

ITI, LA AL XXVI-LEA CONGRES MONDIAL



În doi în doi ani, Institutul Internațional de Teatru își reunește membrii într-un congres, pentru „a face punctul”, a trece în revistă cele făcute și nefăcute în acest răstimp și a stabili, în linii mari, cele ce vor trebui făcute în anii următori, în scopul definit de însuși statutul său: „a încuraja schimburile internaționale în domeniul cunoașterii și practicării artelor teatrului dramatic, liric și de dans, pentru a întări pacea și prietenia între popoare, a adânci înțelegerea reciprocă, a lărgi cooperarea creatoare între toți oamenii artelor teatrului”.

Cel de-al XXVI-lea Congres s-a desfășurat la Caracas-Venezuela, în perioada 24-30 iunie 1995 și a cuprins trei segmente: unul, statutar, altul (precedându-l de fapt pe acesta), dedicat formării profesionale și constituind sesiunea Universității Teatrului Națiunilor „Albert Botbol”, iar al treilea, concomitent cu primul, constând din manifestări culturale și artistice (colocvii și spectacole) menite a adânci schimburile și a amplifica rezonanța publică a acestei reuniuni internaționale, pusă sub egida „Deceniului mondial al dezvoltării – UNESCO”, dedicată aniversării a 400 ani de existență a teatrului în Venezuela și având ca temă generală „Prăbușirea utopiilor și noul mileniu”.

Și, ca să nu ne rătăcim între atâtea titluri, teme, motivații și egide, s-o luăm metodic.

Conform statutului

Lucrările s-au desfășurat în Adunarea generală și în cele opt comitete de specialitate ale ITI: al autorilor, al teatrului muzical, al teatrului dramatic, al formării profesionale, al comunicațiilor, al identității culturale și dezvoltării, al teatrului nou.

Din bogata ordine de zi a Adunării generale s-au desprins îndeosebi două probleme, care au dat naștere unor discuții aprinse privind destinul ITI în viitorul mai apropiat sau mai îndepărtat. Cea dintâi este spinoasă problemă a finanțării. În ciuda aprecierilor pozitive emise de UNESCO față de bogata și eficienta activitate a ITI, acesta nu va mai beneficia, începând cu anul 1996, de o subvenție globală din partea acesteia, ci, la fel ca și alte organizații internaționale neguvernamentale asociate la UNESCO, va primi sprijin pentru anumite proiecte și programe, în baza unui acord-cadru pe șase ani. Se impune, deci, găsirea unor noi modalități de finanțare pentru activitatea curentă și inițierea unui nou sistem de mecenat. Cea de a doua problemă, strâns legată de cea dintâi și care a riscat, la un moment dat, să provoace o adevărată sciziune în rândurile marii familii unite ce s-a arătat, până acum, ITI, a fost aceea a necesității unor schimbări în însăși structura organizației, în raport cu marile schimbări petrecute în lume în ultimii ani.

Au fost evocate începuturile Institutului Internațional de Teatru, înființat în 1948 din inițiativa unor personalități ale lumii teatrale, cu sprijinul UNESCO, pentru a contracara efectele exclusiviste ale războiului rece și a înlesni crearea unor punți de comunicare, de schimburi spirituale între oamenii de teatru aparținând unor state și comunități deosebite din punct de vedere politic, social, geografic. De la primele opt centre naționale fondatoare, ITI numără în prezent 93 de centre și tendința este de creștere, ceea ce înseamnă o recunoaștere a eficienței organizației. Și totuși, realitatea impune unele schimbări de structură și de metodă. După prăbușirea regimurilor totalitare din Europa și deschiderea frontierelor, circulația oamenilor de teatru și a artelor teatrale a devenit mai lesnicioasă. În domeniul teatrului au apărut noi organizații, care, la rândul lor, favorizează întâlnirile și schimburile de idei, de experiență, de spectacole (să ne gândim la IETM – Informal European Theatre Meeting, la IITM – Institutul Internațional al Teatrului Mediteranean, la Convenția Teatrală Europeană, la Uniunea Europeană a Teatrelor) și față de care bătrânul dar

