

CATEGORII NEEXPLORATE ȘI MUNCA COLECTIVĂ



red că discuția noastră trebuie să se axeze în special — dacă nu exclusiv — pe tema „conflictului contemporan”. Adică, pe ceea ce

noi dramaturgii trebuie să facem pentru ca aceste conflicte, pe care le abordăm în piesele noastre, să fie reale și esențiale, și nu doar „ascuțite”. Susțin că trebuie să fim mult mai atenți cu acest adjectiv, „ascuțit”, care se întrebuițează de multe ori în mod nepotrivit. Conferința pe țară a scriitorilor a arătat că în dramaturgie sînt necesare „conflicte reale și esențiale, abordate de pe poziții partinice”, ceea ce e cu totul altceva decît conflicte „ascuțite”. (Există conflicte ascuțite care nu sînt deloc reale și esențiale, și „vițăvercea”.) Aș aștepta din partea criticilor să formuleze cerințe, observații, sugestii și propuneri care să îmbogățească substanțial concepția noastră a dramaturgilor despre conflictul contemporan, să ne clarifice datele lui teoretice, ajutîndu-ne în felul acesta să-l incorporăm într-un mod mai puternic decît pînă acuma în lucrările noastre.

Voi relua două dintre observațiile lui V. Mîndra. Subscriu la afirmația domniei-sale că tema „soției neînțelese”, a căsniciei, a familiei, în definitiv, este și ea o temă a formării conștiinței socialiste și, ca atare, nu se poate face o vină unui dramaturg pentru că a abordat-o, ci doar, acolo unde este cazul, că a tratat-o cu insuficientă vigoare artistică. Însăși frecvența acestei teme (Dorian, Everac, Galan, Lovinescu etc.) demonstrează, într-o măsură, necesitatea ei, și nu cred că aceasta e o problemă „mic-burgheză”. Din acest punct de vedere (hai să arunc o săgeată în tabăra criticilor), mi s-a părut că Dinu Săraru a mers pe o linie prea lesnicioasă în articolul său despre piesa lui Everac. Să ne gîndim că nu este deloc greu să narăm la un mod spiritual, ușor zeflemisitor, subiectele multor drame și tragedii clasice. Socotesc că Dinu Săraru, în mod involuntar, desigur, a lăsat impresia, după acest articol, că nu acordă întreaga sa considerație muncii unui dramaturg încercat cum este Paul Everac.

Și pentru că sîntem la capitolul criticii, hai să mai arunc două săgeți. Ne bucură pe toți, o spun fără vreo falsă politețe, creșterea spiritului combativ al cri-

ficii, chiar dacă el n-a încalțat de la sine, ci în urma impulsului dat de Conferința pe țară a scriitorilor. Nouă ne trebuie o critică principială, severă. Ea ne ajută. Dar nu ne ajută zeflemeaua, brutalitatea sau sentențiozitatea. Brutal mi s-a părut epitetul „plicticos“, aplicat piesei mele de A. Băleanu. Cu atât mai mult cu cât criticul a citit piesa înainte de reprezentare și a militat pentru jucarea ei pe scena Teatrului „Lucia Sturdza Bulandra“. Are multe cusururi această piesă, dar deschiderea stagiunii 1962—63 la Teatrul „Bulandra“ cu *Camera fierbinte* s-a bucurat de o primire remarcabilă din partea publicului. Adică, cel puțin plicticoasă nu e. Sigur, am fost copios consolat, dar brutalitatea criticului mă face, poate, să pun la îndoială alte critici juste ale sale și care mi-ar putea folosi. Cu atât mai puțin am putut înțelege rezerva nejustificată a teatrului în programarea mai departe a piesei. Dar, în sfârșit, conducerea teatrului este suverană în mînuirea repertoriului său.

