

TEATRUL ACTIV

Nici n-au început bine să se ridice cortinele deschiderii de stagione și tema favorită a sezonului critic s-a anunțat : publicul !

Problema a fost atacată frontal în presă. Premisa de la care se pornește este mereu aceeași : scade numărul de spectatori, publicul vine mai greu decât altădată la teatru. Tonul pe care se vorbește este uneori deosebit de încordat, lăsînd să se simtă o îngrijorare alarmantă. Ce s-a întîmplat ? Oare am îmbătrînit cu toții, și noi, privitorii, și acel nou teatru al nostru care încă de curînd ne pasiona și de care sîntem atît de mîndri ? S-au strecurat semne de indiferență și plictiseală în arta pe care sîntem obișnuiți să o primim, pe drept, ca cea mai puternică din artele noastre de spectacol ? S-a schimbat într-adevăr climatul întîlnirilor dintre scenă și public ?

A discuta în deplină cunoștință de cauză este greu. Datele de bază — sondajele, statisticile amănunțite și variate, anchetele de sociologie și psihologie colectivă a diferitelor categorii de spectatori — lipsesc. Studiul științific al publicului este încă pentru noi un deziderat, deși s-a vorbit destul pînă acum despre asta (problema privește în egală măsură Consiliul Teatrelor și Asociația Oamenilor de Teatru). Nu ne rămîne decît să căutăm, pentru întrebările care se pun, răspunsuri în experiența noastră de obișnuiți ai sălii de spectacol. Important este să stabilim puncte de reper concrete, cu adevărat vii, și să izbutim să găsim planul de discuție care poate asigura o desfășurare cît mai lirească, rodnică, analizelor pe care le încercăm.

Răspunsurile pesimiste și descrierile negre sînt, desigur, foarte la îndemînă : ele sînt spectaculoase și îmbracă ușor aparențele măgulitoare și tăioase ale intransigenței. Se poate spune : merge prost, calitatea vieții teatrale a scăzut, piesele noi românești sînt neinteresante, repertoriile neatrăgătoare, e firesc să scadă și numărul spectatorilor. Dar un asemenea raționament răsturnat, care pleacă de la impresiile superficiale spre generalizare, poate să facă numai rău. Tot repetînd că n-ai ce vedea la teatru și că și așa vine din ce în ce mai puțină lume, s-ar putea să reușim să convingem pînă la urmă publicul să nu mai calce în sălile de spectacol. Poate, primul lucru de care avem nevoie în momentul de față este aceea liniște deplin lucidă, ferită de izbucniri pătimașe, care îngăduie raționamentului teoretic să se apropie receptiv de mișcarea faptului concret.

Să recapitulăm deci datele prime ale stagiunii. Cel mai banal adevăr al teatrului : nimic nu există pe scenă — nici operele literare desăvîrșite, nici proiectele de montare și joc de cea mai mare frumusețe — decît în și prin calitatea spectacolului : iată un

put de plecare. Reamintind realizările recente, ne dăm seama de la bun început că nu poate fi vorba de o coborîre de valoare. Dimpotrivă. *Richard II, Moartea lui Danton, D-ale carnavalului, Un Hamlet de provincie, Procesul Horia*, în mai multe montări — agenda spectacolelor care au polarizat interesul în stagiunea trecută nu este mai săracă decît altădată. Iar sezonul care s-a deschis anunță proiecte pasionante.

Frontul noii piese românești nu este mai slab acoperit decît altădată. Prezentul imediat expune afișe pe care citim numele lui Arghezi, Marin Preda, Sergiu Fărcășan, Eugen Barbu, Horia Lovinescu (pentru a cita numai autorii siguri ai stagiunii). Este o prezentă literară cu certe acoperiri de calitate. Asta, fără a mai vorbi despre cele cîteva texte mai puțin obișnuite de Marin Sorescu, Ion Băieșu, Radu Cosașu ș.a., care circulă viu discutate prin secretariatele literare.

