

COORDONATE ÎN DEZVOLTAREA DRAMATURGIEI ORIGINALE

Incepută în octombrie, în revista noastră, discuția despre literatura dramatică originală s-a lărgit tot mai mult, câștigând tot mai mult spațiu în coloanele publicațiilor (ca să cităm pe cele mai importante, „Scînteia” și „Contemporanul”) și atingînd un punct culminant în dezbaterile comune ale oamenilor de teatru și scriitorilor, la plenara Consiliului teatrelor din 1 și 2 decembrie 1964. Confruntarea de opinii a ieșit din ramele obișnuite ale discuțiilor din lumea artelor. Asemenea examinare a unui întreg domeniu de creație, atît de amplă, exigentă, atentă la amănunț, a dus la clarificarea unor probleme importante. Pentru un timp problemele dramaturgiei au trecut pe primul plan al preocupărilor și căutărilor din cultură.

În felul în care s-au desfășurat dezbaterile, putem discerne consecința directă a unui anumit raport de forțe din universul nostru artistic. Arta spectacolului se află în plină și neîntreruptă ascendență. S-au afirmat și continuă să se afirme o bogăție de talente, de încercări, de căutări împlinite și de auto-depășiri mereu reddepășite, care nu puteau rămîne fără ecou și dincolo de zidurile sălilor de spectacol. Încadrîndu-se activ în contextul mare al revoluției culturale, acest asalt al noului, început cîndva de scenografi, trecut apoi cu toată greutatea și cu mult mai vaste implicații pe umerii regizorilor, ne-a adus treptat în fața unei reformulări de criterii raționale și de gust, în raport cu scrisul dramatic. Arta spectacolului a cunoscut o mare dezvoltare și ca atare ea pretinde și literaturii dramatice efortul de a o însoți pe plan de egalitate.

Întemeindu-se pe succesele literaturii teatrale și creației scenice, discuția actuală cheamă înainte. Teatrul a devenit arena luptei intransigente cu tot ceea ce se arată vechi, neîndeajuns de viguros, în perspectiva anului XX. Sinceritatea și severitatea criteriilor care se nasc din confruntarea cu opiniile creatorilor de spectacole mărturisesc o disciplină a efortului colectiv și un spirit de investigație mereu în efervescență, formate în munca de zi cu zi din teatru. Este o stare de spirit profund creatoare care va acționa favorabil, mai larg, asupra climatului vieții artistice. Greu ne-am putea închipui că, după ce au fost atît de judicios și competent expuse argumente împotriva didacticismului sec, a

idilismului simplificator și a retoricii, asemenea erori să se ivească neamendate în alte regiuni ale muncii de creație. Discuțiile despre dramaturgie pot fi considerate ca un simptom promițător pentru satisfacerea unor noi exigențe estetice și unei atmosfere de rodnică emulație.

CÊ S-A CIȘTIGAT

Parcurgînd încă o dată punctele de vedere publicate în ziare și reviste, ca și stenogramele dezbaterilor, putem alcătui un bogat repertoriu de probleme, amendamente și îndemnuri, care trasează liniile de forță ale dezvoltării scrisului nostru dramatic.

În primul rînd s-a afirmat — cum se spunea și în dezbaterile de la Consiliul teatrelor — o stimuloare nemulțumire comunistă, ce revaluează cu ochi critic și autocritic realizările noastre. Și, în lumina acestei stări de spirit, au ieșit la iveală frizele care ne țin în loc, dar pot fi, cu efort conștient, înlăturate. Deși problemele au devenit în mare măsură cunoscute, o sumară recapitulare este necesară, pentru a aduce oarecare ordine în suita dezbaterilor și a le putea continua.