O a doua observație a lui V. Mindra, la care mă raliez, este aceea în legătură cu așa-ziii „eroi contradictorii“. Formularea aparține lui Traian Șelmaru, cu care totdeauna mi-a făcut plăcere să polemizez. Luptînd împotriva „schemelor“, nu trebuie să renunțăm la noțiunile de „erou pozitiv“, „erou negativ“ (un confrate mi-a și declarat deunăzi: Știi! Nici nu se mai zice erou pozitiv, erou negativ!). Pe mine aceste noțiuni mă ajută încă să mă orientez în artă. Nu cred că „eroii contemporani“ înlocuiesc în vreun fel nesfîrșita gamă a eroilor pozitivi și negativi. Dar noțiunea de erou „contradictoriu“ se pretează la unele confuzii. S-ar părea că este vorba de acele personaje care balotează între cele două ideologii. Există, desigur, și astfel de eroi în unele piese ale noastre, dar ei nu sînt nici pe departe „centrali“. Altceva este dacă e vorba de caractere complexe, zugrăvite în mișcarea lor dialectică, adică de dezvăluirea în scenă a contradicțiilor pe care acești eroi „contemporani“ (pozitivi sau negativi) le rezolvă sau nu. După cum, de asemenea, nu putem refuza accesul pe scenă eroilor care sînt mereu „consecvenți“ cu ei înșiși, decretîndu-i... „scheme“. Cred însă că aici e vorba mai ales de o dificultate de terminologie.

În legătură acum cu „conflictul contemporan în dramaturgie“, îmi permit să atrag atenția asupra unui pericol de absolutizare a acestei probleme. Conflictul, deși este esențial, nu este totul într-o piesă, și nici nu poate fi discutat în afara celorlalte elemente constitutive ale piesei. Altfel, ajungem la afirmații hazardate, la propuneri de noi dogme (vezi „apogeul“ și „alegerea“, cerute de A. Băleanu). Se poate foarte bine ca într-o piesă să existe cei doi termeni ai conflictului, un erou pozitiv, grozav, un altul negativ, grozav, chiar și vreo doi „contradictorii“, bătălia să se ducă pe una și aceeași problemă de la început pînă la sfîrșit, să existe gradație, apogeu, deznodămînt, și, cu toate acestea, piesa să prezinte unele carențe, „conflictul“ ei să nu mulțumească, și aceasta din pricină că autorul n-a dat satisfacție vreuneia din „formele speciale de prezentare a conținutului“ în literatura dramatică (forța acțiunii, concizia, prezentarea vie și rapidă a caracterelor, conflictul acut — adică în fază maximă —, individualizarea personajelor etc. etc.). Nu mi se pare, de pildă, că în ultimele piese ale lui Everac și Cosașu nu există conflicte reale și esențiale, dar cred că ceea ce stă la baza unor lipsuri ale lor este mai degrabă puținătatea acțiunii care, la rîndu-i, subminează conflictul. Avertizez deci împotriva absolutizării problemei conflictului și m-ar bucura ca discuțiile să demonstreze prin exemple interdependența dintre conflict și celelalte „forme speciale de prezentare a conținutului“ literaturii dramatice. Să ne gîndim doar la „concizie“. Cîte conflicte „reale, esențiale, abordate de pe poziții partinice“, nu sînt ratate în absența ei! În aceeași ordine de idei, cred că piesa mea *Camera fierbinte* a fost suprasaturată de acțiune, cu conflicte paralele, ceea ce a întunecat, într-o măsură, mesajul principal al piesei.

În legătură cu căile de adîncire a conflictului contemporan, cred că una dintre ele este aceea a recurgerii, cu mai mult curaj ca pînă acum, la categoria tragicului. În mod nejust a domnit multă vreme o teamă de tragic. N-au lipsit glasuri care tăgăduiau existența tragicului în societatea socialistă, confundîndu-l în mod nepermis cu negativismul. Realitatea noastră oferă material pentru teme tragice și dramaturgia trebuie să le reflecte (lupta omului nemaifiind acum cu „destinul“, cu „fatam“, cu forțe misterioase sau cu condițiile fundamentale ale epocii) sub forma tragismului conștient al omului care cunoaște legile dezvoltării istorice. Cred că în piesa *Febre*, Horia Lovinescu a utilizat cu bune rezultate tragicul în rolul lui Neli, căreia nu i se recunoaște — tocmai de către omul iubit — dreptul de a înțelege morala nouă, socialistă. Ea moare tocmai cînd

drumul vieții ei se lumina. De asemenea, Dorel Dorian a apăsător cu bune efecte pe resorturile tragice ale personajului Jana Mincu. Filmul sovietic *Scrisoare neexpediată*, pe care, personal, îl consider o capodoperă cinematografică, și piesa *Poveste din Irkutsk* sînt exemple de utilizare fericită a categoriei tragicului.

