

RADU POPESCU

Acum vreo trei, patru săptămâni, ne-am mai aflat o dată întruniți, tot în această sală și, cu foarte mici diferențe, aceiași oameni. Rostul nostru, atunci, era tot o ședință consacrată problemelor teatrului, și, în principal, problemei repertoriului. Vă amintiți prea bine cum s-a desfășurat și încheiat acea ședință, sau, mai bine-zis, cum nu s-a desfășurat, pentru că s-a încheiat înainte de a apuca să se desfășoare. La cunoștința și în conștiința noastră, a tuturor, nu erau, totuși, mai puține surse și trepte de insatisfacție decât astăzi, iar erorile comise, care urmau a fi reparate, nu erau nici ele mai puține — căci, de atunci pînă astăzi, stagiunea, din fericire, s-a încheiat, nemaidând astfel prilejul izbucnirii în afară, în eroare manifestă, a unor cauze generale și difuze.

Totuși, în același loc, între aceiași oameni, cu același obiect, și cu exact același inventar de fapte, noi ne dăm seama cu toții că ședința de astăzi se desfășoară altfel, într-un mod substanțial, sincer și rodnic, și că va avea un alt sfârșit, adică o hotărîre a noastră, a tuturor, care se va dovedi eficientă. De ce, ce s-a întîmplat? O știm cu toții: în acest scurt răstimp, s-a produs un eveniment ideologic, moral și cultural, care ne dă formula puternică și cristalină pentru risipirea stării de confuzie în care ne aflam la ședința precedentă, care ne furnizează stimulentele decisiv pentru cercetarea sistematică, armonică, unitară, a activității din ultimul timp, a sarcinilor pe care trebuie să ni le asumăm, și a drumului pe care trebuie să pășim cu hotărîre, pentru a le duce la bun capăt.

Ați înțeles cu toții că mă refer la propunerile de măsuri privitoare la îmbunătățirea muncii ideologico-politice și cultural-educative, propuneri prezentate de tovarășul Nicolae Ceaușescu, Comitetului Executiv al P.C.R., și adoptate de acesta; și că mă refer, mai ales, la expunerea tovarășului Nicolae Ceaușescu din 9 iulie, care argumentează și explică propunerile sale, în cadrul unui document de neprețuită valoare practică și teoretică pentru toți cetățenii patriei noastre, și pentru toate activitățile sociale, ale tuturor. Lectura acestor pagini, meditarea

asupra lor, constituie temelia certitudinii morale, care deosebește în mod fundamental înțînirea noastră de azi, de cea de acum câteva săptămîni.

De ce considerăm noi, și simțim, că aceste texte înseamnă temelii de orientare, de dezvoltare teoretică și practică a activității noastre, a activității noastre specifice, în sfera culturii și artei, și în domeniul bine delimitat al teatrului? E foarte simplu: pentru că aci ni se relevă, cu o extraordinară forță de demonstrație și de convingere, o condiționare intelectuală și morală care precede orice activitate, în orice domeniu, care decide de justetea și de valoarea acestei activități, înainte chiar de punctul de pornire, înainte chiar de primul pas, de primul act de aplicare specifică; și, natural, care le însoțește, le veghează în permanență, și, în mod ideal, le depășește în timp, în radiație și în ecou, și le supraviețuiește, într-o urmă de neșters. Această condiționare formativă și propulsoare, rezultă, așa cum ne-a arătat tovarășul Nicolae Ceaușescu, din ridicarea neîncetată a nivelului ideologic marxist-leninist, din tensiunea mereu sporită a conștiinței comuniste și patriotice, reflectată în voința și responsabilitatea funcției educative. Este vorba deci de primordiala zonă de spiritualitate a fiecărui membru al societății noastre, a fiecărui om al patriei noastre, în fața datoriei sociale care îl așteaptă — oricare ar fi ea. Prin aceasta avem tot, ni s-a spus tot, ni s-a dat tot, în afară de ceea ce rămîne cea mai aspră și cea mai frumoasă obligație a noastră: aceea de a medita și a reflecta noi înșine, de a ne cerceta pe noi înșine, de a acționa, de a ne orienta noi înșine, pe terenul bine delimitat al acestor principii, în spiritul celei mai depline libertăți interioare și exterioare, și al celei mai vii responsabilități.