S-a vorbit despre caducitatea unor piese, caducitate care decurge dintr-o înțelegere îngustă a actualității. S-a dat un diagnostic extrem de precis atunci cînd s-a spus că un subiect care nu ne interesează *decît* pe noi nu poate să ne intereseze, în fond, *nici* pe noi, adică nu interesează pe nimeni. O autentică dramaturgie națională se definește și prin măsura în care izbuteste să intereseze spectatorii pe planul lumii. Efemerul unor piese este în același timp legat de degradarea funcției educative a teatrului, coborîtă pînă la didacticism plictisitor. S-a discutat mult și cu dreptate despre o îngustare a sferei tematice în dramaturgie. Fără a ne întoarce la vechile categorisiri — piese „pe teme industriale”, piese „cu țărani”, piese „cu intelectuali”, — este util să atragem atenția asupra obiectivului unor dramaturgi de a se referi mereu la aceleași medii intelectuale, ignorînd dramatismul greu de sensuri etice și sociale din existența altor categorii de oameni. Ideea merită să fie dezvoltată. Societatea noastră socialistă cere scriitorilor un efort mai cuprinzător, pentru a fi înfățișată în toată bogăția și diversitatea realităților care o definesc. S-a făcut o observație prețioasă referitor la autenticitatea temei dramatice; în producția ultimilor ani se pot număra puține piese cu teme autentice. În zilele noastre, artistul nu se mai poate mulțumi cu afirmarea adeziunii entuziaste la socialism, ci este dator să înceapă cercetarea dramelor autentice, a luptelor și victoriilor din realitatea socialistă.

Inconsistența conflictelor din multe piese a făcut obiectul unor comentarii aparte. S-a insistat asupra criteriilor noi dictate de viață, de evoluția societății noastre în ceea ce privește definirea raporturilor între pozitiv și negativ; s-a revenit de mai multe ori asupra necesității unor tensiuni puternice între poliul conflictului și asupra urmărilor dăunătoare pe care le poate avea prejudicata personajelor-model.

O relație stimuloare, pătrunsă de respect reciproc, între dramaturgi și public — iată altă cerință formulată acum. Ea echivalează cu abolirea didacticismului facil, a retorismului, a supraexplicațiilor și suprajustificărilor acumulate greoi în jurul acțiunii și cu îndepărtarea din operele noastre dramatice a aceluia prezivibil plicticos și neconvingător adus de soluțiile de mult știute, de dragul cărora scriitorii de teatru refuză să vadă și să aducă pe scenă neprevăzutul vieții. Pentru omogenitatea universului artistic creat de dramaturgi au pledat mulți dintre participanții la dezbateri. Ei au vorbit despre punctul de vedere unic, de neconfundat, al scriitorului asupra vieții și despre piesele care suferă încă de eterogen, fiind lipsite de suflul viu al ideii artistice organic trăite de creator. S-au semnalat, interesant, incertitudini, șovăieli de ordin estetic, amestecuri de modalități literare și teatrale ivite în construcția unor scrieri destinate scenei, conflicte care se deschid nou, dar eșuează în șablon, rigori clasicizante în caracterizarea personajelor, concepute neîndeajuns de complex și relativ static, sărăcia finalurilor care tind să limpezească și să definitiveze totul pentru totdeauna. În sfîrșit, s-a vorbit — și se mai poate vorbi mult pe această temă, deocamdată abia schițată — despre elementul dramatic, teatral, care, deși nu este exprimat direct în cuvînt,

în replică, înrîurește hotărîtor destinul eroilor și determină astfel valoarea piesei: situațiile scenice, mai greu de observat la lectură, dar care lucrează asupra acțiunii din întineric, consecvențele sau inconsecvențele datelor de compoziție și efectele lor asupra clarificării ideii sau, dimpotrivă, a învăluirii ei treptate în confuzie, densitatea specific teatrală a dialogului.

DRAMATISMUL DIALECTICII REALE

Trăgînd o linie sub aceste observații, putem extrage o concluzie ce însumează problematica atît de cuprinzătoare a dezbaterilor. Rigori fixe în clasificare și caracterizarea personajelor, evitarea sau diluarea tensiunilor mari, explicarea tuturor faptelor și situațiilor de viață pînă la distrugerea oricăror posibilități de subtext ș.a.m.d.; este ușor să descoperim aici urmele unor schematismes care mai supraviețuiesc prin inerție și care sînt, ca orice schematismes, *nedialectice*, deci străine de gîndirea comunistă. Marile exemple ale dramaturgiei revoluționare sînt foarte departe de asemenea închidere de orizont. Cum s-a mai spus, Gorki nu se sfiște să pună cuvintele profetice despre revoluție în gura unui muribund, reprezentant al lumii care pierе. Maiakovski nu găsește pentru inovatorii lui în planul realității imediate un happy-end care să le stingă toate nemulțumirile, ci inventează o mașină a timpului, care îi smulge din încercuirea birocrăției parazitare, aducîndu-le numai așa fericirea. Brecht nu s-a temut să întrerupă povestea omului bun din Sî-ciuan, oprindu-se la o întrebare fără răspuns și lăsîndu-l pe spectator să hotărască singur în ce măsură normele de bine și rău din morala veche pot conviețui cu realitatea dură a luptei de clasă. Operele unor asemenea dramaturgi revoluționari s-au construit pe conflicte limită și cazuri extreme, aducînd fără prejudecată sub ochii oamenilor situații din cele mai insolite, raporturi dintre cele mai neprevăzute. Privit în complexitatea sa, în neîntreruptă devenire, în șirul contradicțiilor mobile care îl definesc, adevărul vieții, aspru și de multe ori necruțător, a constituit pentru asemenea creatori dialecticieni arma cea mai puternică.

