e drept, în condiții speciale — de stabilitate, continuitate și perseverență.

Unitatea calității nedezmîțite de la spectacol la spectacol, omogenizarea teatrelor prin respectarea strictă a unor cerințe de ținută, comune, sînt obiective care se pot integra firesc în dezvoltarea tuturor teatrelor noastre. Numai în condițiile unor asemenea exigențe pot fi tot mai larg și mai intransigent excluse din peisajul general al teatrelor, fenomenele care însoțesc inevitabil activitatea dezordonată, lipsită de o ținută profesională sigură. Alegerile de repertoriu întîmplătoare sau bazate numai pe considerente comerciale, montările precipitate — pornite fără a fi fost temeinic pregătite — și realizate la nimereală, șabloanele și deprinderile diletante în interpretare, rezolvările facile și de prost-gust în scenografie sînt fapte care, printr-o riguroasă planificare a muncii, pot și trebuie să dispară dintr-o arie din ce în ce mai largă de lucru în teatrele noastre.

BAZA MATERIALĂ ȘI TEHNICĂ A OMOGENITĂȚII DE CALITATE

Se cuvine să semnalăm și un aspect al calității unitare a spectacolelor, asupra căruia nu putem să stăruim prea mult în contextul discuției de față. Este vorba despre un fenomen foarte frecvent întîlnit în realitate și foarte rar dezbătut: anume, disproporția, lipsa de armonie, între baza materială și tehnică a muncii teatrale și exigențele de calitate pe care această bază ar trebui să le satisfacă. Teatrele cu ateliere prea mici pentru producția lor, cu personal tehnic lipsit de antrenamentul necesar îndeplinirii în bune condiții a obligațiilor de producție, cu utilaj de scenă învechit, insuficient pentru acoperirea spectacolelor, cu săli de spectacole și de repetiție necorespunzătoare și cu încăperi rezervate publicului care nu pot contribui în nici un fel la crearea unui climat artistic, sînt, din păcate, destul de multe. Toate aceste lipsuri, peste care trecem foarte ușor cu vederea în discuțiile de creație, cronici și articole, afectează direct calitatea spectacolului. Din pricina lor, proiecte frumoase sînt duse numai pînă la jumătate, ritmul de lucru devine neregulat, repetițiile au loc în condiții puțin prielnice, premierele întîrzie, expresia plastică e umbrită. Ciudat este că, deși sîntem obișnuiți în general să raportăm faptele realității la baza lor materială și să le analizăm, pornind de la această premisă, nu facem niciodată asta în teatru. Și nu se poate ca, într-un viitor apropiat sau îndepărtat, să nu ne lovim violent de toate aceste deficiențe, cărora deocamdată nu le dăm nici o atenție.

Este sigur că în această privință nu putem aștepta soluții rapide, în primul rând pentru că situația reală a compartimentului tehnic-material din teatre nu este cunoscută. De aceea, este necesar să încercăm să ne lămurim în această privință. S-ar putea iniția studii sistematice asupra condițiilor concrete de producție din toate teatrele țării. În urma unor asemenea studii, amănunțit și aprofundat efectuate, s-ar putea planifica o echilibrare rațională a producției și tehnicii de teatru cu creația. Problema este în directă legătură cu evoluția spre unitate teatrală. Căci, un teatru care caută să devină unitar trebuie să se manifeste consecvent cu idealurile sale artistice, în toate compartimentele activității și prezenței sale, de la înfățișarea edificiului teatral și aspectul propagandei vizuale până la ultimul amănunt din decor și ultimul ornament din foaier. Așa s-au definit marile ansambluri-model, care au trasat liniile principale ale dezvoltării în teatrul contemporan, acționând asupra conștiinței publice prin întreaga atmosferă pe care au creat-o în jurul lor, prin tot complexul reacțiilor și legăturilor cu publicul. Pentru a evolua în acest sens, teatrele trebuie să se pregătească în timp; și o condiție deloc neglijabilă o constituie dezvoltarea acelei baze materiale și tehnice, care să poată face posibilă atingerea obiectivelor artistice generale ale teatrului.

