

construit pe ceea ce se numește teatrul nudității, ale cărui demonstrații ne-au apărut, mai degrabă, ca un cult al exhibiționismului „Bread and Puppet Theater”, la fel, teatrul de șoc, a pornit din stradă, cu reprezentația cunoscută în Europa sub numele **Stricătul poporului pentru piine**. Mai reținem din agenda Festivalului: trupa de la Royal Court, „English Stage Company”, cu violentul spectacol al lui Edward Bond, **Saved**, elocventă denunțare a abrutizării și alienării tineretului în subsolurile societății de consum; compania „Nuria Espert” din Barcelona cu **Cameristele** lui Gênet; Teatrul „Neumarkt” din Zürich cu **Victimele datoriei**, montată de autor; Teatrul „Odin” din Holstebro-Danemarca, laboratorul campionului avangărzii de „ieri”, Eugenio Barba, cu **Ferai**; Teatrul „Libero” din Roma cu spectaculoasa montare **Orlando Furioso**; Teatrul de Marionete din Stockholm cu **Ubu roi**; Teatrul „din Turn” din Frankfurt pe Main cu reprezentația „mută”, pe un text de Peter Handke, în care lipsesc cuvintele, nu fiindcă actorii ar cultiva pantomima, ci pentru că pur și simplu nu au ce-și spune. Gazdele au deschis Festivalul cu spectacolul Teatrului Național din Belgrad, **Rugul** (colaj colectiv) și l-au închis cu **Pletoșii (Hair)**, lucrat pe scena de la „Atelier 212”. Tradiția BITEF pretinde ca fiecare spectacol să fie urmat de comunicări și discuții de foaier, la care participă laolaltă spectatori și specialiști.

Teatrul de Comedie din București, a doua oară la BITEF, a fost prezent în acest an, cu spectacolul **Ucigaș fără simbrie** (în 1967 cu **Troilus și Cresida**), iar tema discuției din foaier a fost „Caragiale, Ionescu și tradiția teatrului românesc” — susținută de Radu Beligan, L. Giurchescu și B. Elvin.

Clasind cele văzute la Belgrad, în limita a cinci zile din durata întregului Festival, ni s-a părut totuși util să rezumăm o discuție imediată și oarecum improvizată, avută cu echipa de conducere a Teatrului de Comedie și să o prezentăm cititorilor.

Mira Iosif

Colocviu la redacție

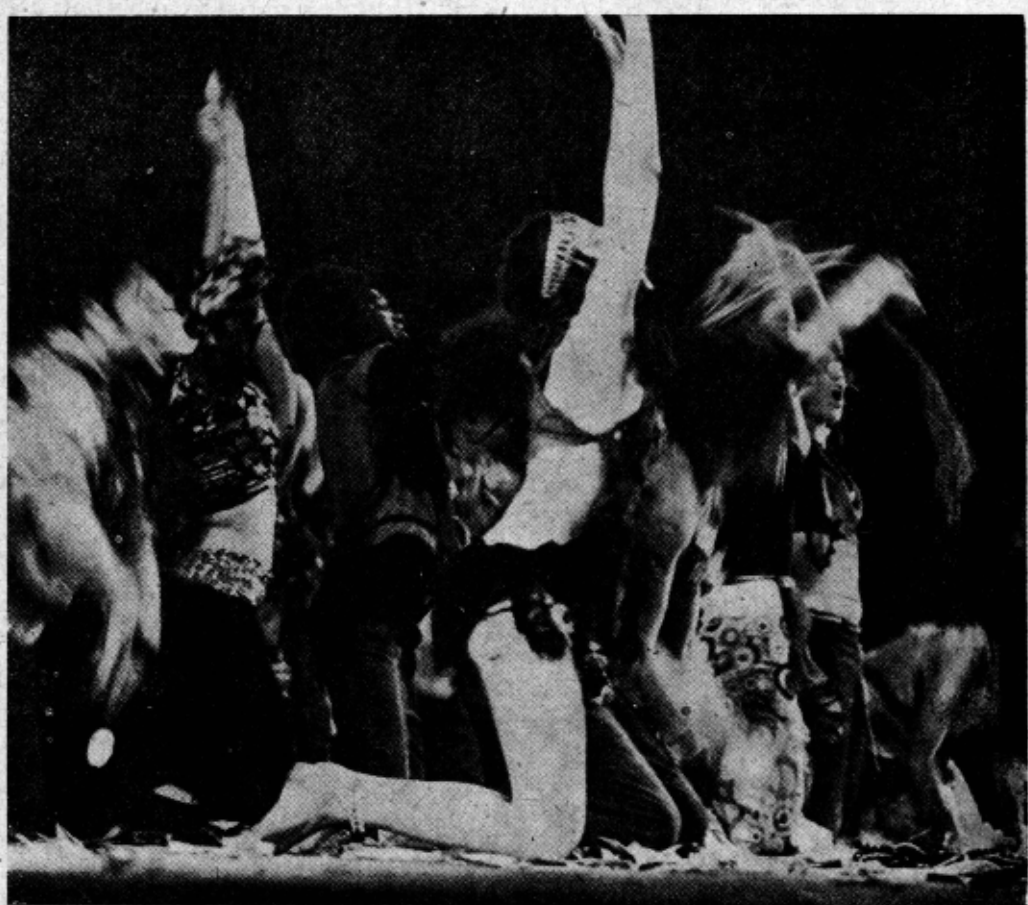
Tendințe în teatrul actual și dincolo de el