În lumina ideii fundamentale a propunerilor și expunerii tovarășului Nicolae Ceaușescu, am ascultat raportul Comitetului de Stat pentru Cultură și Artă, mă declar de acord cu ansamblul său informativ, critic și orientativ, dar îl consider, în același timp, deschis la completările care i s-au adus și i se vor mai aduce, de către fiecare dintre cei prezenți, și chiar de către autorii săi.



„Să nu-ți faci prăvălie cu scară“
de Eugen Barbu. Teatrul Național „I. L. Caragiale“. În prim plan, Eugenia Popovici.

Ce constată, în esență, raportul? Că în activitatea din ultimii ani a teatrelor noastre, a teatrului nostru socialist, s-au produs — mai mult sau mai puțin frecvente, în absolut, dar din ce în ce mai frecvente comparativ — abateri, șovăieli, confuzii, rătăcirii, deghizări, demiteri și sincopă de la o direcție de dezvoltare care este totuși ferm trasată, de vreo douăzeci și cinci de ani, în cultura noastră socialistă. Aceasta, lăsând de o parte faptul că datorită tocmai acestei direcții — cu ceea ce a adus ea, în primul rând, ca sprijin nepreocupat din partea partidului și statului — teatrul nostru a făcut, în aceeași perioadă, progrese cu totul strălucite, și a înregistrat succese răsunătoare, în țară și peste hotare: de acest fond, scump și încurajator, al activității teatrale, îmi veți îngădui a nu mă ocupa, el fiind în mod permanent la ordinea zilei, și adeseori, chiar la ordinea prea zgomotoasă a zilei. Asemenea fenomene s-au produs, așadar, și trebuie să mărturisim deschis că înmulțirea lor, din ultimul timp, nu ne-a luat prin surprindere — precedentele și semnalele, cele dintâi, având astăzi o vechime certă de cel puțin zece ani: ele au fost văzute venind, de către unii cu o iresponsabilă și naivă bucurie, de către alții, cu o prea timidă îngrijorare. Infiltrarea lor s-a produs în toate domeniile teatrului: dramaturgie, artă a spectacolului, teorie și critică.

Înșirînd astfel aceste domenii, nu le-am pus în ordinea importanței pe care au avut-o în producerea și propagarea fenomenelor ne-

gative de care ne ocupăm. Sigur este că fenomenele acestea s-au produs, în mod imediat și direct, ca un efect al tulburării raporturilor firești dintre dramaturgie și arta spectacolului; felul în care aceste două unice — dar nu egale în importanță, și foarte inegale în forță — componente ale teatrului, s-au împletit și separat, s-au influențat și s-au dezîmpletit, s-au atras și s-au respins, va trebui să facă subiectul unei pagini de istorie a literaturii și artei, a unei pagini de sociologie și de estetică, plină de subtilitate și finețe a observației. Ca artă, ca meserie, și ca întreprindere a spectacolului, pătruns, cum e și firesc pînă la un punct, de toate caracteristicile morale și psihologice ale piliului său profesional specific, teatrul are o aspirație și o necesitate a sa, care este de a se afirma pe sine și în sine, și de a se situa cu egolarie în centrul decisiv al unui fenomen, care este, la baza sa, în esența sa, un compus, o mixtură, o colaborare de arte și tehnici diferite. Teatrul, deci, s-a dilatat, printr-o lege internă a sa, în dauna dramaturgiei, legea internă fiind bine ajutată, în epoca contemporană, de către o serie de împrejurări favorabile. Ca, de pildă: dramaturgia originală românească, chemată la o reînnoire de idei, de valori, de mijloace, mult mai profundă, mult mai gravă, și mult mai dificilă decît cea la care era chemat teatrul, s-a găsit, un lung moment, în stare de stingăcie și de inferioritate netă în posibilitățile sale de afirmare, ca și în cele de