vigurosul ITI trebuie să se delimiteze, printr-o structură care să-i mărească eficiența, întărindu-i universalitatea. Această universalitate constituie, de altfel, unul din titlurile sale de mândrie la ora actuală. Problema finanțării se impune de la sine ca una dintre cele mai dificile. Pe de altă parte, sunt unele centre naționale a căror existență e mai mult formală, ele neizbutind să fie prezente, de pildă, în publicațiile ITI, deși acestea se străduiesc să cuprindă un spectru geografic și cultural cât mai larg.

În consecință, cele cinci centre naționale din țările scandinave (Danemarca, Finlanda, Suedia, Norvegia, Islanda) au inițiat o moțiune, lansând lozincă schimbării și propunând formarea unui grup special de lucru, care să studieze întreaga problematică a ITI – obiective, finanțare, organizare – și să ofere sugestii pentru viitor. După multe și intense discuții, moțiunea a fost adoptată. Deocamdată, însă, se continuă lucrul pe baza vechilor structuri și perspectiva unei activități bogate pe următorii doi ani este concretizată în numărul mare de manifestări anunțate, în direcția organizării unor noi reuniuni de specialitate, prin comitetele permanente.

Mă gândeam, ascultând dezbaterile furtunoase uneori, că în toiu discuțiilor se uită adesea tocmai obiectivul principal al organizației și al tuturor celor ce iau parte la îndeplinirea țelurilor sale nobile: TEATRUL. Dar asta e altă poveste.

Să mai notez, în încheierea relatării despre lucrările Adunării generale, că Centrul român al ITI a fost ales în noul Comitet executiv, reprezentantul său fiind Ion Caramitru, președintele Centrului. Bineînțeles, Radu Beligan își păstrează calitatea de președinte de onoare al ITI, dobândită pe viață. Aaug că în Comitetul de formare profesională a fost cooptat Cornelii Dumitriu, profesor la ATF și secretar executiv al Comisiei naționale române pentru UNESCO, iar în Comitetul comunicațiilor, Margareta Bărbuț a fost desemnată membru corespondent.

Demn de reținut este, de asemenea, faptul că adunarea generală a adoptat Moțiunea Comitetului de formare profesională, lansată la inițiativa Centrului român, de a se crea o catedră internațională ITI-UNESCO pentru problemele teatrului, la București. Inițiativa va avea nevoie, desigur, de mult studiu, multe consultări și, mai ales, de un sprijin substanțial din partea autorităților românești și internaționale. Dar acceptarea ei a însemnat o recunoaștere a valorii școlii noastre de teatru, care s-a făcut cunoscută pe plan universal chiar la Caracas, cu prilejul Întâlnirii internaționale a Institutelor superioare de teatru. Și am ajuns la segmentul al doilea al Congresului.

Sesiunea Universității Teatrului Națiunilor „Albert Botbol”

A fost o reală confruntare internațională a metodelor de formare a tinerilor actori, la care au participat 17 institute superioare din 17 țări ale lumii. Din România a fost prezent un grup de cinci studenți de la ATF, sub conducerea profesorului lor, Gelu Colceag, asistat de Tania Filip. Îmbinarea activității de atelier (workshop), cu demonstrațiile artistice și cu discuțiile cu caracter teoretic și practic, au făcut din cele douăsprezece zile (11-22 iunie) ale Întâlnirii o adevărată școală internațională, utilă pentru toți participanții. Tema obligatorie pentru ateliere și demonstrații a fost **Nunta însângărată** de Garcia Lorca, fiecare grup având latitudinea de a alege orice scenă a dorit din această piesă, în plus, să prezinte și un scurt spectacol cu o piesă la alegere. Grupul român a prezentat **Lecția** de Eugen Ionescu, întreaga sa participare bucurându-se de aprecierea celor prezenți. Cred că nu e lipsit de interes să reproduc opinia lui