Teatrul de Comedie pregătește un text Diderot niciodată jucat la noi și foarte curajos ca modalitate teatrală (*Nepotul lui Rameau*) și propune de asemenea o piesă de Eugen Ionescu dintre cele mai frumoase, inedită pentru publicul nostru (*Ucișag fără simbric*). Teatrul Mic aduce în fața spectatorilor excelentul spectacol *Tango* și repetă o lucrare de Arthur Miller necunoscută spectatorilor și desigur atrăgătoare (*Amintiri din două dimineți de luni*) și își propune să atace mai tirziu un proiect mai mult decît interesant, epoea *Baltagul*ii sadovenian. Echipa de la „Bulandra” va prezenta pînă în decembrie două premiere din „categoria grea” a repertoriului său de calitate — *Livada cu vișini* și *Iuliu Cezar* —, păstrînd pentru a doua jumătate a sezonului teatral făgăduieli la fel de ambițioase — *Macbeth, Scrisoarea pierdută*. Teatrul Național „I. L. Caragiale” înscrie în rîndul premierelor sale încercări de maximă exigență — *Romeo și Julieta, Idiotul*. La „Nottara” vom asista la o montare Shakespeare de greutate — *Henric IV*, iar Teatrul Giulești ne va da în sfîrșit posibilitatea să vedem, după o atît de lungă absență, un Beaumarchais, *Nunta lui Figaro*. Naționalul din Cluj pregătește *Școala calomniei* și *Caligula* de Camus, la Ploiești vom vedea *Trei surori*, la Piața Neamț *Baltagul*... Nimeni nu poate privi cu scepticism un asemenea „plan de bătaie”. În experiențele stagiunilor trecute vom întîlni puține cazuri în care ansamblurile țării s-au pregătit atît de compact să atace un întreg palmares de mari și importante opere, fără să le înscrie indiferent în program, ci înarmînd fiecare încercare importantă cu perspective regizorale și distribuții bine gîndite.

În ciuda amorteii de la începutul de sezon, temeliiile stagiunii se conturează decît destul de promițător în realitatea practică a muncii. Asta nu înseamnă că semnalele de alarmă care au fost trase — poate cu prea mare risipă de vorbe mari și tonuri patetice — sînt complet nejustificate. Schimbări de raporturi între public și teatru există, și nu într-un sens care poate să ne bucure. În mare parte, ele se explică însă mai mult prin cauze dinafara teatrului decît prin stările de lucruri dinăuntru lui. Însăși poziția artei scenice în contextul mare al vieții sociale și culturii s-a schimbat. O știm cu toții, și s-a vorbit mult despre asta: condiția de timp liber a spectatorului a devenit alta. Anii care au trecut se caracterizau printr-o solicitare unilaterală și nu prea intensă a publicului. În aceste condiții, spectacolul de teatru se bucura de o stare privilegiată și putea chiar să se răsfețe; concurenții posibili erau puțini și puțin activi. Astăzi, orice director de teatru este gata să se plîngă de rivalii brutali ai producției de scenă, foarte dispus să-i acuze chiar de necinste: televiziunea, filmele, muzica ușoară, sportul, turneele cîntăreților străini, moda călătoriilor... Or, este limpede ca ziua că toate aceste atracții noi nu fac decît începutul unui proces social care va schimba din ce în ce mai adînc modalitățile de întrebuintare a timpului liber, deschizînd larg drumul pentru divertismentul accesibil, comod și strident. De acum înainte teatrul va fi prins din ce în ce mai strîns în jocul tentațiilor științeiatoare aruncate în mare cantitate în public.

Judecată prin prisma condiției sale noi, care, desigur, nu aparține în exclusivitate teatrului românesc, actualitatea scenelor noastre nu poate încă să mulțumească, în ciuda tuturor cîștigurilor aduse de stagiunile trecute și a tuturor făgăduielilor frumoase de astăzi. Reacțiile creației de scenă apar încă încetinite, greoaie, față de mișcarea tot mai vie a realităților din sfera de preocupări a publicului, iar schimbările mari de context agravează și mai mult această dăunătoare încetinire de acțiune, tîind din puterea de atractivitate și din ascuțitul chemărilor pe care rampa le lansează spre public.

