

S-au realizat lucruri bune, spectacole izbutite, în teatrul românesc după 23 August. Dar, oare, strădania noastră trebuie să se limiteze la a face spectacole bune? Chiar ancheta de față vizează de altfel contemporaneitatea spectacolului de teatru.

Mi-aș îngădui să observ că tocmai aici, în ieșirea teatrului dintre ziduri și canoane, în căutarea unor forme noi de manifestare teatrală, în apropierea teatrului de cei mulți, tocmai în această nouă concepție de teatru popular stă germele contemporaneității.

Înainte de realizării spectacolului de teatru, să vizăm adică contemporaneitatea fenomenului teatral. Să ieșim din sălile noastre și să mergem acolo unde teatrul n-a pătruns deloc, sau prea puțin. Acolo vom descoperi noi contingente de spectatori. Sint cu mult mai mulți decât ne putem închipui. Sint milioane. Ne așteaptă proaspeți, entuziaști, setoși de bine, de adevăr și de frumos. Avem o uriașă mișcare de teatru de amatori. Teatrele din Capitală și din regiuni fac deplasări la sate. Dar aceasta nu poate fi deajuns.

O rețea de teatre mobile, cu un repertoriu variat și bogat, ar face minuni. După cum, în Capitală și în marile centre muncitorești, teatrul în aer liber (mai puțin legat și condiționat de spectacolele de sală decât îl vede Lucian Giurchescu, în „Contemporanul“) poate chema mii de spectatori în parcuri și piețe, să comunieze cu marele repertoriu clasic și contemporan, de la Eschil, Shakespeare, Schiller, pînă la Vișnevski, Maiakovski, Brecht.

Și fiindcă vorbim de contemporaneitate, nu putem trece sub tăcere febra experimentală care frământă teatrele noastre. Să ne mulțumim cu conferințele duminicale, mai mult sau mai puțin experimentale? N-ar fi timpul să înghebam câteva studiouri experimentale pe lângă marile teatre, unde să îndrăznim și să încercăm cu curaj texte, căutări înnoitoare în materie de decor și de regie, pe care nu le putem încerca în spectacole obișnuite?

Cu puzderia de admirabili actori de comedie de care dispunem, am putea alcătui — de pildă — un foarte bun teatru de satiră, de prima mîndă, profilat pe marele repertoriu de comedie clasică și modernă, după exemplul Teatrului de Satiră din Moscova.

Deci, teatru mobil la sate, teatru în aer liber în marile orașe, studiouri experimentale, colective noi în Capitală, iată numai câteva forme noi, care înseamnă tot atîtea căi de dezvoltare a fenomenului teatral contemporan în sensul cel mai larg.



## Lucian Pintilie:

„Sînt suficiente forțe reale în teatrul românesc, pentru a-l ridica la nivelul impus de frumusețea și complexitatea epocii noastre.“

Este excelentă inițiativa de a discuta, dar trebuie să refuzăm cu îndărărire prejudecata elegantă a discuției protocolare, abstracte, fără obiectiv precis.

Cu toate succesele reale și nu puține la număr, e limpede totuși că teatrul a rămas oarecum în urmă față de complexitatea epocii; e limpede că unii dramaturgi și regizori plătesc încă tribut teatrului burghez; e limpede că oglindirea

epocii e încă adesea palidă, confuză, fără vigoare. Trebuie — și cred că aceasta este chestiunea fundamentală — să ne dăm seamă (fără a avea pudoarea intelectuală a consemnării unui fapt atât de „banal“ și elementar) că spectatorul nostru contemporan este un altfel de spectator, că el are nevoie — așa cum a avut nevoie de un alt trai — de un alt teatru, că această dorință a sa nu este una grațioasă, plăcută, „de timp liber“, ci una fierbinte, corespunzând splendidei sale energii umane eliberate, corespunzând noii sale structuri interioare.

E un spectator nou, lucid și pasionat, eliberat de umilința și spaima crispantă în care l-a fixat burghezia, descoperindu-și o nouă conștiință: *cea socială*. Solicitat nu numai de întrebările sale, ci și de cele dramatice, răscolitoare, ale epocii, el revizuieste toate semnificațiile existenței sale, descoperă valorile unei alte perspective, cu puritate și emoție, cu vitalitate. El descoperă această perspectivă la o înaltă tensiune, are de fapt revelația *frumosului* — într-un sens foarte larg — a frumosului cuprinzând existența sa intimă revizuită, perspectiva sa socială revizuită, orizontul său moral și politic, revizuit. Chiar și neliniștile sale, chiar dramele sale cele mai profunde, nu sînt angoase, prăbușiri, ci sînt pline de febră poetică și de căldura rațională — echilibrată — a gândirii.

Spectatorul de azi descoperă eliberarea sa de umilință, cu aceeași intensitate poetică cu care-l descoperă pe Beethoven, pe Tolstoi, pe Eisenstein.

El descoperă — cu un precis și vibrant simț al poeziei contemporaneității — că bătălia de la Borodino este o mare pagină de literatură modernă, că bucuria tonică, solară, din Simfonia a IX-a este aceeași cu bucuria sa, deloc idilică, de a trăi, că ritmurile lui Eisenstein sînt ritmurile contemporane.

Această descoperire a vieții noi, libere, a capacității sale de a o stăpîni, de a o transforma și de a se transforma pe sine însuși, este o descoperire poetică, cea mai poetică descoperire făcută vreodată în istoria descoperirilor omenești.