Humberto Orsini, regizor și profesor, membru în conducerea Centrului național venezuelean al ITI, directorul acestei Întâlniri, care și-a văzut confirmată buna părere pe care o avea despre școala românească de teatru încă din 1969, când a participat la reuniunea ITI de la București:

„Prezența Academiei de Teatru și Film din București la Întâlnirea internațională a Institutelor superioare de teatru, care a avut loc în Venezuela, a constituit un adevărat eveniment. Această Academie a fost considerată cea mai bună din cadrul manifestării. Atât metodologia de lucru, exercițiile pe care le-au făcut, scenele din **Nunta Însângerată**, cât și reprezentarea **Lecției**, au stârnit un mare entuziasm în rândurile participanților. A impresionat prospețimea cu care lucrează studenții, modul cum domină acțiunile și situațiile, cum trec de la o situație la alta, degajarea și stăpânirea de sine. În **Lecția** s-a evidențiat cel mai bine jocul studenților, îndeosebi al interpretului Profesorului, care a fost considerat ca unul dintre cei mai buni din cadrul Întâlnirii. Eu cunoșteam această Academie, pentru că am vizitat-o și, când i-am făcut prezentarea, n-am ezitat să o recomand. N-am greșit. A fost un adevărat eveniment. Un real succes”.

Am regretat însă, alături de alți delegați la Congres, că această importantă manifestare cu caracter pedagogic și artistic s-a desfășurat în întâmpinarea Congresului, încheindu-se exact în ziua când acesta își deschidea, în mod festiv, lucrările. Despre reala ei eficiență de schimb de idei și de experiență am aflat din relatările celor care au participat și din informarea pe care Humberto Orsini a prezentat-o în fața Adunării Generale a delegaților. El a subliniat caracterul de „proces de lucru” al demonstrațiilor, diversitatea modurilor de abordare a temei, faptul că în centrul tuturor proiectelor s-au aflat corpul uman, vocea umană, energia și mișcarea, esențială fiind folosirea controlată a energiei, ca element generator de emoții și situații. Posibilitatea de a-și confrunta concepțiile și experiențele le-a oferit tuturor, profesori și studenți deopotrivă, un bogat material de reflecție, ceea ce este un obiectiv major al ITI.

Colocviile

Un alt prilej de reflecție, de confruntare a unor opinii a fost oferit de cele trei colocvii organizate în cadrul Congresului. Cel dintâi, inițiat de Comitetul autorilor dramatici, s-a referit chiar la tema emblematică a reuniunii de la Caracas, „Prăbușirea utopiilor și noul mileniu”, temă stimulativă pentru o bună parte din lucrările întregului Congres, dar abordată aici în mod direct.

Printre vorbitori s-au aflat Wole Soyinka (Nigeria), laureat al Premiului Nobel, Isaac Chokron (Venezuela), Emilio Carvallidos (tot din America Latină), Hector Quintero (Cuba), Patrick Guinand (Franța), Enrique Buenaventura (Columbia), Reoti Sarman Sharma (India), Peteris Petersons (Letonia). S-au emis multe idei prețioase, unele fiind obsesii ale autorilor dramatici de pretutindeni, altele luminând aspecte mai puțin cunoscute din teatrul unei țări sau al alteia. Interesant mi s-a părut faptul că, în cele din urmă, s-a desprins o idee-forță și anume aceea că



David Larible, numit „clownul clownilor”

utopiile n-au murit. Ele există în fiecare dintre noi și, desigur, în fiecare autor dramatic, care, scriind, raportează totul la utopia sa personală – înțelegând prin aceasta, conform definiției din dicționar, construcția imaginară a unei societăți corespunzătoare propriului ideal.