UN IDEAL MAI ÎNDEPĂRTAT: MARILE COEZIUNI CREATOARE DE CONCEPȚIE, METODĂ, STIL

În procesul evoluției artei noastre scenice spre o unitate trainică, cele mai ferme puncte de sprijin se găsesc în activitatea celor câtorva teatre în care s-au schițat primele nuclee ale unei viitoare coeziuni de fond, în concepție și expresie.

Teatrul de Comedie s-a afirmat activ și consecvent ca o echipă a muncii colective superior organizată. Aici se disting câteva direcții rodnice de dezvoltare. O linie de comedie senină, mult mai ades amabilă decât amară, dezvoltată într-un joc al replicilor de efect și al pozițiilor de atmosferă, se leagă de formația artistică a conducătorului teatrului, actorul Radu Beligan. Această direcție a fost frumos ilustrată, în rîndul succesorilor recunoscute, de spectacole de răsunet, ca *Celebrul 702*, *Seful sectorului suflote*, *Insula*. O traictorie mai complicată au urmat lucrările centrate în jurul regizorului Lucian Giurchescu, virtuoz al comediei exuberante, care s-a consacrat din ce în ce mai îndrăgitor explorărilor dramaturgiei grave (de la *Șvejk în al doilea război mondial* și *Rinocerii*, până la *Platonov*). În sfîrșit, realizări de o mare limpezime structurală și stilistică definesc regia lui David Esrig, ca unul din momentele hotărît conturate, rotund-unitare, din existența teatrului. Se construiește aici cu susținută perseverență o modalitate îndrăzneată și ambițioasă de teatru intelectual, care demonstrează idei, împrumutînd hainele viu colorate ale spectacolului popular. Esrig construiește un sistem al mijloacelor de expresie, care tinde clar spre teatrul total, înscriindu-l într-o regiune a grotescului, ce înglobează satira politică, pamfletul filozofic și parodia cu intonații îngăduitor poetice (*Umbra*, *Troilus și Cresida*, *Capul de rățoi*).

Un nucleu important al luptei pentru unitatea artistică s-a constituit în ultimii zece ani în cadrul Teatrului „Lucia Sturdza Bulandra”. *Omul care aduce ploaia*, *Sfînta Ioana*, *Explozie întîrziată*, *Azilul de noapte*, *Cum vă place*, *Copiii soarelui*, *Domnul Biedermann și incendiatorii*, *Opera de trei parale*, *Clipe de viață*, *Un tramvai numit dorință* sînt montări care se aliniază logic pe același fir, aducînd o varietate expresivă care nu anihilează unitatea de concepție.

În succesiunea acestor realizări se întrevede tot mai limpede un ideal teatral de perspectivă îndepărtată, sprijinit teoretic pe programul unui realism de sinteză calitativ nouă, care să înglobeze multe din cuceririle teatrului modern, subordonîndu-le pasiunii pentru realitate; albișterea de lungă durată spre acest ideal făgăduiește constituirea unei originale școli de scenografie, care să supună unei viziuni plastice complexe, suplă, diverse, întreg arsenalul de mijloace al miracolului teatral, și dezvoltarea unei școli de joc sigur definite, care să alieze precizia brechtiană a desenului social-istoric cu o neistovită profunzime în analiza psihologică, folosind, fără prejudecată, o gamă de procedee expresive, desfășurată amply de la extrema convenționalitate a gestului teatral simbolic pînă la adevărul brut al amănuntului naturalist.

O nedezmîntită severitate în supravegherea calității spectacolului și o ridicare aproape fără pauză a valorilor echipei, prin abordarea unor texte de tot mai mare exigență, au caracterizat și stagiunile de la Teatrul Mic. Succesele importante sînt cele

care ocupă cantitativ și calitativ primul loc în munca teatrală; am întilnit aici una sau două interpretări de valoare, chiar în punerile în scenă puțin izbutite: fiecare spectacol aduce un plus de expresivitate și suplete în evoluția echipei; interpreți aproape uitați, aproape ieșiți din atenția publicului, s-au reintegrat în creația activă; între realizările diferite nu au apărut salturi de orientare, tendințe care caută să se anihileze violent între ele; astfel, teatrul a luat parte activ, cu toate forțele sale, la viața artistică, intervenind constant în actualitate.