Pe aceeași linie, a unor mijloace de a adînci conflictul contemporan, de a-l prezenta puternic, impresionant, capabil să emoționeze și să educe publicul, cred că este recomandabil și apelul la categoria eroicului. Există în ultima vreme o oarecare teamă de eroic, această coordonată fundamentală a conștiinței socialiste, teamă generată, cred eu, de unele lucrări literare nereușite, din trecut, care au abordat cu mijloace artistice sărace teme mărețe, banalizîndu-le. Trebuie să învingem această prejudecată, atît cît ea există, și poate la unii nu există deloc, deoarece eroicul este una din valorile esențiale ale epocii noastre. Iar, de multe ori, eroicul se îmbină cu tragicul.

Dacă există o rezervă față de tragic, o oarecare sfială față de eroic, în schimb am asistat în ultimii ani, și aici trebuie să fiu iar de acord cu Vicu Mîndra, la o predilecție pentru comedie, și anume pentru comedia ușoară. Această predilecție, în primul rînd, binevenită — poporul vrea să ridă —, ar putea, în al doilea rînd, să fie mai puțin entuziasmantă, cînd observăm că satira și sarcasmul sînt rare, în timp ce comicul de mîna a doua, „surîsul blajin“, abundă. Lipsa de putere a unor comedii vine tocmai din această sfială față de satiră, de sarcasm, față de virtuțile cele mai importante ale comicalului. Avea dreptate Traian Șelmaru cînd considera că Pătrăciță și Buzdrică sînt excesiv diminutivi. *Prietenă mea Pix* și *Celebrul 702* trăiesc mai ales prin satiră. (Ca o paranteză: nu cred că trebuie să-i descurajăm — cum face Traian Șelmaru — pe scriitorii care vor să combată capitalismul la el acasă. *Celebrul 702* a reușit. Principalul este să nu acceptăm contrafacerile și nu să stabilim teme interzise.)

Așa cum cred că trebuie să ne ferim de absolutizarea conflictului, de ignorarea legăturii dintre el și celelalte elemente ale unei piese, aș vrea să semnez o a doua tendință de izolare, aceea de a discuta „conflictul“ numai între scriitorii dramatice. Discuția nu va putea fi fertilă dacă ea nu va antrena și pe ceilalți factori ai artei teatrale: regie, actori, scenografi etc. Pentru că realitatea și esențialitatea conflictului contemporan al unui spectacol depind nu numai de ce a scris dramaturgul, ci și de arta actorului, de concepția regizorului și a tuturor celorlalți oameni de teatru, inclusiv a criticilor, de felul în care acești factori știu să apese pe acele clape care evidențiază conflictul (și pot face aceasta, efectiv, și chiar cu intuiție și talent) sau, dimpotrivă, contribuie la slăbirea ciocnirii, la atenuarea conflictului.