Considerațiile istorice au cuprins referiri la marile utopii ale lumii, care au dat naștere revoluțiilor, acestea, la rândul lor, lansând sloganuri stimulatoare, ca, de pildă, „Liberté, égalité, fraternité”. Utopiile își au reversul lor, s-a spus, și s-a făcut referire la utopia socialistă, cu închisorile și lagărele ei de concentrare. Există utopii optimiste și pesimiste, s-a mai spus. Unele dintre ele devin adevărate pericole pentru omenire și pentru libertatea individului, cum este, azi, aceea a fundamentalismului religios, care are pretenția de a construi Cetatea lui Dumnezeu pe Pământ.

În ceea ce privește teatrul, acesta a încercat întotdeauna să se opună acelor utopii care amenință sau strivesc libertatea individuală. Molière în **Tartuffe**, Voltaire în **Mahomet sau Fanatismul** au fost evocați pentru actualitatea operei lor, remarcându-se totodată că teatrul pune întrebări, nu dă răspunsuri. Publicul aplaudă, dar fiecare spectator gândește în felul său și își caută propriul răspuns.

Privirea dramaturgului asupra lumii poate fi comparată cu acea „minunată lume nouă – **brave new World**”, pe care Shakespeare o proclama în **Furtuna**, prin cuvintele Mirandei,





dar care nu e aceeași pentru toți. Însăși privirea negativistă asupra lumii, pe care o exprimă în operele lor autori ca Jarry, Beckett sau Ionescu, are în subtext o utopie, credința într-o minunată lume nouă, spunea Wole Soyinka. Dar tot el s-a referit la ceea ce a numit o utopie la modă: moartea textului literar în favoarea atotputerniciei imaginii corporale. Soyinka a combătut tendința unor regizori de a reduce sau modifica textul autorului, considerând că „independența față de text” e o utopie și pledând pentru puterea cuvântului ca mijloc de comunicare între actor și public. Problema e veche, a fost dezbătută adesea și la noi și cred că răspunsul nu-l poate da decât fiecare spectacol în parte. De altfel, unul dintre vorbitori a și remarcat că se creează false contradicții, precum cea dintre cuvânt și imagine, el considerând că ceea ce contează e personajul și dialogul său cu spectatorul.

Remarcându-se că ne aflăm în prezent sub imperiul unei noi utopii, aceea a noilor tehnologii, care au șansa de a grăbi sfârșitul lumii, s-a constatat că nu se poate face un pronostic cu privire la arta noului mileniu, deoarece, cum zicea un vorbitor, întâi vine opera și apoi teoria. Un autor, când scrie, nu se gândește niciodată cărui curent i se alătură – postmodernism, absurd sau altceva –, el scrie pentru teatru, pentru actori, pentru a fi jucat. Cum spunea tot Wole Soyinka: „Utopia a murit. Trăiască utopia!”

„Crearea unui public pentru noul mileniu” a fost tema colocviului organizat de Comitetul comunicațiilor al ITI și Asociația internațională a criticilor de teatru. Problemă vitală pentru teatru – pentru că, fără public, care ar fi rațiunea de a fi a

teatrului? –, aceasta a fost abordată în mod temeinic de sociologul belgian Roger Deldime, care a punctat câteva etape importante ale evoluției raporturilor teatru-public în perioada contemporană: 1945, epoca postbelică, nevoia de a reconstrui o societate; 1968, anul marilor mișcări contestatare, în care s-a evidențiat prăpastia ce separă ideile, utopiile și realitatea; momentul actual, „societatea spectacularului mediatizat”, a mediocrității video, în care șansa de supraviețuire a teatrului se află în afirmarea propriei specificități, a capacității sale de a impresiona publicul prin materialitatea senzorială a actorului, prin relația de comunicare între scenă și sală. Ascultându-l, mă gândeam câtă nevoie am avea și noi de o cercetare sociologică sistematică în domeniul teatrului.