„Avram Iancu“ de Al. Voitin,
Teatrul Național din Cluj. În
prim plan, stînga, Nicolae Ili-
escu (Avram).



captare a publicului. În aceleași împrejurări, teatrul avea la dispoziția sa o serie de recursuri majore și firești, și avea, în arsenalul său, o serie de abilități pe care el le utiliza în chip mai mult sau mai puțin firesc: el avea la dispoziție repertoriul universal din toate timpurile, în comparație cu care putea fi strivită biata noastră dramaturgie contemporană și de actualitate; el avea la dispoziție auxiliarul nemaipomenit al plasticității și al muzicii; el avea la dispoziție utilizarea atât de facilă și de orbitoare a tehnicii moderne, de la lanterna magică și pînă la ecranul cinematografic, de la orga de lumini pînă la banda de muzică electronică, pe care le pun în funcțiune, cu o simplă apăsare de deget, doi mașiniști; și, printre picături, el avea oricînd la dispoziție o față frumoasă, care își dezvăluie genunchiul, coapsa și sînul, cu un surîs candid sau cinic, de parcă nici n-ar fi. Teatrul mai avea la dispoziție ceva: un întreg, colosal curent al esteticii teatrale occidentale, de smulgere a teatrului de la idee și cuvînt, la purul și directul limbaj al imaginii și senzației. Și mai avea la dispoziție ceva: talent. Teatrul nostru gîlgăie de talent, el are actori străluciți, scenografi de mare fantezie, regizori ingenioși și îndrăzneți — talent care devine, dacă se ajunge la o slăbire a responsabilității, o formidabilă sursă de seducție și drogare în loc de a mai fi o profundă sursă de dezbateri și de convingere.

În condițiile de care vă vorbesc — evocate, desigur, foarte incomplet, și analizate, de asemeni, mai mult decît sumar — s-a produs această dilatare exagerată a teatrului, realizată, inițial, prin două foarte puternice funcții ale sale: regia — căreia, prin adoptarea necesară a doctrinei stanslavskiene, i s-a recunoscut, în cadrul procesului teatral, o autoritate pe care n-o cunoșcuse niciodată, autoritate pe care regia a transformat-o rapid în prioritate și tiranie, lăsînd în urma sa, în primul rînd, pe Stanislavski, exact cum racheta cosmică lasă în urma sa rampa de lansare; și directoratul — funcția principal responsabilă de captarea publicului, de aureola succesului, de planul de casă și de ciștigul financiar, cu stimă sau fără, dar cu aplauze (aici nu trebuie uitate nici multe, și uneori foarte serioase culpe, ale forurilor administrative, care manipulează planul financiar și teoria rentabilității ca pe o urgie și ca pe o ghilotină). Cînd funcția directoratului și funcția regiei s-au confundat din punct de vedere organizatoric (personal, am fost totdeauna împotriva formulei director-regizor sau regizor-director și am spus-o, și am scris-o, de numeroase ori), fenomenul acesta a devenit foarte puternic și tulburător, a devenit pivotul unui adevărat imperialism teatral (vă rog să luați în considerare coeficientul de exagerare pe care îl cuprinde orice metaforă).