O puțin stimulatorie prudentă se face adeseori simțită, mai ales în ceea ce privește alimentarea spectacolului cu texte noi, punerea în circulație a pieselor necunoscute. Și secretariatele literare și Consiliul Teatrelor și sfaturile populare contribuie cîteodată la întîrzierea procesului firesc de comunicare dintre noua literatură română și străină

și spectatori. Acest fapt are urmări neplăcute asupra legăturilor vii dintre scriitorii, teatru și public, asupra calității repertoriilor. Tărăgănelile și nehotărârile, asupra unor piese de valoare chiar inegală, deschid drum textului mediocru. Tot ele explică ritmul mai mult decât încetinit al debuturilor în dramaturgie și raritatea piesei de șoc, a ineditului care zduiede și uimește în producția curentă a scriitorilor noștri cunoscuți. La fel, multe piese contemporane străine care s-au jucat la noi au apărut la rampă mult mai târziu decât ar fi fost normal. Opere de primă valoare ale literaturii teatrale de astăzi continuă să-și croiască greu calea spre spectacol. Se știe că Samuel Beckett, Eduard Albee, Peter Weiss lipsesc încă de pe afișele noastre. Este o situație paradoxală, în condițiile în care textele acestor dramaturgi care domină efectiv prezentul în arena mondială a teatrului sînt cunoscute publicului din traduceri în volume sau reviste. *O, ce zile frumoase!*, *Cui i-e teamă de Virginia Woolf?*, *Strip-tease*, *Carol* și alte numeroase scrieri așteaptă, uneori traduse în mai multe variante, la Consiliul Teatrelor și la Asociația Oamenilor de Teatru. Inevitabil, repertoriul nostru contemporan este sărăcit și curiozitatea iubitorilor de teatru rămîne adeseori nesatisfăcută. Vrînd nevrînd, oamenii de teatru se văd în situația de a se adresa mai curînd trecutului decît prezentului atunci cînd caută textul apt să exprime ideea și atitudinea care îi pasionează. De aici decurge o anumită monotonică a repertoriilor, care, obligate la opțiuni orientate mereu în aceeași direcție, seamănă de la un teatru la altul. Personalitatea ansamblurilor noastre se manifestă timid în opțiunea de repertoriu. Și monotonia nu atrage.

Așadar, una din frînele care intervin în legătura teatrului cu publicul ține de aceste întâzieri în descoperirea unor texte noi din literatura română și străină.

Ritmul greoi, mult prea lent de acțiune se face simțit de altminteri în întreaga atmosferă existentă în jurul spectacolului. Aici am putea vorbi încă o dată despre publicitatea redusă, despre lipsa contactelor susținute cu spectatori, despre reclama timidă și incomunicată — în general despre sărăcia și îngustimea acelor moduri vii, directe de comunicare cu masele pe care teatrul ar trebui să și le dezvolte pentru a ține sub control reacția publicului mare. Într-un timp în care imperativul numărul unu al vieții teatrale este intervenția activă, rapidă, de maximă eficiență, în conștiința actualității, toate aceste păcate aparent mici, de ordin pur organizatoric, capătă însemnătate.

Simțind totuși nevoia să intre în luptă, să-și împropăzeze relațiile cu spectatorul, teatrele cedează nu o dată tentației mijlocului celui mai lesnicios. Prima urmare a acestor dese căderi în ispită a devenit evidentă: este reînvierea așa-numitului teatru „de casă”, în fapt teatrul comercial.

Faptul este astăzi consumat. Spectacolul comercial a reintrat în compoziția obișnuită a programelor noastre ca o prezență frecventă, deși, din fericire, încă umilă. Ne putem astăzi întreba dacă el a murit vreodată, dacă, mai bine sau mai prost ascuns sub diferite înfățișări virtuozăse, pretins principiale, el nu a continuat în toți acești ani o existență oarecum subterană, așteptînd clipa prielnică pentru a se strecura spre capetele de afiș. Sigur este că — oricît am dori-o — nu vom putea să-l îndepărtăm radical din producția curentă. Nici o hotărîre administrativă și nici o invocare de principiu, nici o demonstrație estetică și nici o chemare profesională nu pot să învingă dintr-o dată, pe întreaga suprafață a hărții teatrale, tentația succesului facil. De altfel — de ce să ne înșelăm? — o întreagă, compactă extindere a realizării exigent artistice pe toată aria producției teatrale din țară nu este decît o dulce utopie, în împrejurările de neîmplinire profesională pe care le cunoaștem.