Ansamblul condus de Radu Penciulescu se dezvoltă sub semnul *raționalului*, descoperind elanul creator în clarificarea gândului și în simplitatea ideii. Începutul acesta de coeziune este cu atât mai important cu cât, un timp, directorul-regizor nu a pus nimic în scenă, fără ca asta să afecteze ținuta spectacolelor, fapt care dovedește că spiritul conducerii a mobilizat într-adevăr echipa regizorală, reușind să o omogenizeze și să subordoneze înzestrările și temperamentele diferite aleorași mari principii generale.

În sfârșit, mai incert, găsim și deocamdată puține centre de coeziune launtrică, dar ieșind hotărât din impasul unor stagioni lipsite de exigență, evoluează pe coordonatele unui tot mai larg repertoriu de dezbatere intelectuală, Teatrul „C. I. Nottara”, spectacolele *Luna dezmoșteniților*, *Sonet pentru o păpușă*, 3.3.3., *Scaunele*, *Henric IV* punând jaloane sigure pe acest drum.

Luând ca model activitatea unor asemenea ansambluri de tip nou, nu trecem, desigur, cu vederea nereușitele, întreruperile de continuitate, momentele întâmplătoare în raport cu întregul, care se întilnesc în istoria lor, mai lungă sau încă foarte, foarte scurtă. La Teatrul de Comedie, curba de creștere a ansamblului și a nucleului de concepție nu este lipsită de hiaturi. Marele potențial artistic existent aici nu este folosit întotdeauna din plin și se întâmplă ca, după perioade de randament maxim — cum a fost perioada realizării spectacolului *Troilus și Cresida* și a turneului la Teatrul Națiunilor —, să asistăm la momente în care teatrul lucrează numai cu o parte din forțele sale, alungând într-o așteptare puțin activă, până la abordarea altor realizări de vîrf. La Teatrul „Bulandra”, nucleul de concepție și stil, puternic constituit în jurul realizatorilor Ciulei-Bortnovschi-Pintilie, nu poate să cuprindă în sfera înriurilor sale toată întinderea unui ansamblu atât de larg și de diferențiat, desfășurat pe două scene. Așa se face că asistăm la spectacole care, fără să fie lipsite de parțiale elemente interesante, nu se integrează în orientarea majoră a programului artistic. La Teatrul Mic, procesul unificării ansamblului se lovește, în unele cazuri, de discrepante categorice de stil (cum, la un nivel destul de înalt, s-au păstrat în *Jocul ieilor* deosebiri importante între realismul încărcat de sevă al jocului practic de George Constantin și Ion Marinescu și modalitatea, mai exterioară și mai demonstrativă, de interpretare a lui Ionescu-Gion și a Leopoldinei Bălănuță). Aici rămîne deocamdată deschisă problema spectacolului de mari dimensiuni, distribuțiile bune neputînd acoperi, deocamdată, decît piesele cu puține personaje. La Teatrul „Nottara”, oscilațiile de calitate și sens sînt frecvente. Punerile în scenă care alunecă spre manierismul intelectual (spectacolele Anouilh), sau montări de minim interes cultural-artistic (*Absența unui violoncel*), cu subtext comercial destul de transparent citit, sparg cu violență continuitatea eforturilor de păstrare a unei calități unitare în spectacol.

Parte din aceste neajunsuri vor dispărea firesc prin însăși dezvoltarea armonioasă a premiselor existente în ținuta de astăzi a ansamblurilor despre care e vorba — și mai ales Teatrul de Comedie și Teatrul Mic se bucură de această perspectivă a dezvoltării firești. Parte dintre ele își vor găsi mai greu soluția, ele ținînd de deficiențe grave, prezente chiar în structura echipelor în cauză — de pildă, salturile și neconcordanțele din activitatea ansamblurilor mari de la teatrele „Bulandra” și „Nottara”, unde s-a acumulat destul „balast”.

Dincolo de toate aceste aspecte imediate ale prezentului, se desenează însă mult mai amplu liniile de fugă ale unor țeluri estetice de lungă ascensiune și de perspectivă îndepărtată. La capătul acestei înaintări previzibile în viitor, se disting siluetele idealurilor care au dominat și domina lumea teatrului contemporan, promisiunea marilor ansambluri consolidate pe temeiul viziunii artistice fără fisură, egal asimilată de creatorii din colectiv și exprimată cu aceeași credință și aceeași dăruire de ei toți, marile unități de luptă ale celor mai noi estetici creatoare în teatru.