M. I.: Dacă n-aș fi fost cu Teatrul de Comedie la Belgrad, probabil că v-aș fi pus alte întrebări: Ce ecou a avut **Ucigaș fără simbrie** în cadrul BITEF-ului și în ce context dramaturgic s-a situat? Dar mi-am dat seama că festivalul n-are un caracter competitiv, ci unul pur ilustrativ și destul de eclectic în mînuirea criteriilor de selecție ale diferitelor manifestări și mode din teatrul de azi. Așadar, v-aș ruga să vorbiți în calitate de dv., de persoane direct implicate, despre noile tendințe în teatrul 1969!

LUCIAN GIURCHESCU: Mi se pare că la această întrebare este aproape imposibil de dat un răspuns; din ceea ce am văzut la acest Festival, din ceea ce am auzit că s-a prezentat înainte, din ceea ce sînt informat că s-a jucat după plecarea noastră, e foarte greu de precizat care sînt tendințele exacte ale momentului teatral pe care

il trăim! La Belgrad au fost trei feluri de spectacole: unele care reprezintă ultimul strigăt al modei și *doar al modei*, cum ar fi teatrul fără cuvînt care își propune, de fapt, să exaspereze spectatorul, (Theater am Turm din Frankfurt); realizatorii lui mărturiseau ei înșiși că la ei acasă, de multe ori nu pot să-și termine spectacolul, fie pentru că oamenii din sală pleacă înainte de lăsarea cortinei, fie pentru că urcă pe scenă și-i bat, exasperați că nu se întîmplă acolo nimic.

În al doilea rînd, spectacolele care caută să experimenteze căi noi — cu care poți fi sau nu de acord, nu asta prezintă importanță — rămînînd ca timpul să verifice dacă ele vor influența prin ceva, drumul teatrului, sau nu vor lăsa nici o urmă, cum ar fi reprezentațiile americane. Și, în sfîr-



„Hair” de Jerome Ragni și James Rado — mult discutată și controversată formulă teatrală: ritual, magie, extravaganță, praf în ochi, sau, ce?...

șit, spectacolele să le zicem de cuvînt, adică cele în care textul rămîne un dat principal.

Mi-e greu să spun ce tendințe vor învinge pînă la urmă. Dealtfel nici Festivalul BITEF nu și-a propus să dea răspuns acestei întrebări, organizatorii lui mîrginindu-se doar să arate publicului din Belgrad diverse modalități de teatru actual.