Sub acest aspect, mi se par ineficiente considerațiile unor critici care, izolînd textul dramatic de ambianța scenică, îl analizează în sine, uitînd că literatura dramatică nu are posibilitățile genului epic. De asemenea, cred că Traian Șelmaru în interesantul său articol din „Contemporanul“ rupe și el, în mod arbitrar, textul dramatic de spectacol, omîțînd că dramaturgul, actorul, regizorul lucrează numai împreună, că sînt solidar responsabili atît de reușite cît și de eșecuri. Acest lucru e vizibil și din faptul că niciodată textul spectacolului nu este același cu textul prim, propus de dramaturg, ceea ce nu înseamnă că textul spectacolului nu aparține și el tot dramaturgului. Iar actorul, regizorul, omul de teatru acționează și ei, copios, asupra puterii conflictului dintr-o piesă. Voi da un exemplu din colaborarea mea cu Teatrul „Lucia Sturdza Bulandra“. Desigur, colectivul excepțional al acestui teatru s-a apropiat nu numai cu dragoste, dar și cu mare competență de *Camera fierbinte*. A fost o muncă colectivă de înalt nivel, și nu o simplă „cosmetică“, cum au afirmat unii critici. Principalul cîștig pentru textul meu, în urma acestei munci, a fost un spor de umanitate, de ritm, și mai ales de comunicabilitate, ceea ce și explică succesul de public. Dar vorbeam de conflict. Aveam în piesă un erou care rămînea negativ pînă la sfîrșit. Unii m-au convins să-l „recuperez“ în final. Aveam în piesă un academician care poseda serioase trăsături conservatoare, pe care-l interesa mai mult „prestigiul“ instituției pe care o conducea decît adevărul. Am fost convins să-i estompez aceste laturi negative. Critica a semnalat mai tîrziu că în rezolvarea conflictului apar trăsături idilizante. Am înțeles prea tîrziu că greșisem acceptînd sugestiile pomenite. Desigur, vina este a mea, în primul rînd a mea, dar exemplul arată că actorul, regia influențează direct în problema conflictului și că discuțiile noastre n-ar trebui să se țină în afara acestor factori, în fond hotărîtori în dramaturgie.

Aș vrea să mai semnaliez încă o tendință dăunătoare. Se vorbește foarte mult de lupta dintre vechi și nou. Dar cum să înțelegem această luptă? La Congresul al III-lea al Partidului Muncitoresc Român s-a arătat că „în prezent activitatea ideologică, munca de lichidare a înrîririlor educației burgheze din conștiința oamenilor, este țărîmul principal al luptei de clasă, al luptei între vechi și nou”. Așa cum, în unele redacții, nu se mai acceptă povestiri cu tema intrării țăranului în gospodăria colectivă, pe motiv că acum s-a înfăptuit colectivizarea totală, ca și cum ne-ar strica dacă am avea acum un roman de puterea „Pămîntului desțelenit” al lui Șolohov, am impresia că în lumea teatrală domnește o oarecare rezervă nejustificată față de lucrările dramatice care expun, în zilele noastre, conflicte puternice. Lăsînd de o parte faptul că unii nu sesizează că lupta de clasă e o formă acută a luptei dintre nou și vechi, aș îndrăzni să cred că conflictele contemporane se pot descoperi pentru dramaturgia noastră și în contradicțiile izvorîte din lupta de clasă din domeniul ideologic, și — în general — din lupta dintre vechi și nou din sinul societății socialiste.

Al. I. Ștefănescu

Între cunoașterea vieții și relațiile factorilor dramatici



-a spus că atenția deosebită pe care o acordăm de la o vreme conflictului ar putea duce la neglijarea altor factori decisivi, cum ar fi acțiunea și caracterele. S-a arătat că există piese care, în ciuda unui conflict puternic, nu se disting printr-o acțiune susținută. M-am oprit asupra acestei afirmații, fiindcă eu nu cred că un asemenea lucru este cu putință. Este oare posibil ca, într-o piesă clădită pe un conflict real, în care se ciocnesc poziții adverse de gîndire, în care se înfruntă caractere deosebite, puternic conturate și interesante, să nu existe acțiune? Vom fi desigur cu toții de acord că, într-o piesă realizată, acțiune, caractere, conflict concurează, toate, spre același țel și că în nici un caz ele nu pot fi despărțite. Că, evident, sursa dramei este conflictul, iată un fapt incontestabil (și nu vreau să fiu eu acela care să descopăr acest bătrîn și brutal adevăr). Ar fi însă nepotrivit să discutăm acum și aici, din nou, asupra elementelor care constituie esența teatrului, structura lui intimă, pentru a descoperi cîteva locuri comune. Mai important mi se pare să ne oprim asupra unora din cauzele pentru care conflictele din piesele noastre dau cîteodată semne de paloare. Încep prin a spune că unele lucrări păcătuiesc prin aceea că, după ce schițează cîteva tipuri, expun și angajează drama, autorii lor „amortizează” ceea ce-i acut în conflict: ei răspund convențional și „în principiu” propriilor lor întrebări înainte de a fi luminat suficient, și „palpabil”, motivele sufletești care lucrează în sufletele eroilor și forțele sociale și etice care determină deznodămîntul. Este un