S-a vorbit, în timpul discuțiilor de la Consiliul teatrelor, despre caracterul militant al literaturii noastre teatrale, și despre îndatorirea cea mai înaltă a autorilor ei — aceea de a se manifesta cu creații de înaltă valoare în frontul nostru ideologic. În vastul context de confruntări cu dramaturgia mondială, determinat de alcătuirea repertoriilor noastre, piesele scriitorilor romîni sînt chemate să lupte cu luciditate și cu forță pentru idealurile vieții comuniste, pentru impunerea unor puncte de vedere marxiste, materialist-dialectice în investigațiile artistice efectuate asupra lumii contemporane și a conștiinței omului modern. Dar cum poate fi expus un asemenea punct de vedere? Scriind piese, care, cum spunea Horia Lovinescu, îl învață pe cetățeanul din stal să nu bea și să nu-și înșele nevasta? Sau — indiferent de subiectul tratat — pătrunzînd adînc în contradicțiile evidente și ascunse ale existenței noastre, scormonînd în labirintul înfruntărilor de contrarii, parcurgînd cît mai profund, pe verticală, scara mișcătoare a raporturilor umane în plină desfășurare și punînd întrebările majore care definesc atitudinea omului în fața vieții, muncii, dragostei, morții?

Despre competiția mare internațională, în care intră și trebuie să intre dramaturgia noastră, se vorbește mult și cu dreptate în ultima vreme. Dar poate că este bine, tocmai pentru că ne aflăm într-un asemenea context, să medităm ceva mai stăruitor asupra unor caracteristici definitorii pentru creațiile dramaturgilor atît de mult citați în ultima vreme — O'Neill, Dürrenmatt, Frisch, Ionesco, Beckett. Nu cumva ceea ce dă o calitate dramatică nouă conflictelor înfățișate de acești scriitori este tocmai intuiția (sau conștiința clară) a contradicțiilor și interdependențelor care constituie fondul tuturor evenimentelor din viața omului modern? Personaje scoase din cadrul vechilor definiții caracterologice, importanța mare, calitativ nouă, pe care o capătă relația dintre eroi trecînd pe primul plan, evoluția și salturile stărilor de spirit și raporturilor sociale veșnic în mișcare, proiectarea acțiunilor pe liniile de forță ale unor transformări care cuprind întregi comunități umane — toate acestea aduc mărturie despre sfîrșitul unei dramaturgii cu caractere definite odată pentru totdeauna, închisă între patru pereți și ignorînd ceea ce se petrece dincolo de aceștia. Cu bună știință sau prin sesizare reflexă, dinamica vieții sociale, politice și a eticii colective este

prezentă în mai toate operele mari ale literaturii teatrale din secolul XX. Disperarea cumplită care a generat teatrul absurdului este foarte probabil provocată de contemplarea contradicției, contrastelor și opozițiilor de forțe uriașe, cărora, neștiind să le descifreze sensul, unii dramaturgi occidentali le atribuie calificativul absurdității, ridicat la rangul de categorie generalizatoare în filozofia deznădejdiei și ajungând să identifice existența cu haosul. Precizia, siguranța gândirii dialectice poate să aducă răspuns al celor întrebări care par fără soluție pentru mulți din dramaturgii apuseni — și Brecht a demonstrat asta cu strălucire, atunci când a remodelat chipul teatrului contemporan. Pentru a da un asemenea răspuns problemelor care par insolubile și care determină coliziuni dramatice și chiar tragice în viața modernă, este necesară o viziune cu adevărat dialectică asupra lumii, viziune care nu numai că nu eludează contradicțiile realității, ci se hrănește permanent cu cercetarea lor, atacă frontal și fără colicși marile dezbinări din realitate, minuieste cu suplețe o metodă de gândire fundamentată pe unitatea contrariilor. Forța conflictului devine pentru asemenea viziune piatra de temelie. Fără tensiuni maxime — exprimate violent sau sugerate cu discreție —, fără înfruntări hotărâtoare între poziții care se neagă între ele, nu vom putea transcrie în viața scenică mersul și contopirea proceselor contradictorii, deci nu vom putea da asupra realității o imagine conformă filozofiei materialist-dialectice, nu vom putea afirma principiile acestei filozofii și morala pe care ea o determină. Marile teme ale educației comuniste se pot minimaliza dacă sînt expuse în funcție de situații minore, raporturi de forțe și contradicții lipsite de vigoare și adîncime.