Din fericire, situația care s-a creat nu ne obligă să renunțăm la cerințele de cultură care ne-au condus pînă acum. Necesitatea eficienței economice ridicate nu ne îndreptățește să renunțăm, tacit sau nu, la exigențele faptului de cultură. Dacă am slăbi acum atenția pe care o acordăm calității, am sacrifica zonele mai puțin luminate ale hărții teatrale; și în primul rînd teatrele mici, cu posibilități modeste, puțin frecventate de cronicari, ar cădea ușor victimă goanei după succesele ieftine. Astfel s-ar restrînge sfera de acțiune a creației doar la cîteva ansambluri privilegiate din orașele mari — fapt îndeosebi contrar principiilor culturii socialiste și grijii pentru educarea publicului mare.

Și în domeniul teatrului comercial există o ierarhie. Un succes de casă „fără pretenții”, dar lucrat îngrijit, poate încă să respecte imperativele efortului de calitate. Prin alegerea unui text cu adevărat agreabil, ingenios, obligatoriu lipsit de vulgarități, prin realizarea unei puneri în scenă atente, lipsite de efecte groase, precise, prin supravegherea severă a jocului, în așa fel încît actorii să dea publicului tot ce posedă ca farmec, ușurință de joc, eleganță, fără să apeleze niciodată la mijloace triviale, spectacolul comercial capătă drept de existență și în contextul unei culturi teatrale evolute. La

capătul cel mai înalt al ierarhiei despre care voream să aflăm divertismentul de calitate. Noi am cunoscut în realizările teatrelor noastre câteva, rare, asemenea exemple frumoase. *Pălăria florentină* la Teatrul Giulești este poate montarea cea mai concludentă în această privință (și, uimitor, succesul răsunător cel mai puțin specular, pentru că — în ciuda tuturor înșușirilor sale de exuberanță și strălucire — spectacolul a fost foarte puțin jucat). O melodramă jucată cu relief, cu justa măsură a situațiilor tari, cu puritate de emoție, încetează să fie un produs de larg consum și intră în zonele de grație și suavitate ale artei. Meyerhold a pus în scenă la maturitate *Dama cu camelii*. Un vodevil desfășurat în toate științierile de naivitate și voce bună simplă ale genului devine o bijuterie. Gravul, intransigentul fanatic al teatrului de artă care era Stanislavski adora vodevilul, melodrama și basmul și le punea în scenă cu tot atâta pasiune câtă investea în regia lui Ostrovski sau Griboiedov. O comedie muzicală susținută precis, cu însuflețire, și hrănită de gândirea vie a regizorului oferă satisfacții și celor mai rafinați amatori de artă gravă. Nu degeaba Brecht și-a început opera de redescoperire a izvoarelor teatrului popular de la operetă și music-hall. Intoleranța rigidă, seriozitățile mult prea țepene nu pot să facă decît rău teatrului, care este — întotdeauna cînd este bun — un fapt viu, variat și bogat ca înșăși viața. În divertismentul de artă, trăiesc anumite filoaane vitale primare ale teatrului, la care spectacolul grav nu are cum să ajungă. Teatrul nu înseamnă numai demonstrație de idei, raționament, speculație modernă, operă didactică, filozofie, analiză socială; teatrul cu T mare este și spontaneitate, candoarea emoției, bucurie copilăroasă, poftă de joc, vis neumbrit de nici o apăsare. De ce să-i răpim publicului toate aceste satisfacții mari care înseamnă mult mai mult decît distracția ieftină, prăfuită, a spectacolului comercial curent? Este dezolantă sărăcia divertismentului de mare valoare în programele scenelor noastre de prim rang. Aici se fac simțite nu numai intelectualizarea puțin inspirată, artificioasă, dar și o anumită lipsă de talent, pentru că arta divertismentului, cum foarte bine arată exemplele pe care le-am enumerat, ține de înșăși natura intimă a creației. În lupta pentru public și pentru educația lui estetică, asemenea succese care, umplînd casele teatrelor, ar reprezenta și adevărate și proaspete izbucniri de fantezie și plăcere a jocului, ar putea să însemne mult mai mult decît compromisurile la care tot asistăm de la o vreme (de tip *Cînd luna e albastră*, *Martorii se suprimă* etc.).