Dintre vorbitorii următori, Yang Hye Suck (Coreea de Sud), după o scurtă incursiune istorică, a lansat o serie de întrebări cu privire la educarea publicului pentru teatru și prin teatru, astăzi, când tinerele generații lucrează la computere, când teatrul oscilează între amuzamentul facil și educație, iar imaginea vizuală capătă o putere de atracție din ce în ce mai mare. Sania Nikčević (Croația), semnalând dilema economică a teatrului din țara sa, a făcut cunoscute și unele aspecte îmbucurătoare, afirmând încrederea în puterea teatrului de a dăinui, căci nimic nu poate ucide teatrul. La rândul său, regizorul György Lengyel (Ungaria) a remarcat declinul unora dintre teatrele mari ale Budapestei și, totodată, efervescența creatoare a unor teatre mici, regionale, considerând că tineretul, îndeosebi cel universitar, e o cheazășie a supraviețuirii și revigorării teatrului de toate genurile – dramatic, muzical, experimental. Se pare că



Scenă din spectacolul Bătrâna clocește de Tadeusz Rózewicz la Teatrul „Maxim Gorki” din Berlin (regia: Rolf Winkelgrund)



televiziunea nu e, acolo, o concurență periculoasă pentru teatru, ci doar o invazie teribilă a prostului-gust, după cum spunea el.

Cel de al treilea colocviu a avut drept temă „Râsul, satira socială și politică în teatrul popular”, dar am impresia că nu toți vorbitorii s-au referit la tema propusă. O profesoară din China a vorbit despre contopirea râsului cu plânsul în teatrul chinezesc și a dat mai multe exemple de subiecte în stilul operei din Beijing. O extraordinară ilustrare pe viu ne-a oferit un tânăr artist chinez, interpretând o arie dintr-o operă, cu niște modulații ale vocii despre care nu puteai spune dacă exprimă râsul sau plânsul.

Jean Pierre Guingané din Burkina Faso ne-a vorbit despre importanța râsului în viața unui african. Moartea însăși își pierde acolo sensul tragic datorită obiceiurilor și ritualurilor organizate în jurul unui răposat. Teatrul face parte din regula jocului, gluma e folosită pentru a dedramatiza un conflict, râsul alungă spaima de necunoscut. Teatrul popular s-a născut din concepția de viață a oamenilor, în care tragedia nu-și găsește locul.

O viziune asemănătoare despre existență am aflat că există în Coreea, unde tragedia în sens occidental nu e cunoscută, moartea fiind socotită doar o soluție, o speranță sau ceva ce poate fi negociat prin șamanism. Teatrul e de fapt un joc, cu măști și dansuri, asemănător comediei dell'arte, un joc pe care clasele superioare l-au disprețuit, l-au ignorat, ca pe o îndeletnicire subalternă. De aceea, satira socială s-a refugiat în teatru, unde nu exista nici cenzură, el nefiind considerat demn de atenție. S-a dezvoltat astfel satira socială la adresa claselor superioare și a ipocriziei călugărilor, dar nu în mod realist, ci în stil metaforic, simbolic, alegoric. Și multe altele ne-a mai spus Kim Jeong Ok, profesor și regizor din Republica Coreea, cel care acum este președintele Institutului Internațional de Teatru, cu ochii lui răzători și nelipsita șepcuță tuflită pe-o ureche.

În încheierea colocviului, moderatorul său, Chérif Khaznadar, directorul instituției Maison des Cultures du Monde din Paris, ne-a făcut cunoscut că Jean Duvignaud, cunoscutul profesor și sociolog de teatru, a creat o disciplină nouă, **etnoscenologia**, care a fost deja adoptată în programul de studiu de trei universități pariziene. E vorba despre studiul comportamentului spectralar organizat al omului, o disciplină înrudită cu etnomuzicologia, care există de câțiva ani. Și cu antropologia teatrală, așa spune. Iată un nou subiect de cunoaștere și de meditație.

Spectacolele. Ofertă cam săracă. Și totuși...