Vorbind despre sensul estetic-ideologic al dezvoltării conflictului, se pomeneste adeseori despre „rămășițele trecutului“ în felul de a gândi și a trăi al oamenilor, care ajunge astfel să reprezinte unicul rău, unicul pol negativ posibil într-o piesă actuală. Așa se întâmplă să uităm că rămășițele trecutului pot îmbrăca forme din cele mai noi și că uneori apar situații care generează răul social și etic, chiar acolo unde „rămășițele trecutului“ nu au nici un amestec. Mai simplu spus, uităm că există conflicte noi (cronologic vorbind), care nu intră în nici o schemă stabilită și în care răul, direcția negativă, se poate naște nemijlocit din conjuncturi de fapte inexistente înainte. În această ordine de idei, un exemplu excelent a fost citat de regizorul Lucian Pintilie*: „... noi putem fi victimele înlesnirilor aduse de socialism. Este tema din schița «În treacă» a lui Velea, unde personajele sînt superficiale, pentru că socialismul a adus asemenea înlesniri în viața noastră, încît unii oameni cred că pot să-și îngăduie să amine rezolvarea marilor probleme. Asta, bineînțeles, nu este o «vină» a socialismului, ci a celui care gîndește așa. Dar noi trebuie să fim foarte atenți față de asemenea atitudini, care pot să se transforme în ceva dușmănos evoluției noastre, socialismului.“

Pe asemenea probleme esențiale, noi la vremea lor, s-au clădit piesele cele mai bune ale dramaturgiei noastre — și tocmai piesele astfel construite se dovedesc cele mai viabile, cu timpul. O problemă esențială atacă și *Ștafeta nevăzută* a lui Paul Everac și, într-o măsură, ultima scriere a lui Dorel Dorian, *Oricît ar părea de ciudat*. Dar aceste din urmă piese cu certe valori sînt mai puțin consecutive cu ele însele. Ele încep nou, dar sfîrșesc cu o înlăturare a tuturor dificultăților din calea eroilor, o stingere artificială a conflictului, înaintea ca el să fi atins încordarea la care se puteau defini cu claritate și forță ideile autorilor. Se pune întrebarea dacă un asemenea optimism lesnicos (mult superior, totuși, în cele două piese pomenite, altor producții dramatice din ultima vreme, în care nu există nici măcar premisele unui conflict nou), temător de contradicții și întotdeauna în căutarea refugiului sigur în certitudinile comode, se poate confunda cu dinamicul, curajosul, intransigentul optimism comunist. O tendință supărătoare de a nivela toate asperitățile, înfățișînd o imagine trandafirică a realității, se poate dezvolta pornind de la starea de spirit promovată în acest fel.

TENTAȚIA LIVRESCULUI

Fără a avea prezumția unor clasificări exhaustive, se pot desemna, în literatura noastră dramatică, anumite apropieri și înrudiri de structură și formulare care definesc — dacă nu curente — tendințe întemeiate pe înclinații comune. Putem astfel vorbi de cîteva categorii care cuprind tipurile cele mai

* Vezi „Teatrul“, nr. 10/1964.

frecvente de piese scrise la noi în ultima vreme: comedia numită obișnuit „ușoară“, bazată în primul rînd pe comicul de limbaj și situație, comedia lirică și piesa-dezbateri, așa-zisa piesă „de idei“.