În puterea unei astfel de stăpîniri, teatrul și-a croit drum spre o trufașă afirmare de sine și în sine, spre un soi de poziție ezoterică făcută să sublinieze ceea ce-l desparte și-l superiorizează față de gustul comun și de înțelegerea marelui public, să-l conducă spre un foarte bizar mandarinat. A apărut în teatru tendința spre estetica ermetică: de cîțiva ani încoace, trebuie înțeles printr-un „cod“ al său, printr-un „cifru“ al său; teatrul nu se mai poate exprima decît printr-un „limbaj“ care nu are absolut nimic comun cu limbajul cuvîntului. Nu e nevoie să vă mai amintesc că prima și cea mai negativă consecință a acestei tendințe a fost dislocarea, din rangul său străvechi, a operei dramatice, și împingerea ei, din punctul de vedere al rolului pe care îl are de jucat în constituirea și definirea fenomenului teatral, pe treapta a doua, a treia, a patra, a zecea... O a doua consecință a fost, desigur, despărțirea sa de public, abandonat cu mîla la treapta inferioară, treapta ideii exprimate prin cuvînt. Aci, însă, faptul nu s-a produs liniar, cu un punct de plecare și unul de sosire. Căci teatrul, agitat de cele mai contradictorii nevoi, aspirații și iluzii, are nevoie și de aplauze, are nevoie și de încasări — deci are nevoie și de public numeros. Acestui public numeros i s-a oferit dramaturgia de „deconectare“, săracă în idei, facilă în construcție, frivolă, vulgară, imitativă, monotună, gîdilitoare, complicitară, — „fată bună“.

Toate acestea au dus autocontemplația teatrului pînă la punctul la care nu se mai putea stabili nici un fel de dialog. Încercarea absolută în propria infailibilitate, megalomania, au avut ca efect grav seducerea părții teoretice — atît a cronicii dramatice, cît și a teoriei teatrului. Eu nu mă simt cu conștiința cea mai încercată din acest punct de vedere, dar și eu am suferit de multe ori seducția teatrului. Dacă n-aș fi recurs la o reacțiune intelectuală și morală violentă, mă întreb unde aș fi ajuns.

În ultima vreme, teatrul nostru și-a echilibrat balanța între repertoriul universal și repertoriul românesc. Pînă acum cîțiva ani, însă, exista o situație ciudată: teatrul era foarte actual în repertoriul universal, și nu era deloc actual în repertoriul original, deși creația dramaturgică se găsea în faza eroică. Cei care încearcă să minimalizeze această fază prin ponderea considerentelor de analiză estetică nu înțeleg nimic din ceea ce se numește vocația unei culturi revoluționare, naționale și patriotice. Dramaturgii noștri au creat atunci o operă demnă de cele mai mari

elogii, cuprinzînd multe lucrări remarcabile. Totuși, în teatru, actualitatea nu era — n-am să spun iubită, pentru că nu fac procese de intenții — dar nu era prezentă, așa cum era prezentă actualitatea universală. Aceasta, cu toate că teatrul, ca întreprindere, a fost susținut din bugetul statului tocmai pentru a trece printr-o fază eroică.

Între timp, tot mergînd cu repertoriul universal în actualitate și cu repertoriul românesc în trecut, lucrurile au început să se mai schimbe și în aria creației originale, dramaturgia noastră a avansat, a izbutit să-și formeze publicul pentru care lucra, a izbutit să forțeze ușile teatrelor. S-a petrecut apoi fenomenul invers: a început să existe o pondere a dramaturgiei originale, dar a dispărut repertoriul istoric. Clasicismul român a devenit dintr-o dată o sursă de plictiseală, privit de teatre cu o îngăduință disprețuitoare — atitudine care de mult trebuia să ne îngrijoreze. Acum zece ani se mai juca *Vlaicu Vodă* și *O scrisoare pierdută*; acum nu se mai joacă nimic. Tovarășul Ion Brad a sesizat trecerea aniversării lui Alecsandri fără ecoul cuvenit în teatre; într-un fel, el se înșeală, căci ecou a avut, mai bine zis a avut anticipație. Acolo unde este leagănul lui normal, la școală, adică la Institutul de Teatru, s-a realizat anul trecut un spectacol care era o adevărată „mise en piéces de Alecsandri“. Acest spectacol a fost considerat, de către unii din profesorii de la Institut, ca un eveniment istoric, o cotitură în teatru. Este evident că tinerii puși să-l sfirtece în bucăți pe Alecsandri, cu girul școlii consideră geniul teatral atît de ecumenic, încît să dezvolte fenomene de intimidare a criticii. Bietul critic dramatic, bieții teoreticieni care mai îndrăzneau să creadă într-o critică obligată să observe fenomenul teatral pe toată suprafața lui și se considerau datori să pună pe primul plan conținutul, orientarea ideilor, valoarea umană, calitatea artistică, puteau fi intimidați, cînd din imensa pădure a teatrului ies, la vîrsta de 20 de ani, lupi moralizști, care se simt îndreptățiți să ne servească tuturor usturătoare lecții estetico-filozofice și să propună criterii arbitrare de apreciere a fenomenului teatral.