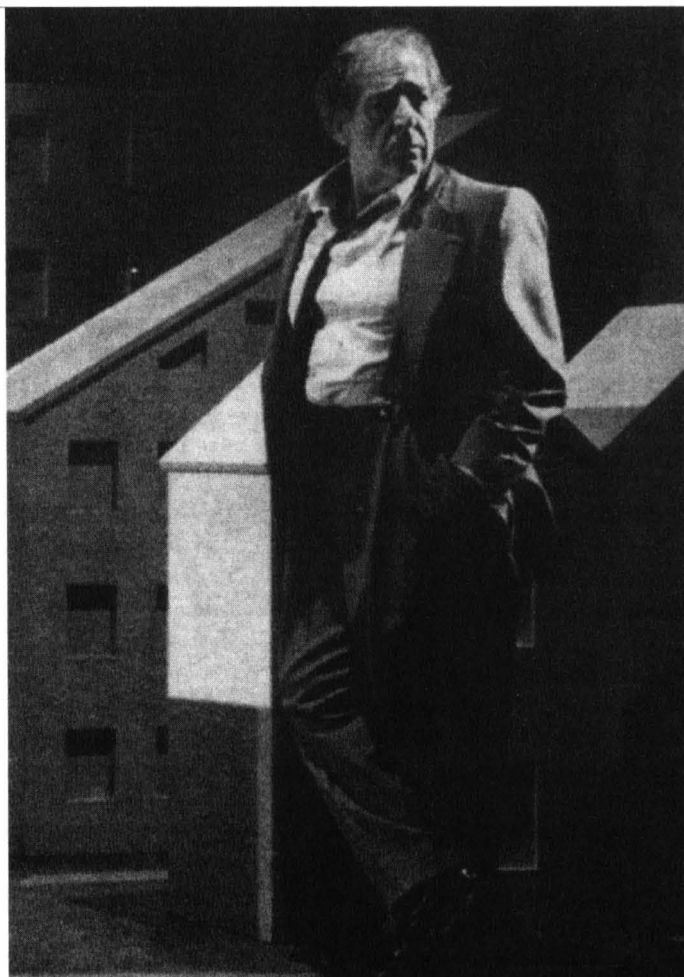
Bineînțeles, fiecare seară se încheia cu un spectacol. Dar n-aș putea, din cele văzute, să încropesc o părere cât de cât coerentă despre teatrul din Venezuela. Dintre cele șapte spectacole oferite de gazde, patru au fost de dans, iar dintre acestea, unul era de dansuri și cântece populare indigene (pline de temperament și frenezie senzuală sudamericană), iar altul – al unei trupe coreene. Dintre cele de teatru dramatic, unul singur, al Teatrului Național din Caracas, poate fi considerat reprezentativ. Altul era o coproducție a mai multor instituții, semnificativ, poate, prin tendința de actualizare a clasicii, iar al treilea aparținea unei trupe suedeze.

Dansul contemporan cunoaște în prezent o dezvoltare apreciabilă în Venezuela, seara inaugurală a Congresului oferindu-ne posibilitatea să cunoaștem, în numere scurte,

expresive, bine diferențiate, cinci trupe de dans, dintre care s-a impus aceea condusă de coregraful Carlos Orta, „Corearte”. De altfel, aceasta a prezentat și un spectacol integral, în altă seară, afirmându-și originalitatea, forța și armonia mișcărilor, temperamentul specific, modernitatea concepției.

Impresionant îndeosebi a fost spectacolul trupei din Coreea de Sud „Didim Dance Company”, condusă de Kook Soo Ho, dansator și coregraf, director artistic, creator multilateral. Sub titlul **Dans, Voce și Vânt**, am asistat la un adevărat spectacol de poezie, în care vocea, când evocatoare, când imperativă, instrumentele de percuție, mișcările trupurilor, într-o diversitate uluitoare de ritmuri, îmbinând grația și forța, stăpânind cu rigoare dezlănțuirea energiilor, parcurg un itinerar inițiat, menit a sugera puterea purificatoare, exorcizantă a vântului în contact cu ființa umană, cu sufletul.