Prima categorie se exclude dintr-o dezbateri mai exigentă, mai aplicată, nu fiindcă genul nu ar merita și suporta o examinare riguros-estetică, ci fiindcă realizările care o reprezintă, la noi, nu se situează totdeauna la nivelul unor minime strădanii artistice, apropiindu-se de calitatea producțiilor comerciale. Celelalte două, însă, oferă temeiuri pentru observații critice nu lipsite de interes. Comediile lirice, teatrul care ambiționează să devină poetic, poartă de multe ori amprenta influențelor lui Sebastian și a unui lirism autoironic, ușor prețios, poate puțin căutat, sprijinindu-se foarte mult pe efectul verbal, pe jocul figurilor de stil în replică și dialog, și relativ puțin pe poezia subtextelor și tensiunilor înglobate în situația scenică, atmosferă, relația dintre personaje. Unele dintre aceste piese sînt într-adevăr foarte bine scrise (dacă ne gîndim, de pildă, la teatrul lui Mirodan). Altele, mai puțin reușite, alunecă lesne spre sentimentalism, degradînd ideile generoase ale autorilor prin înduioșări și accente de o sensibilitate dorită, lipsită de maturitate. Linia teatrului poetic este, fără îndoială, una din cele mai promițătoare pentru evoluția dramaturgiei noastre, dar dezvoltarea lui este strict condiționată de eliberarea de influențele livești și de o mai hotărîtă și mai aprofundată căutare a elementului poetic de substanță, chiar în structura dramatică a conflictului și acțiunii.

Piese-dezbateri, piesele „de idei“, se constituie într-o ramură puternică, cea mai plină de fîgăduieli, din scrisul nostru teatral. Printre ele se clasifică și scrierile lui Lovinescu, dintre care *Moartea unui artist* a cumulat elogii generale, și piesele mai interesante ale altor dramaturgi (*Ștafeta nevăzută*, *Ninge la ecuator*, *Oricît ar părea de ciudat*, ca și comediile lui Mazilu, prin latura lor polemic-demascatoare în raport cu niște falsuri etice, deși aceste comedii sînt greu de clasificat, fiind în același timp satire grotești și tablouri de moravuri). Dacă s-a repetat, cu îndreptățită mulțumire, constatarea că, în ultimele lor piese, unii dramaturgi fac interesante încercări de a descoperi teme și subiecte noi, ea se referă în primul rînd la realizări de acest fel. Asemenea eforturi, adîncite și susținute cu tenacitate, pot constitui deschiderea unui drum fertil. Iată de ce piesele „de idei“ ni se înfățișează, prin calitățile lor, ca unul din filioanele bogate ale scrisului nostru dramatic; dar, prin defectele lor, ele reamintesc de o prea des întîlnită tentație a soluției livești — fie ea retoric-sentențioasă sau didactică, sau sofisticat-meditativă — care, în loc să apropie de spectator dezbateri, o îndepărtează de el, prin ocolișuri inutile și complexități artificiale create. Circulația mare de motive strîns înrudite, de personaje care fac parte din aceeași familie de probleme și de forme asemănătoare, adăugate aerului nefiresc, „ca din carte“, pe care îl capătă dezbaterile și demonstrațiile scenice, acuză o oarecare comoditate a autorilor, absența efortului de înnoire și a voinței de perfecționare. Și un avertisment este necesar pentru că dincolo de asemenea comodități se ascunde pericolul rutinei și al șablonizării.

ATMOSFERA DISCUȚIILOR ȘI CULTURA TEATRALĂ

Evoluția unui domeniu artistic depinde de un conglomerat de exigențe și criterii, asimilate unui întreg angrenaj de relații de muncă. Tocmai de aceea, atmosfera dezbaterii purtate recent are o importanță principială și, tocmai de aceea, rolul și obligațiile criticii sporesc mult.

O grabnică și multilaterală dezvoltare a criticii și teoriei este imperios necesară, în raport cu solicitarea atît de amplă a vieții teatrale (sînt peste 40 de teatre ale căror spectacole se cer consemnate!) și cu exigențele noi, de mai mare profunzime, care s-au formulat și se formulează în ultimul timp. Critica și-a adus aportul la promovarea unei dramaturgii de calitate, salutînd piese care astăzi sînt citate printre cele valoroase din ultimele stagioni. Dar ea nu s-a sustras întotdeauna acelei stări de prea senină mulțumire care a îngăduit dramaturgilor să înainteze spre a fi reprezentate piese nefinisate sau sărace, vechi, și a permis teatrelor să le joace. Pe de altă parte, cronică dramatică a rămas încă tributară