Să nu ne amăgim: montările ușoare izbutite nu sînt ușor de realizat, ele nu pot fi obținute cu mici și pripite aranjamente de moment. De aceea, pînă la visurile despre arta divertismentului sîntem în situația de a lupta cu înverșunare împotriva succeselor ieftine lucrate de mintuială. Pentru că, în majoritate, ceea ce ni se oferă este, din păcate, veșnicul surogat teatral cabotin, care, oricîte etichete de teatru popular larg accesibil și-ar adăuga, rămîne tot un produs antiartistic, care îndrumă publicul — cum se știe foarte bine — spre gustul prost, lenea de reacție și gândire, satisfacția trivială. Asta, în cazurile în care spectacolul facil „prinde”, izbutește să fie măcar comercial. Ce să mai vorbim însă de montările care nu pot să poarte nici această denumire? Textul care se vrea ușor, dar nu este decît fad, prezentarea scenografică și regizorală care dorește să fie alertă, agreabilă, dar nu ajunge decît la oboseală, jocul care încearcă să fie atrăgător, viu și nu este decît crispat și mecanic, toate acestea țin de o speță nefastă, un soi de hibrid în același timp neartistic și pseudocomercial fără nici o speranță, astăzi ca întotdeauna un născut-mort. Singura calificare posibilă pentru el este aceea de teatru de rutină, cabotin. Iată un adevărat dușman al teatrului nostru — poate inamicul numărul unu împotriva căruia trebuie să ne înverșunăm acum.

Cu asta încă nu am încheiat discuția asupra teatrului comercial. Există astăzi actori și regizori care își închipuie că tocmai acest produs scenic ne poate aduce salvarea, că tocmai el dă cheia dilemelor, leacul tuturor necazurilor, ieșirea din impas. „Ah, *La bonne soupe! Croque-Monsieur!*” suspină aceștia, declamînd cu regret repertoriul „contemporan” al bulevardului și oftînd după gloriile trecutului: *Heidelbergul de altădată*, *Curierul din Lyon...* Să facem un exercițiu de fantezie. Să ne închipuim că dorințele acestea s-ar împlini și că teatrul comercial în formele sale cele mai directe ar deveni preponderent în viața noastră teatrală. Să presupunem că pe afișe s-ar lăfăi fâțîșii titlurile țipătoare, că echipele ar fi formate pe temeiul asocierii efemere și superficiale de vedete, că atmosfera specifică de reclamă lipsită de criterii de gust s-ar reintona. Își poate cineva imagina că producțiile teatrului comercial ar intra în competiție cu „Sfîntul”, cu meciurile de fotbal și cu supraproducțiile tip „Spartacus”? Nu este limpede că, în competiția comerțului de distracții, teatrul este de la bun început înfrînt, dacă se situează la nivelul industriei de amuzament? Cel mai indiscutabil succes de casă realizat pe scenă nu poate lupta de la egal la egal cu produsele de larg consum arun-

cate mereu pe piață de cinematografie și televiziune. E suficient să întoarcem privirea spre acele orașe ale lumii în care teatrul comercial lucrează nestingherit, pentru a ne convinge. Succesele înregistrate acolo de spectacolul „gastronomic” — ca să întrebuintăm un termen brechtian — rămân în umbra triumfurilor celorlalte specii ale spectacolului. Dacă la Paris, Londra, Milano, Berlin, Stockholm, teatrul izbutește să se păstreze în atenția publicului, asta nu se întâmplă în domeniul divertismentului facil; și acolo ca și la noi, marile succese aparțin marilor spectacole de artă. Nu, teatrul comercial nu este o soluție radicală: nu de aici poate veni salvarea.

Marea speranță revine tot teatrului de artă. Iată o problemă asupra căreia se cuvine să ne concentrăm astăzi cu maximă gravitate: dezvoltarea de perspectivă a teatrului nostru de artă. Înainte de a începe discuția sînt necesare cîteva precizări.