Cred că teatrul nostru nu exprimă încă — și are nevoie de curajul unei înnoiri substanțiale — frumusețea curată, desăvîrșită, a acestei descoperiri unice. Cred că e nevoie să se scrie un teatru eliberat de coșmarul naturalismului — teatru burghez prin excelență; e nevoie de un teatru în care cele mai concrete întimplări dramatice să fie potențate poetic, în care cotidianul să capete transfigurarea și înalta semnificație poetică pe care spectatorul contemporan le cere. Eliberat, cu ajutorul filozofiei marxist-leniniste, din închisoarea singurătății și pasivității sale, omul contemporan descoperă, în cele mai concrete activități ale sale, noi orizonturi poetice și filozofice. El descoperă semnificațiile concretului, emoția corelației dialectice.

Teama absurdă că el nu s-ar putea ridica la nivelul unui astfel de teatru patetic, de idei, este — așa zice — prejudecată burgheză, pretext pentru abulia artistică a unora, pentru rămînerea lor în urmă. Spectatorul contemporan nu mai are structura bovarică, lăcrimooasă, a spectatorului burghez, care accepta gogoși melodramatice, ireale ca psihologie, stupide ca semnificație; el are alt umor, altă luciditate, înțelege altfel dragostea, patetismul său nu e retoric, ci concentrat, de o mare claritate; el vrea adevăr — adevărul lui, dar interpretat filozofic și poetic.

Conținutul nou determină forme noi, se știe. Nu putem rezolva, noi, regizorii, cu mijloacele artistice decedate ale burgheziei — chiar ale teatrului burghez protestatar, avangardist — noul conținut uman și social. (Asta nu înseamnă — doamne ferește — a scoate șinele de tren pe care au circulat trenurile burgheziei, nici a renunța la turnantă, la proiecții, la cine știe ce alte cuceriri ale tehnicii moderne.)

Trebuie revizuit, de asemenea — cred — arsenalul mijloacelor actoricești, tributar încă, fie dramelor semănătoriste, fie superficialității teatrului boulevardier, fie simplismului tern și inexpressiv, variantă trivializată a teatrului de cameră. Noul conținut uman și social al omului contemporan nu ne mai îngăduie, așa cum foarte bine remarca unul din participanții la discuție, să interpretăm o scenă de dragoste, ori de dramă sfîșietoare, cu mijloace vechi. În privința aceasta, noi, regizorii tineri, avem încă foarte mult de învățat de la maestrul scenei românești. Nu putem uita prea lesne, de pildă, marea demonstrație de teatru modern, oferită în această stagiune de decana teatrului românesc, Lucia Sturdza Bulandra. Așa cum nu putem uita jocul simplu, expresiv, lucid, poetic, al lui Radu Beligan în *Ziaristii*, ori al lui Marcel Anghelescu în *O chestiune personală*. Cred că eliberarea de rutină a unora dintre actorii noștri, modernizarea jocului lor pe măsura cerin-

țelor spectatorului contemporan sînt o primă sarcină — de maximă importanță — a regizorilor, la care pînă acum s-a răspuns cu destulă sfiiciune.

Cît privește mijloacele de expresie regizorale, cred că trebuie în egală măsură blamate, cu pecetea de vechi, de neartistice, atît retorismul (prezent în unele spectacole istorice ale Teatrului Armatei și Tineretului), cît și cenușiul inexpressiv, în care nu se bănuiește nici cea mai mică vibrație a regizorului, și — mai ales — mimetismul ridicol și fals-modern (istoric vorbind, cumplit de vechi) al exhibițiilor sterpe, al răsfăturilor regizorale gratuite. (Cine poate crede că spectatorul contemporan poate fi mistificat, bunăoară, cu recrudescențele naive ale răposatului expresionism german? De altfel, toate aceste manifestări ale vechiului în spectacolele noastre, în ciuda opozițiilor aparente, sînt strîns înrudite spiritual.)

Cred că și în ceea ce privește revalorificarea textelor clasice, trebuie să acordăm un mult mai mare credit inteligenței și sensibilității spectatorului contemporan. El nu mai poate suporta, de pildă, un Cehov tern, monoton, un Cehov a cărui poezie delicată, dar cumplit de crudă uneori — cum remarcă Vahtangov —, să fie înecată în sensul tradițional al unei tristeți prin care personajele înoată, monologînd lunatic, fără contact real, fără relații concrete, fără conflict, comunicînd abstract, somnambulic, deși Cehov stabilește contacte foarte reale, foarte concrete, neînchipuit de vii și dureroase. Spectatorul contemporan aplaudă cu căldură *Trei surori* în montarea lui Moni Ghelerter, dar primește cu răceală *Livada de vișini* ori *Pescărușul* din ultimele montări limfatice. Contemporaneitatea unei opere clasice, cred deasemenea că nu poate fi siluită pînă la nivelul unei didacticizări sociologice, ca în spectacolul recent cu *Discipolul diavolului*. E un alt mod — mai frust poate — de a nu aprecia capacitatea de înțelegere a spectatorului.

Sînt convins că sînt suficiente forțe reale în teatrul românesc, pentru a-l ridica la nivelul impus de frumusețea și complexitatea epocii noastre. Ar fi suficient să citez spectacole ca *Surorile Boga*, *Aristocrații*, *Domnul Puntila și sluga sa Matti*, *Brigada I-a de cavalerie*, *Azilul de noapte*, spectacole moderne, inteligente, sensibile, răspunzînd din plin cerințelor celor mai exigente ale spectatorului contemporan.