M. I.: Totuși am să vă întreb cum s-a situat Teatrul de Comedie în acest context multiform?

LUCIAN GIURCHESCU: În ceea ce privește Teatrul de Comedie, noi nu respingem, de plano, nici o modalitate de expresie scenică, deși în acest moment nu intenționăm să renunțăm la literatură, deoarece credem că teatrul trebuie să pornească de la idee. Nu fetișizăm literatura și nu considerăm actul scenic doar ca un adaos necesar literaturii, ci-l socotim la fel de important ca și cuvîntul scris.

Cred că traversăm azi o epocă în care oamenii se îndepărtează de teatru, și oricît nu ne-ar place s-o recunoaștem, acesta este un adevăr. Desigur e foarte plăcut să afirmăm să spectatorii vin la diverse piese *difficile*. E un fapt îmbucurător și adevărat; dar un alt adevăr mare este că spectatorii vin azi la teatru mai rar decît acum 10 ani!

M. I.: Poate din cauza solicitărilor concurente, prezente pe tot globul, au apărut aceste spectacole exacerbate, teatrul nudității sau teatrul fără cuvînt; în dorința exasperată de-a aduce lumea în sală.

LUCIAN GIURCHESCU: Eu cred că nu-i vorba numai de asta. Desigur, oamenii de teatru vor să se îndepărteze cît mai mult de mijloacele specifice filmului și televiziunii, dar, după părerea mea, acele formule „exacerbate” vor să meargă mîna în mîna cu diverse manifestări de viață socială, cu prezentul cotidian de pe diverse meridiane.

Apariția nudității în teatrul american, așa spune — deși s-ar putea ca afirmația mea să fie hazardată — este pe undeva o reacție împotriva unui spirit conservator, propriu societății de consum. În fața unui anume fel de onorabilitate care dă monotonie vieții, tineretul caută să iasă din ea și, fără individuală, ajunge la exagerări. Asemenea formule de spectacol cred că realmente pleacă de la dorința de a schimba ceva. Că e bun sau rău ceea ce vor acești tineri să pună în loc, că modul în care ei acționează e bun sau nu, asta rămâne ca istoria să stabilească. Dar vreau să subliniez că manifestările lor nu răspund numai concurenței cu alte arte, ci sînt și o încercare de a da glas unei stări de necesitate, reflectă o anume situație și se fac ecoul unor nemulțumiri reale în rîndurile unei mari părți a tineretului față de respectivul mod de viață.

ANDREI BALEANU: Am să încerc să desprind din acele multiple manifestări și

Pornind din stradă, Teatrul „Bread and Puppet” șochează cu spectacolul „Strigătul poporului pentru piine”



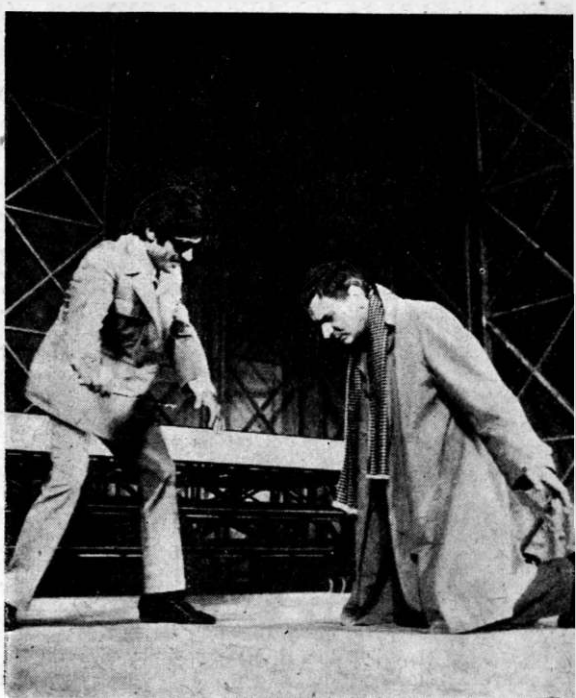
tendințe prezente la BITEF, niste trăsături mai generale. Mie mi se pare că în momentul de față, se constată în mișcarea teatrală universală, pe care de altfel Festivalul a oglindit-o cu destulă fidelitate, două tendințe contradictorii:

Pe de o parte, o foarte mare pasiune, o încredere nețărnută în puterea teatrului de a subzista și de a fascina în continuare spectatorii. O convingere în capacitatea teatrului de a comunica cu publicul. Deci, credința că teatrul nu va fi înlăturat de cinematograful sau de TV, și deci dorința de a pune în valoare toate valențele lui, pentru a spune ceva și a cuceri sufletul spectatorului, pentru a-l invita la o participare vie. Iar pe de altă parte, o mare confuzie în multiplele căutări, în încercările de a găsi căile concrete și noi ale acestei participări, ale acestei comunicări.

De pildă, această pasiune o văd în spectacolele care caută să iasă în stradă, în spectacolele lui „Bread and Puppet Theater”, desfășurate în piețele publice, pe străzi; în reprezentările care doresc să găsească noi locuri de joc și să dea spectacolelor o desfășurare mult mai dinamică, mult mai directă, ca *Orlando Furioso* al Teatrului Libero din Roma, jucat într-o sală a sporturilor. Și văd această pasiune chiar și în lipsa de prejudecăți și în violența cu care unele trupe spun: în teatru este posibil orice! Iată; noi dăm totuși, adică ne eliberăm de orice frîne, numai și numai pentru a ne exprima! Mi se pare interesant că aceste trupe contestate și contestate în același timp, sînt și cele în care domnește un adevărat spirit de sacrificiu. Majoritatea acestor trupe sînt foarte sărace, lucrează în condiții extrem de grele, cu actori care renunță la multiple posibilități și avantaje, pe care le-ar putea avea în teatre tradițional-constituite, muncesc ani de zile, depunînd cîteodată eforturi supraomenești, pentru a găsi ceva. Și de multe ori nici ei nu știu exact ce caută și ce vor găsi...

LUCIAN GIURCHESCU: Este dificil — într-o asemenea discuție — și mai ales după o experiență scurtă cum a fost cea avută de noi la Belgrad, să te pronunți exact, specificînd de unde și pînă unde avem de-a face cu profesione de credință și artă adevărată, și de unde, eventual, începe exhibiționismul... Adeseori sîntem tentați — mai ales cînd am trecut de o anumită vîrstă, — să devenim „clasici”; sau dimpotrivă, fiindcă dorim să ne prezentăm în pantaloni scurți, nu ne dăm seama, cîteodată, că nu ne stă bine... Manifestăm atunci două tendințe: ori începem să spunem: „pe vremea noastră teatrul nu se făcea așa”, „numai cum se făcea pe vremea noastră era bine”, — ceea ce duce la un conservatorism stupid și pînă la urmă ne determină să nu mai putem crea nimic; ori se desenează reacția inversă, în care accepți totul fără nici un fel de discernămint, de teama de a nu fi luat