Cînd și cum s-au produs fenomenele despre care vorbeam? Atunci cînd asistam la *Amphytrion* '38 făcut pe criteriul estetic — cum să-l numesc? — „criteriul estetic al jegului“, aplicat la Giraudoux, poet de o înaltă filtrare a ideii și de mare eleganță a stilului; cînd constatam că, din cele vreo 12 piese ale lui Shakespeare care se joacă în România, au căzut în cascadă, în trei ani. 6—7, atît tragedii cît și comedii, într-un mod cum nu cred că s-a mai pomenit pe fața pămîntului; cînd apar spectacole ca această *Mandragora*, despre care a vorbit referatul; cînd se întîmplă fenomene de rețezare a textului, cu intenția ideologică cu care a fost rețezat *Regele Lear*; cînd cad

Ursu Cezar, Macbeth și Furtuna : când un teatru din provincie vine în București cu *Cei doi tineri din Verona* și face o demonstrație de sfidare, de obrăznicie, nu numai la adresa textului, dar și la adresa spectatorilor din sală. În sfârșit, atunci începem să ne întrebăm : ce se întâmplă ? Și ne dăm seama, atunci, la toate nivelurile, în toate forurile, că un teatru conceput ca teatru de stat, cu funcție culturală educativă, *însemnează repertoriu, însemnează dramaturgia* pe care o reprezintă cu mijloacele și după regulile teatrului adresat unui public mare. Dar, observând repertoriul teatrelor, ne dăm seama că *nu orice dramaturgie însemnează repertoriu și nu orice dramaturgie poate furniza teatrului nostru o substanță fecundă*. Începem să descoperim în repertoriul românesc fenomenul de depresiune, de ruptură. Ne tot propunem, de la o vreme, să ne întoarcem de pe acest drum greșit, să punem în centrul activității noastre teatrale, repertoriul. Și, după ce ne-am pus problema cum trebuie să fie repertoriul nostru, mai mult sau mai puțin insuficient și fără efectele dorite, cîțiva ani la rînd, vine tovarășul Nicolae Ceaușescu și ne spune, în expunerea sa, *nu cum să fie repertoriul, ci cum să fim noi*, ca să avem repertoriul pe care-l merită teatrul nostru, ne spune că teatrul nostru este în slujba oamenilor, a cetățenilor, a membrilor acestei societăți. Noi considerăm — și toți sîntem de acord asupra acestui lucru — că omul țării noastre trebuie educat. Imaginea și ideea de „Mondo cane“, a unei lumi de cîini, sau a unei lumi cîinești în esența ei, este pentru noi inadmisibilă. Esența orînduirii noastre este morală, fiindcă se întemeiază pe om : avem o imagine foarte precisă a omului pe care dorim să-l construim, și a modului în care-l putem ameliora. Unii cred că în această direcție cultura și arta sînt neutre, că, în conformitate cu o filozofie foarte răspîndită în Occident, cultura și arta sînt dincolo de bine și de rău, fie pentru că au renunțat să mai cunoască omul, fie pentru că omul este incognoscibil, impenetrabil. Noi nu credem asta, ci credem că omul, care este așa cum este, poate să fie altfel. Principiul educației, al sensului formativ al oricărei activități, este pentru noi o condiție esențială. De aceea cerem teatrului să-și facă datoria educativă, avînd în vedere în primul rînd nivelul formației intelectuale și morale, al conștiinței istorice, al artei și culturii în care se găsește poporul român — căci noi poporul român ne adresăm, și pentru el întreprinem și subvenționăm un teatru extraordinar. Acest popor a intrat, acum 25 de ani, într-o fază de revoluție culturală, al cărei prim pas era lichidarea analfabetismului, iar astăzi se găsește într-o fază în care cunoștința intelectuală, formația morală, transmisiunea de idei și de informații, cul-