Spectacolul Teatrului Municipal din Stockholm, **Frida și Diego** de Greg Cullen, era de fapt o versiune prescurtată a producției integrale, care a avut premiera la Stockholm în 1993. Se pare că spectacolul inițial era realizat cu o mare diversitate de mijloace teatrale, combinând jocul actorilor cu măștile, păpușile și marionetele într-un ansamblu plin de culoare. Ceea ce am văzut noi era o reducere la esență, urmărind povestea de dragoste a doi artiști – pictorul mexican Diego Rivera și Frida



Bob Marchese în *Rinocerii* de Eugen Ionescu, montată de Roberto Guicciardini cu „Il Gruppo della Rocca” din Palermo



Kahlo – ca o retrospectie, după moartea celei din urmă. Situațiile tensionate puneau în evidență valoarea expresivă deosebită a actriței Gunilla Rööf, sensibilă, dramatică, suplă, în timp ce partenerul ei, Hans Wigren, apărea retoric și rigid. Interesant era decorul în continuă schimbare, proiectat pe un panou într-o parte a scenei, în timp ce pe alt panou, în cealaltă parte, se proiecta traducerea dialogului, în spaniolă și engleză, greu de urmărit din pricina dimensiunii minuscule. Dar cu atâtea centre de captare a atenției, aceasta se risipea, pierzând comunicarea cu actorii.

Rod al colaborării mai multor instituții, **Ulciorul sfărâmat** de Heinrich von Kleist, în regia lui Daniel Karasek, a devenit o comedie populară plină de haz, a cărei acțiune se petrece în Venezuela de azi. Regizorul a operat o actualizare și o localizare a binecunoscutei comedii germane, pornind de la ideea că o operă clasică are în ea un adevăr profund, care se revelează publicului, întotdeauna, cu mai mare forță decât ar putea-o face o piesă contemporană. Într-adevăr, publicul s-a amuzat copios urmărind peripețiile judecătorului corupt și mincinos, fără a se mai întreba dacă polițistul tont și adormit din scenă își are corespondentul în textul lui Kleist sau dacă nu cumva această veselă întâmplare cu dansuri și cântece, jucată, ce-i drept, cu o bună știință a efectului comic, a fost doar inspirată de Kleist și nu scrisă de el, cum anunța caietul-program.

Deschizând seria manifestărilor prilejuite de aniversarea celor 400 de ani de teatru în Venezuela, Compania Teatrului Național, aniversând la rândul său 10 ani de activitate (instituția existând,

de fapt, de 90 de ani), a prezentat în premieră absolută piesa **El Motor** (Motorul) de scriitorul venezuelean Rómulo Gallegos (1884–1969). Scrisă în 1910 și jucată acum pentru prima oară (se întâmplă și la case mai mari), piesa e considerată un „moment-cheie” în istoria teatrului venezuelean, ca prima piesă autohtonă care a abordat teatrul de idei. Găsim în ea o sinteză și un simbol al mitului progresului, reprezentat prin începuturile aviației și ale cinematografului, înfruntările dintre personaje punând față în față idei și ideologii, noțiuni ca național și universal, civilizație și barbarie, provincie și metropolă, tema centrală fiind eșecul idealurilor romantice în fața „motorului” concret, care produce mișcarea, zborul, progresul. Spectacolul a părut un amestec de vetust și modern, cu o scenografie purtând elemente simbolice – acoperișurile caselor sugerau aripi de avion –, cu proiecții de film documentar evocând momente din istoria aviației, cu scene de satiră politică – alaiul Președintelui Republicii traversa sala în răpăit de tobe, dansând apoi pe scenă la o chermesă și instalându-se într-o lojă pentru a urmări restul acțiunii –, cu un joc actoricesc inegal, totul marcând efortul regizorului Javier Vidal de a atribui dimensiuni contemporane unui text datat. Necunoașterea piesei mă împiedică totuși să apreciez dacă valoarea scriiturii merita acest lăudabil efort de recuperare scenică.