drept bătrîn, învechit, conservator! Mi se pare demn de interes în Festivalul pe care îl organizează iugoslavii la Belgrad, faptul că lipsește „discernămîntul“ în alegerea trupelor. Organizatorii nu sînt exclusiviști din acest punct de vedere, și realmente piesele prezentate acolo nu erau toate de același gen, nu se revendicau aceluiași mod teatral, chiar dacă pe publicul snob care urmărea spectacolul — și mă refer la snobii care se pamează de orice li se pare că ai fi nou — îl interesa o singură tendință (aceea în care spectacolul nu mai are nici un fel de legătură cu ceea ce știm noi că e teatru!).” Cred că orice experiență este interesantă, și ea lasă o urmă care va ajunge pînă în teatrul viitorului. Modele trăiesc în teatru mai mulți sau mai puțini ani, dar neîndoios, ele influențează mersul teatrului într-un anume fel. Nu se poate ca tot acest teatru violent, îmbrăcat sau nud, să nu înfrîngă niște tabuuri, să nu propună niște libertăți de expresie, chiar dacă el nu se va impune ca atare, ci se va topi în niște forme mult mai puțin violente, mult mai puțin dezbrăcate! În ceea ce ne privește, cred că noi foarte des discutăm lucrurile astea, și mult mai rar ne grăbim să le cunoaștem, să le vedem. Trebuie văzut teatru cît mai mult și cît mai divers! Numai printr-o confruntare între munca ta și munca altora, între experiența ta și experimentele altora, poți ajunge la niște concluzii; pe de altă parte, a condamna din birou niște experiențe sau a te îngrozi de ele pentru că nu știi despre ce e vorba mi se pare o atitudine aculturală. Trebuie să vezi, și după aceea, din confruntarea avută, să încerci să rămii tu însuși!



Forța reală a teatrului: credința în teatru, credința în om, Radu Beligan în „Ucigaș fără simbrie” de Eugen Ionescu

ANDREI BĂLEANU: În legătură cu această confruntare, mi se pare că prin *Ucigaș fără simbrie* noi am arătat că împărțăm acea mare convingere în forța teatrului, dar nu și confuzia la care m-am referit. Spectacolul nostru, jucat cu toată pasiunea cu toată ardoarea. — lucru, de altfel, resimțit și apreciat de spectatori — exprimă credința noastră că teatrul, prin idei, prin forța magică a cuvîntului și cu forța de comunicare a actorului pe scenă — are și astăzi aceeași putere de totdeauna de a influența publicul. Dar nu poți să crezi cu adevărat în teatru, dacă nu crezi și în om! Aici, după părerea mea, rezidă eroarea unora dintre cei care caută astăzi în teatru drumuri noi, dar le caută exclusiv pe tărîmul formei. Aceste căutări, această pasiune pentru forme, nu se împletește totdeauna cu o convingere la fel de pasionată în om și în forța rațiunii lui. Încrederea în forța rațiunii umane a fost calitatea spectacolului nostru, unanim recunoscută, apreciată și subliniată — de cei cu care am stat de vorbă ca și de cronicile apărute. E semnificativ titlul cronicii din ziarul „Borba”: „În locul unei drame a absurdului, o tragedie optimistă”. Reprodu-

cem: „Și astfel Bérenger — în interpretarea lui Radu Beligan — a devenit un erou de o demnitate tragică, un erou care avea o contagioasă căldură umană și o undă de poezie euceritoare. Cît privește celelalte personaje, ele figurează în spectacol non-sensul, răul pentru a pune și mai mult în valoare umanitatea lui Bérenger. De fapt, Bérenger nu luptă atît cu răul, cît cu inerția... Beligan dovedește posibilități extraordinare de a face expresivă drama sa profundă. Și astfel monologul final, în ciuda lungimii lui, devine captivant în interpretarea actorului român... ..Dacă eroul lui Ionescu nu trage în cele din urmă cu revolverul e fiindcă se socotește neputincios în fața puterii răului. În spectacolul românesc Bérenger nu trage pentru că... Pentru ce nu trage, pentru ce nu acționează? E o întrebare care rămîne fără răspuns și de aceea tot ce e pasionant și fermecător în jocul de o discreție excepțională a lui Radu Beligan, tot ceea ce e extraordinar în jocul marelui actor român, devine sursa unui *malentendu* cu însăși piesa lui Ionescu.” („Borba” — 17 sept., 1969).

Spectacolul nostru exprimă după părerea mea și un anumit mod de contestare, dar nu o contestare de tipul nihilist, al trupelor care fac multă vîlvă azi în lume, ci o contestare față de ceea ce este confuz și absurd. Bineînțeles că, jucîndu-l pe Ionescu, ne apare raportul dintre om și absurd. Noi nu ignorăm absurdul, ci-l considerăm ca o entitate existentă în viața contemporană, ca urmare a unor procese de dezvoltare istorică, socială ș.a.m.d., dar nu îl preluăm ca atare, nu ne supunem absurdului, ci ne batem cu el. Și tocmai această poziție proprie spectacolului și lui Beligan-Bérenger, a fost de altfel apreciată de participanți.