tura sufletului și a sentimentelor, cultura limbii sînt încă în formare. Ce cod, cifru, și decodare trebuie să aplicăm noi operelor dramatice pe care le reprezentăm, pentru ca ele să corespundă unui popor în evoluție rapidă spre cultură ? Acestui popor nu putem să-i adresăm decît o artă accesibilă, fără să fie însă facilă și măgulitoare. Arta noastră trebuie să fie pe înțelesul tuturor, dar nu la treapta de jos a acestei înțelegeri, ci la capacitatea superioară a tuturor. Concepția conform căreia trebuie să ne adresăm „dincolo“ de nivelul de interes și de înțelegere este evident falsă și periculoasă. Ni se spune : „dați un teatru de valori educative“, și nu : „dați un teatru care să reprezinte dialogarea lecțiilor de școală“, așa cum era trecerea în poem a legilor lui Newton, cu care se încerca educarea civică în Revoluția franceză. „Dați poporului — ni se cere — un teatru de mare calitate specifică, de esență cu adevărat artistică, dar care să poarte în el toate forțele educative pe care trebuie să le poarte“ !

Dacă încercăm să compunem un repertoriu care să întrunească condiția educației patriotice, de cultură a muncii, de analiză permanentă a sufletului, a aspirațiilor omului contemporan, constatăm un lucru aparent surprinzător : există un repertoriu uriaș, compus din opere remarcabile și din foarte numeroase capodopere. Totuși, noi nu am dat publicului românesc ceea ce-i convenea și-i trebuia din repertoriul universal sau i-am dat nesistematic și sporadic. După opinia mea, repertoriile noastre au fost în general orientate ; totuși, zone imense din cultura lumii și din propria noastră cultură sînt încă necunoscute publicului românesc. Am relevat de nenumărate ori cît de puține piese, mereu aceleași, din opera unor mari scriitori, se joacă. Deseori m-am întrebat : de ce directorii teatrelor nu se întîlnesc, ca să se pună de acord pentru un repertoriu sistematic, care să dea publicului o imagine structurată, de ansamblu, a literaturii și dramaturgiei lumii ? Aci este și vina Comitetului ; fapt este însă că, în repertoriul universal, avem întinse teritorii de explorat cu folos, probabil pentru încă multe generații.

Ce se întîmplă cu repertoriul clasic al literaturii noastre, în momentul de față cu desăvîrșire abandonat ? Se consideră că nu mai interesează pe nimeni, nu aduce public. Chiar dacă ar fi așa, există modalități de atragere a publicului spre opere pe care noi le credem abandonate. Dar este oare adevărat că acest repertoriu nu mai stîrnește interes ? Dacă edițiile de clasici se epuizează în termen record, cum se explică dezinteresul pentru aceleași opere, ridicate pe scenă ? Nu cumva este tot vina teatrului, care a încercat să-i reprezinte pe acești scriitori altfel

decît sînt în esență, și o vină a noastră, a comentatorilor, de a fi acceptat ca valorile ce se pot extrage din opera lor să fie exact non-valorile pe care ei le-au incriminat? Eu cred că în teatrul nostru trebuie să se producă, cu efort și răbdare, împăcarea publicului cu clasicismul. Este datoria noastră de a fi solidari cu cultura noastră clasică.

Ca redactor-șef, am să mă ocup puțin de revista „Teatrul“. Mai ales în această calitate. mă simt obligat la o privire autocritică a activității mele, pentru lipsurile pe care le-am văzut acum într-o lumină clară, în raport cu cerințele și comandamentele majore ale concepției despre teorie, critică și publicistică teatrală ale partidului.