E bine totuși să știi cam ce fel de teatru se mai practică în lume. Și unul dintre rosturile întâlnirilor internaționale organizate de ITI tocmai acesta este.

MARGARETA BĂRBUȚĂ

Andrisantul cunoscut

O scrisoare mănios resemnată primim de la amatorul de teatru **Vasile Avasilichioale**. Ne reproșează domnia-sa că revista noastră nu se mai ocupă în mod sistematic de mișcarea teatrală a amatorilor și ne întreabă unde este entuziasmul nostru „de anțărf”, exprimat la toate concursurile „din generosul cadru al Cântării României”. Nu lipsește acuzația de oportunism, cu privire la trecut, și cea de „îfose snoabe”, cu privire la prezent. Problema e mai complicată decât răspunsul mai mult sau mai puțin elegant la un simplu reproș.

Are dreptate cititorul nostru. Vitalitatea teatrului, capacitatea sa de reînnoire au fost dintotdeauna asigurate de **amatori**, de oamenii care iubesc teatrul; învățământul teatral este o invenție destul de recentă și organizarea modalităților de dobândire a unor procedee profesionale este atât de diferită de la o țară la alta, încât întărește ideea că talentul poate fi educat, dar nu creat. „Ce studii de specialitate are Peter Brook? Dar Giorgio Strehler?”, se întreabă cititorul nostru, care, după cum se vede, țintește departe. Îl putem asigura că în „Cântarea României” n-a apărut nici o persoană care să le semene măcar de departe.

În festivalul pe care îl regretă atâtea cititorul nostru a precumpănit mereu, și din ce în ce mai accentuat, caracterul formal: numărul de echipe, repertoriul strict controlat, încurajarea prin premii a șabloanelor și a conformismului. Scopul organizatorilor nu era promovarea unor mijloace inedite de exprimare teatrală, ci, dimpotrivă, multiplicarea la infinit a montajului patriotard – cu flamuri dedicate viitorului și lumânări în memoria eroilor –, a pieselor de propagandă, a „brigăzilor artistice” care-i satirizau pe leneși și pe birocrații mărunți. Majoritatea echipelor se alcătuiau și lucrau doar în vederea concursului; „faza de masă” era doar o pură formă și nu rareori marile finale se desfășurau, de asemenea, în absența publicului. Desigur, ca în atâtea alte domenii, forma n-a putut ucide definitiv viața. Mișcarea teatrală de amatori a favorizat descoperirea unor talente care sunt astăzi mândria teatrului românesc, a prilejuit accesul la cultură pentru un număr însemnat de oameni, a creat un public potențial de care teatrul profesionist a profitat.

Mișcarea de amatori a creat și artiști: succesul lui Silviu Purcărete cu **Decameronul** la Teatrul Popular din Râmnicu-Vâlcea o

dovedește. Un creator important s-a întâlnit cu un grup devotat teatrului și au contribuit împreună la nașterea unui spectacol care întâi a fost văzut și iubit de public, și apoi premiat de juri.

Iar în aprecierile față de acest spectacol s-au folosit criteriile obișnuite, **aceleași**, cu care este judecată activitatea lui Silviu Purcărete la Teatrul Național din Craiova.

Dorim să-l liniștim pe cititorul nostru: chiar dacă, prin absurd, o lege sau o ordonanță guvernamentală ar interzice activitatea teatrală de amatori, ea s-ar desfășura „în ilegalitate”. Întotdeauna și peste tot vor exista oameni care vor alege această formă de dialog cu semenii lor și noi ne vom bucura mereu s-o consemnăm. În ceea ce privește teatrul doar ca formă de dialog cu un juriu, îl considerăm o pură pierdere de vreme și-l vom urmări sub forma sa cea mai esențializată: prezența președintelui juriului în Actualitățile TV.

MAGDALENA BOIANȚU