Noțiunea de teatru de artă nu vizează produsul estetizant sec, la curent cu ultimele noutăți ale modei, care nu este și nu poate fi vital legat de preocupările masei. Teatrul de artă, în împlinirea sa integrală, nu este nici instituția pentru aleși, de neîndoioasă puritate a concepției și sigură intransigență a expresiei, care ia înfățișarea laboratorului greu accesibil — fenomen extremist, născut în timpul nostru din dezgustul pentru anomaliile falsului teatru popular. Teatrul de artă constituie în primul rînd un fapt viu care respiră larg în mulțime cultul scenei. El mulțumește la fel de adînc pe neinițiat și pe intelectualul de subtilitate. Este ipostaza superioară a artei teatrale din vremea noastră, ipostază care nu există prin spectacole de valoare izolate, ci trăiește în primul rînd în suita continuă, condiția de temelie a desăvîșirii lui fiind tocmai calitatea constantă, consecventă.

Aici, discutînd despre spectacolele noastre de artă, atingem un punct dureros. Avem multe trupe bune, avem foarte multe spectacole frumoase, dar chiar și în cele mai bune teatre lipsesc tenacitatea și consecvența în apărarea unui curs egal al victoriilor. Stagiunile de entuziasm pe care s-a clădit înflorirea spectacolului modern românesc au avut un scop, definit prin lozincă reatralizării, legat de voința de a redescoperi înțelesurile și chipurile cele mai expresive ale scenei, prin strădania de a comunica amplu spre public pasiunea scenei. Scopul comun a creat o comuniune de spirit între oamenii profesiei și a generat acele strălucite cuceriri de care astăzi sîntem mîndri și care cîștigă tot mai mulți lauri în confruntările internaționale. Pasul următor nu a mai fost făcut decît pe sfert, și ceea ce se cîștigase în spirit comun, alianță de muncă, s-a fărîmițat. Au fost create, în cîteva teatre, nuclee de concepție în clipa în care soarta ansamblurilor a fost încredințată unor oameni de creație cu însușiri de animatori. Dar adevărata echipă construită total pe dăruire și crez comun nu există încă. Și în cele mai bune teatre ale noastre forțele centrifuge ale intereselor strict individuale sau de grup mărunt și vederile cu totul deosebite asupra rosturilor teatrului continuă să acționeze. Ne putem întreba: dacă nu vom izbuti să depășim în calitate nivelul acesta de astăzi, ce vom da mîine adevărat nou și viguros publicului din țară și din lume?

Nimic nou în această dezbateră, care se poartă de mai mulți ani la noi. O perspectivă este deschisă de propunerile de organizare anunțate la sfîrșitul stagiunii trecute de Consiliul Teatrelor. Echipelă numai pe jumătate stabile, care păstrează 50% din efectivul lor pentru contractele temporare, promit să asigure mișcarea vie a creatorilor între diferite teatre și oferă posibilitatea experimentării unor variate formule compoziționale. Astfel s-ar putea rezolva într-adevăr mult discutata problemă a balastului, s-ar putea verifica trăinicia unor apropieri și unor alianțe de lucru, s-ar putea antrena eficient spiritul colectiv, născut prin afinități reale. Dincolo de aspectul pur organizatoric al problemei se poate discuta însă foarte serios despre climatul de lucru și problemele de estetică teatrală ale activității curente din teatrele noastre.

De ce în viața noastră teatrală atît de puține alianțe de creație rezistă timpului? De ce apropierile dintre oamenii scenei se opresc la colaborarea binevoitoare fără să ajungă la statornicia unui mod de lucru comun? De ce izbucnirile de entuziasm și revelațiile îndrăznețe sînt rare, cînd avem un front atît de larg al talentului verificat în teatrul nostru? De ce unii regizori de prima valoare lucrează puțin, așteptînd marcele prilej, în timp ce alții își consumă energia pe fleacuri? De ce inițiativele colective spontane sînt o raritate, și atunci cînd se ivesc se pierd din lipsa de susținere (grupul studentesc București)? De ce în locul devizei teatralizării, pe care am trăit-o pînă la capăt, nu apare nici o nouă chemare care să însuflească spiritele și să declanșeze noi descoperiri? De ce ne este teamă să vorbim despre etică, disciplină, devotament sau îngropăm aceste principii sub ploaia banalităților? De ce nu ne mai îngăduim să visăm la școli originale ale teatrelor, la metode și teorii născute organic, armonios, în munca de fiecare zi a scenei?