Revista „Teatrul“ a fost lipsită adeseori, de o atitudine fermă, necruțătoare, față de anumite fenomene nocive, a fost lipsită de combativitate riguroasă și consecventă. Revista a manifestat slăbiciune mai ales în direcția în care o revistă de specialitate trebuie să afirme cu cel mai mult folos funcția ei critică — în direcția cronicii, adică a urmăririi, și a observației moleculare a fenomenului teatral. În cronică s-a manifestat o scădere a bogăției ideilor, o unilateralizare în direcția receptării estetice a fenomenului, neglijîndu-se analiza de conținut, o atitudine concesivă față de formele non-educative, față de pretenția de neutralitate în fața publicului, cu toate aspectele pe care le poate lua, de la filozofia cea mai absconșă pînă la frivolitatea absolută. În sfîrșit, în cronică luată în ansamblu, revista a făcut eroarea de a ceda tendinței autonomizante a teatrului.

Dacă aceste lucruri s-au putut întîmpla fără ca ele să reprezinte ideile mele, înseamnă că vina mea este foarte gravă, că eu însumi m-am lăsat dominat de o stare de oboseală și de pasivitate pe care o regret cu atît mai mult cu cît, pornind de la ideea inițial justă de a nu impune opiniile mele colectivului redacțional, am putut face la revista „Teatrul“ o greșeală pe care am făcut-o mai puțin în cronică mea personală. Consider aceasta inadmisibil, pentru că marile mele răspunderi sînt desigur la redacție. De asemenea, regret lipsa în paginile revistei a unor importante studii teoretice, în spirit marxist-leninist, pe marginea fiecărei probleme de teatru. Începînd cu numărul viitor, vom trece la o cercetare sistematică a problemelor teoretice ale teatrului, în perspectiva filozofiei marxiste; evident, în fruntea lor vom pune valoarea dramaturgiei de actualitate care se serie în țara noastră.

DINA COCEA

Avînd cînslea, ca reprezentant al A.T.M., să particip la consfătuirea prezidată de tovarășul Nicolae Ceaușescu, am impresia că am înțeles, poate, mai bine importanța momentului pe care îl trăim în teatrul românesc. Am înțeles, în special, și am reținut în mod deosebit, faptul că nu este suficient să fi un bun profesionist, un om de talent, ci trebuie să fii, în primul rînd, un om politic, conștient de răspunderea pe care o ai, fie că ești conducător, fie că ești un membru modest în colectivitatea în care trăiești și crezi. Am reținut în mod special acest lucru pentru că mi se pare că toate neajunsurile, toate abaterile, toate confuziile se datoresc lipsei acestei răspunderi politice. Dacă am fi fost într-adevăr convinși de această responsabilitate a noastră, nu am fi fost astăzi în situația să ne punem întrebarea dacă nu am abdicat cumva de la îndatoririle noastre de bază. Concret: de pildă, de ce a trebuit să ne revizuim repertoriile? Desigur, este bine că măcar acum ne revizuim atitudinea, concepțiile, orientarea, dar am fi fost mult mai fericiți dacă nu era nevoie să ajungem aici!

De ce a fost nevoie ca A.T.M. să-și revadă publicațiile? De ce a fost nevoie de un plan special de măsuri, în spiritul comandamentului de astăzi? Cred că toate criticile aduse în referatul C.S.C.A. sînt absolut justificate și mi le însușesc pe deplin, cî atît mai mult cu cît și înainte de a asculta referatul am gîndit în acest sens. Este ade-vărat, noi, cei care sîntem mai bătrîni, am fost într-o oarecare măsură complexați de elanul juvenil a numeroși specialiști în ale teatrului, poate prea tineri pentru a fi specialiști; alteleori, în dorința de a concura teatrele străine, am încurajat sau am acceptat anumite forme de teatru care, spuneam noi, pot să ne aducă un prestigiu internațional, uitînd că teatrul este al nostru, național, și că aceasta primează.