M. I.: La Belgrad, criticii și ceilalți participanți l-au considerat pe Ionescu un clasic; „regele avangărzii” din 1950 a fost într-un fel detronat și condus în muzeul consacraților. Vreau să vă întreb pe voi care jucăți cu o anumită consecvență teatrul lui Ionescu — acest scriitor care exprimă cu o extraordinară putere de sugestie dezechilibrul și tulburările lumii moderne — ce atitudine artistică veți lua în continuare față de opera sa; iar dincolo de festivalul BITEF, care sînt preocupările și proiectele voastre legate de teatrul modern contemporan?

DAN NEMȚEANU: Împreună cu Lucian Giurchescu ne aflăm la al doilea spectacol Ionescu (eu am mai lucrat un Ionescu — *Scaunele*, la alt teatru) și tot împreună ne aflăm la al treilea spectacol Brecht (pentru Giurchescu, de fapt, al patrulea). Există la acești doi reprezentativi dramaturgi ai lumii contemporane, niște puncte de apropiere care ar putea să pară paradoxale. Ca toți marii dramaturgi, ambii mărturisesc o profundă tendință de analiză a structurii umane, a raportului dintre om și univers, mai precis dintre om și societatea în care el este proiectat; ceea ce aduce în opera lor o problematică paradoxal comună, tulburătoare și pasionantă pentru oamenii de teatru. Pentru noi, un spectacol Ionescu sau Brecht, devine o fascinantă temă de interpretare și creație, solicitîndu-ne toate resursele, sensibilitatea și luciditatea, pentru redarea scenică a unei viziuni proprii fiecărui text. Nu se poate vorbi chiar la unul și același autor de o rețetă. Nu se poate spune că Ionescu se face „cam așa și așa, și decorul trebuie să fie așa” după cîteva canoane prestabile.

LUCIAN GIURCHESCU: E adevărat că s-a vorbit la Belgrad despre faptul că Ionescu nu mai poate fi considerat azi un dramaturg de avangardă! Cred că pentru Eugen Ionescu asta este foarte bine, chiar dacă lui, în primul moment, asemenea vorbe nu i-ar face mare plăcere. Înseamnă că teatrul său a rezistat, s-a verificat cu timpul și a devenit un bun al culturii europene. Poate că teatrul lui Eugen Ionescu nu mai surprinde azi cum s-a întîmplat la început, pentru că ticurile pe care le-a lansat sînt