Nimeni nu poate învinui pe oamenii de teatru de lipsă de pasiune. În istoria oricărei arte există momente de flux și momente de reflux, etape de maximă efervescență și răgazuri în care inițiativele se potolesc. S-ar putea ca după marea bătălie a teatralizării, ciștigată spectaculos de pionierii noului teatru, să urmeze un timp mai puțin fertil în noutate decât anii care l-au precedat. Dar tocmai acum, teatrul nostru are nevoie de toate forțele sale, tocmai acum el este chemat să lupte din toate puterile nu numai pentru a-și păstra locul pe care și l-a făcut singur în societate și în cultură, dar și pentru a-și amplifica și a-și adânci aria de influență la scara mult extinsă a aceluia nou mare public care se formează. A accepta ca o fatalitate relaxarea în clipa de față înseamnă a admite înfringerea.

Frământările acestea nu sînt numai ale noastre. Încă din primele decenii ale secolului a început în țările de civilizație occidentală competiția dintre teatru și artele noi de spectacol. Este veșnic pomenita „criză a teatrului“, despre care se discută de atîta vreme. Faptele arată că nici o amenințare de moarte nu planează asupra teatrului. Secolul al XX-lea, secol al cinematografului și al televiziunii, este în același timp o epocă foarte bogată din istoria teatrului. S-au dezvoltat noi profesii — regie și scenografie —, au avut loc schimbări de fond în toate componentele aceluiași spectacular, însuși modul de compunere a reprezentației teatrale s-a modificat, au apărut școli și metode, s-au afirmat cu strălucire nenumărați animatori, s-au născut mari teatre care rivalizează cu cele mai glorioase trupe ale trecutului. Și totuși!

Și totuși, creația continuă să vizeze la acele epoci de glorie în care arta scenei a constituit unul din primele focare ale vieții și conștiinței popoarelor. Marile vremi ale tragediei și comediei ateniene, timpul de entuziasm naiv al misterului medieval, sărbătoarea spectacolului elizabetan, explozia de spontaneitate a comediei italiene a măștilor, înflorirea teatrului revoluționar sovietic... În toate aceste puncte de răscruce ale destinului său, teatrul a fost un spațiu al experiențelor colective esențiale, un loc al bucuriilor descătuse și al încercărilor cutremurătoare, un templu de reculegere, entuziasm, maximă intensitate a emoției și gândului artistic. Cîmpul magnetic creat atunci în jurul scenelor construite sau improvizate acționa sub imperiul unor forțe pe care nici o atracție nouă nu le poate înlocui. Puterea primordială a teatrului, fascinația lui „magică“, realizată numai în contactul viu dintre prezența actorului în acțiune și prezența mulțimii de spectatori subjugate, există în teatrul care este act de credință și dăruire, moment de intensă și infinit de bogată comunicare a societății umane cu ea însăși. Putem crede că prezentul a răpit această putere a teatrului? Putem crede că secretul ei s-a pierdut?

În vremea noastră, miracolul s-a refăcut de mai multe ori în scurte renașteri ale puterii colective a teatrului. Știm sigur acum că pentru a-și regăsi condiția ideală, teatrul nu se poate mulțumi doar cu munca serioasă și liniștită de fiecare zi, cu efortul conștiințios profesional, chiar ireproșabil. Pentru a ajunge la public, uneori mergînd hotărît împotriva vechilor lui deprinderi, pentru a-și supune cu adevărat conștiința epocii, teatrul are nevoie de credință, dăruire, fanatism. Este o lecție pe care au ilustrat-o școlile lui Stanislavski și Brecht, marii preoți ai teatrului de convingere totală, și pe care o reia, pe alt plan, micul grup condus de Grotowski. Indiferent de deosebirile de vederi ce se pot naște între concepțiile noastre și teoria și practica acestor inițiatori, exemplul credinței și abnegației rămîne un foarte puternic argument concret.

Teatrul nu poate să trăiască astăzi decît în ofensivă, atacînd, nu apărîndu-se. Marele teatru al prezentului nu poate fi — cum spunea nu de mult un foarte tînăr regizor — decît „agresiv“. Scena cere îndărătnicie, voință, dăruire — fanatism. Nu sîntem oare în stare să i le dăruim?