Drumul spre atingerea unor atât de înalte și de viguroase performanțe a început atunci cînd la conducerea unor teatre de primă importanță au venit creatorii de prestigiu, care aveau virtuți sigure de animatori. Dar munca de construire a unei unități profunde de gîndire, atitudine și stil, în aceste teatre, mai are de parcurs multe etape. Ea implică un proces dialectic, în care valorile actuale urmează să se confrunte, să se

apropie, să se creezească sau să se disocieze, în urma unor foarte serioase și profunde experiențe de creație. Ea presupune, de asemenea, elaborarea treptată, în fiecare din teatrele noastre înaintate, a unor elemente de estetică proprii, dezvoltate în moduri de gândire teatrală diferențiate, capabile să se concretizeze în metode de lucru clar sistematizate, specifice colectivelor date. Rezolvarea dificultăților actuale, înainte amintite, și subordonarea nestingherită a cadrului organizatoric-administrativ criteriilor de creație colectivă și programului ei de perspectivă reprezintă numai o primă condiție. În aceste teatre, care înaintează spre un atât de complicat și divers proces de înnoire, stabilitatea principiilor de fond ale muncii colective și mobilitatea temporară a colectivului sînt mai necesare decît oriunde; numai așa se pot încerca și verifica pînă la capăt cele mai fericite formule de coordonare, fără să se piardă nici una din valorile pînă acum acumulate; numai așa se pot forma acele state-majore de concepție, care dau animatorului și idealului estetic și etic al colectivului, puțința de realizare.

Aici, simplele măsuri de organizare nu pot aduce deci decît rezolvări ce condiționează pornirea. Mai departe, creația este cea care trebuie să hotărască, și pentru asta ea are nevoie de un teren cît mai propice mișcării și experimentului. Se vor forma, poate, unități pe care nimeni nu le prevede astăzi; vom asista, probabil, la consolidarea superioară a cîtorva din alianțele care există, la desfacerea altora și la nașterea unora cu totul noi; se vor urma, în diferite împrejurări, diferite modalități de structurare a echipelor, generînd stiluri diverse, bogat deosebite între ele. Creșterea aceasta se anunță ca un proces artistic viu și, ca orice proces de acest fel, ea cuprinde și o bună parte de reacții spontane, atitudini și raporturi neașteptate. Important este însă ca idealul unității teatrale superioare să acționeze cu hotărîre de aici înainte asupra creației. Important este ca oamenii de teatru și critica să nu-l piardă din vedere, în focul confruntărilor curente cu actualitatea. Pentru că numai colectivul teatral organic și armonios constituit, numai adevărata, profunda unitate teatrală de idei și expresie, poate valorifica pînă la capăt marile rezerve de talent ale teatrului românesc, contribuind la formarea unor echipe egale ca forță și inițiativă cu cele mai bune din teatrele lumii — echipe care să poată interveni energic în evoluția contemporană a teatrului universal, aducînd eficient aportul gândirii și sensibilității noastre în dezlegarea concretă și de idei, practică și teoretică, a acelor întrebări de care depinde viitorul artei scenice.

Răspunsul la aceste întrebări depinde de numărul și de ținuta teatrelor care vor izbuti să-și definească o personalitate originală. Avem, în această privință, mari avantaje, datorate modului în care s-a dezvoltat, în ultimii douăzeci de ani, arta scenică la noi. Puține țări, chiar dintre cele cu o puternică tradiție teatrală, își pot îngădui să planifice pe o scară atât de largă ca la noi, omogenizarea teatrelor, ridicarea unui număr important de instituții teatrale la nivelul unei constante unități de calitate. Deci, cu cît mai multe, mai diverse și mai consecvente, în raport cu propriile obiective, vor fi echipele cimentate pe temeiul noilor principii, cu atît mai viguroase și mai eficiente vor fi contribuțiile teatrului nostru actual la educarea publicului într-un înalt spirit de exigență.