acum cunoscute; dar piesele mari ale lui Ionescu nu mai stau azi pe ticuri, ci pe o analiză profundă a unor stări conștiente, subconștiente și inconștiente, pe lansarea unor întrebări de ordin social (deși ei, în principiu, respinge asemenea întrebări) și a altora, de ordin personal și totodată general uman! Normal, în fiecare an sau la fiecare cinci ani, apare cîte o nouă avangardă, și cunoaștem cu toții butada care spune că „nimic nu se învechește mai repede decît avangarda”! Important ni se pare că opera considerată la un moment dat de avangardă, să rămînă în patrimoniul universal teatral, și cred că în ceea ce-l privește pe Ionescu, așa s-a întîmplat. Abia în acest moment este cazul să-l discutăm cu adevărat, și să ne dăm seama mai exact de locul lui, sau al lui Brecht, sau al altor scriitori care au revoluționat arta teatrală a secolului nostru! Abia acum sîntem datorii să ne dezbărăm de clișeele care, aparent, păreau că fac parte integrantă din opera lor. Mi se pare curios să întîlnești la ora asta oameni care declară că Brecht este clasic. Am citit o declarație a unui ziarist sau regizor german — nu-mi amintesc cine era — care spunea că Brecht nu se mai poate juca. Omul făcea o mare greșală. Spunea un mare adevăr și făcea o mare greșală. Pentru el, Brecht rămăsese Brecht jucat de Berliner Ensemble, și pentru că nu-i mai plăcea modelul Berliner Ensemble, declara că Brecht nu se mai poate juca. Adevărul este că modelul de la Berliner Ensemble a fost necesar într-o anumită perioadă din niște motive foarte precise. În momentul în care Brecht a început să-și pună în scenă piesele în Germania, — să nu uităm că era o Germanie de după perioada nazistă, o Germanie cufundată în confuzie ideologică și culturală și în care Brecht era îndreptățit să spună: „Stați un moment să vă arăt eu, cum ar trebui să se joace piesele mele!” Cred că avea dreptate fiindcă, în acel moment, oamenii nu pricepeau exact despre ce este vorba. Cele spuse, atunci de el, au fost monopolizate de urmași și, după 20 de ani, cînd, slavă Domnului, lumea pricepea despre ce e vorba în Brecht, ei continuă să pretindă că sînt singurii deținători ai secretului brechtian. În acest moment, din progresiști ei se transformă în conservatori și, sigur, această mentalitate poate să lase impresia că Brecht este de nejuțat. Nu uitați că în istoria teatrului, după o perioadă de furie pirandelliană — între cele două războaie mondiale — a urmat o altă perioadă, imediat după cel de-al doilea război mondial, de reținere totală față de teatrul lui Pirandello. La apariția avangardei „absur-zilor” s-a considerat că Pirandello e total depășit și neimportant. Și iată că, în momentul de față, asistăm pe diverse meridiane, la o nouă „descoperire” a lui Pirandello, datorită faptului că, uitîndu-se ticurile primelor montări pirandelliene — necesare



„Dionysos în '69“. Sinceritate deabusolată

în epoca respectivă — oamenii se duc acum la text și la esență, relevind *ideile* lui Pirandello și nu modelele Pirandello. Același fenomen se întâmplă cu Brecht, cu Ionescu etc. Și dacă nu vrem să se producă aceeași pauză penibilă cu asemenea mari autori sau cu alții de aceeași talie, trebuie să avem curajul să înfruntăm stereotipiile gândirii unora care cunoscându-i prea bine în fond, îi cunosc numai într-o formă oarecare, și în consecință îi condamnă la singura formulă care în timp, devine desuetă.

M. I.: Pornind tot de la Festivalul BITEF, credeți că se pot descifra tendințe noi și în dramaturgia care s-a prezentat? Care ar fi azi — în textul dramatic — noua avangardă ce urmează „clasicilor“, proaspăt unși ca atare?

ANDREI BĂLEANU: Și aici se desenează tendințe diverse; una dintre cele mai accentuate este spectacolul care se naște în teatru, fără existența unui text anticipat care să fie memorizat și transpus pe scenă. Se pornește de la ideea unei depline auto-exprimări și a unei totale sincerități în expresia actoricească. De aici — de la expresia actoricească — pornesc și Grotowski și Barba, de aici pornesc și happening-urile și multe alte manifestări, *Hair* și *Dionysos* în '69. Sinceritatea este un lucru necesar,

dar poate fi în același timp și o cursă. Atunci când nu faci altceva decât să exteriorizezi niște stări de spirit personale — căutând să fii absolut sincer în exprimarea lor — poți negreșit atinge un anumit grad de virtuozitate pe care se pare că-l și ating cei mai buni actori ai lui Grotowski sau ai lui Barba; numai că această sinceritate este de cele mai multe ori deabusolată, adică nu duce și nu ajunge nicăieri. Mi se pare că aici trebuie să ne întoarcem la Stanislavski, care, deși pleda pentru trăirea absolută în arta actorului, a subliniat de mai multe ori (și se uită adesea lucrul acesta) că actorul nu pornește niciodată de la sinceritate, de la sentiment, ci de la înțelegere, de la rațiune; că punctul de plecare în interpretarea actoricească este cel al înțelegerii, al înțelegerii ideii și rolului respectiv.

M. I.: Toate aceste improvizații ale unor grupuri de actori amatori sau profesioniști, cu regizori mai mult sau mai puțin cristalizați nu e propriu zis un fenomen nou. Și Sava preconiza acele „canavaccio“ pe care regizorul să poată broda spectacolul în lipsa unor texte gata, necesare unei anumite comunicări. Cred că asistăm, de câțiva ani, la o criză a dramaturgiei contemporane occidentale, fiindcă altfel toate aceste modalități, nu s-ar mărgini la texte improvizate ad-hoc și în comun...

LUCIAN GIURCHESCU: Eu mai degrabă cred, că în teatru este în primul rând, o criză de spectatori, și asta trebuie să ne preocupe cel mai mult. Aș putea da — nu este cazul acum — multe exemple care să întărească spusele mele. Din tot ce am văzut în teatrul contemporan, din toate tendințele moderne care se încrușișează pe scene începînd, dacă vreți, cu Brecht și terminînd cu ultimele experiențe care colindă azi prin lume, aș desprinde un singur amănunt, o idee și anume: teatrul nu este monopolul nici unui domeniu, nici numai al scriitorului, nici numai al actorului, nici numai al regizorului, al scenografului sau al compozitorului. Teatrul este un loc în care te poți exprima, cu ajutorul tuturor acestor componente, sau al uneia dintre ele sau uneori prin niciuna dintre ele! Teatrul poate fi literar, vizual, auditiv, de sunete, de stări, etc. Cred că aceasta am cîștigat în revoluția teatrală pe care am trăit-o și o trăim: paradoxal, în acest moment de criză teatrală, teatrul nu mai poate fi considerat bunul nimănui, ci este o faptă artistică de sine stătătoare, care nu exclude literatura, dimpotrivă, dar nu mai este doar literatură vorbită, în mișcare...

ANDREI BALEANU: Încă un cuvînt despre spectacolele care se nasc în teatre și sînt produsul unei gîndiri colective. Ce se ascunde îndărătul acestui fenomen? Faptul că actorii, care dau piept cu publicul, seară de seară, simt nevoia să oglindească și să exprime stări de spirit reale și acut con-

temporane. Edward Bond, autorul piesei *Saved*, spunea la întîlnirea de la BITEF, că el nu face altceva decît să observe viața și să o transpună în piese. O piesă — spune el — reflectă un eveniment, un fapt din societate. Dramaturgia din ultimul deceniu nu a fost întotdeauna promptă în oglindirea noilor realități umane și sociale, și atunci asistăm la nașterea în teatre a încercărilor de grup, de a crea spectacole pe teme date. Nu întotdeauna cu succes; adesea confuz, haotic și subiectiv, pentru că, fără îndoială, tot dramaturgia este cea care trebuie să stea la baza spectacolului și cea care trebuie să dea sintezele literare ale acestei realități, deoarece încă nu le-a dat, teatrul care se joacă, seară de seară, și care este o artă a prezentului, simte nevoia de a fi la pas nu cu moda, ci cu realitatea.

DAN NEMȚEANU: Ca să închei eu aș vrea să adaug că în toate sectoarele vieții teatrale încep să se producă niște mutații; conștient sau inconștient lumea contemporană respinge anumite obișnuințe vechi ale teatrului. Eu cred că datele de profesie ale actorului, ale scenografului, ale regizorului vor trebui la un moment dat să se croiască pe alte coordonate. Cred că se pune și mai ales se va pune problema unor noi raporturi între public și scenă. Din aceste tendințe care azi desenează încă șovăielnic noile raporturi ale teatrului — fie că ne gîndim la teatrul din stradă, la schimbările locului de joc etc. — se vor crea mîine niște direcții care vor redimensiona și vor da un caracter nou teatrului viitorului.