unor forme de manifestare relativ înguste, nu destul de maleabile și de receptive față de diversitatea fenomenelor din viața teatrală. Pieseile noi sînt discutate — cu rare excepții — numai dacă sînt jucate, după premieră, și astfel calitatea literară a textului dramatic publicat rămîne de cele mai multe ori în afara preocupărilor criticii, dezbaterile oamenilor de teatru nu au întotdeauna ecoul cerut de nivelul lor în presa culturală. Momentul actual impune o amplificare a cîmpului de cercetare critică și teoretică și o adîncire a eforturilor analitice și de sinteză; el presupune atît o specializare mai tenace a activității publicistice legate de teatru, cît și o mai largă și mai vie circulație de idei între aceasta și sfera tuturor domeniilor esteticii și criticii; apelează la personalitatea și talentul cronicarului și teoreticianului, pentru ca intervenția acestuia în viața teatrelor să fie cu adevărat creatoare. (Se înțelege că toate aceste cerințe vizează, în primul rînd, revista noastră, obligată, prin profilul ei, să activeze în primele rînduri ale mișcării teatrale.)

Nu ne rămîne deci decît să salutăm discuțiile, care au avut loc, pentru că ele activează critica, și să ne străduim să ridicăm revista la înălțimea exigențelor formulate cu acest prilej. Multe din problemele apărute acum în atenția publică nu au mai fost dezbătute înainte, și ar fi păcat ca ele să se transforme în argumente ale unor poziții strict subiective și să se identifice cu încercarea de a exclude din cîmpul dramaturgiei ceea ce contravine gusturilor personale ale unuia sau altuia dintre interlocutori. Polemica este una din cele mai puternice arme ale criticii și ar fi păcat ca ea să se degradeze prin utilizare arbitrară.

Vorbînd despre climatul muncii și dezbaterilor noastre, revenim, inevitabil, la o temă de discuție de multe ori amintită: răspîndirea culturii teatrale, accesibilitatea ei. S-a pomenit, în diferite luări de cuvînt, despre măiestrie, despre ceea ce poate și trebuie să fie învățat, în profesia de dramaturg, despre noul limbaj dramatic pe care dramaturgii noștri nu au dreptul să-l ignore. Și nu o dată s-au făcut referiri la unii tineri, necunoscuți încă de public, autori ai unor încercări mai mult decît promițătoare. S-a vorbit și despre necesitatea mării numărului de dramaturgi activi, despre mobilizarea unor forțe noi. Dar dacă, pentru cei consacrați, seminarul de dramaturgie inițiat de Uniunea Scriitorilor va constitui, fără îndoială, un centru de studiu, unde și cum pot învăța tinerii, viitorii dramaturgi, noii veniți? În presă se scrie puțin despre măiestria dramatică modernă și clasică și ceea ce se publică presupune lecturi gata consumate, volumele care să faciliteze răspîndirea cunoștințelor profesionale se găsesc greu, chiar în bibliotecile importante, iar traduceri există prea puține. (Sînt rare exemplarele unor lucrări însemnate, de pildă, ediția franceză a scrierilor teoretice ale lui Brecht — mult mai accesibilă cititorilor noștri decît cea germană —, comentariile lui Jan Kott despre Shakespeare, studiul lui Martin Eslin despre teatrul absurdului.) Cum să se formeze în aceste condiții, în teatre și în jurul teatrelor, acea atmosferă densă de cultură care să atragă mereu talente noi spre scrisul dramatic și să îngăduie îndrumarea lor înțeleaptă și competentă? Cum și unde să se cristalizeze criteriile profesionale și exigența celor care se pregătesc să intre în dramaturgie, cînd posibilitățile de confruntare vastă cu tot ceea ce determină mișcarea înainte a teatrului contemporan sînt încă rare? Secretariatele literare nu pot depăși nivelul unei activități funcționărești mărunte dacă în bibliotecile teatrelor și la centrul de documentare teatrală nu se găsesc decît puține din edițiile complete ale dramaturgiei și teoriei dramatice moderne. Spectatorii nu pot răspunde la dezbaterile care se poartă, atîta vreme cît critica și oamenii de teatru folosesc referiri și puncte de reper străine de sfera de preocupări a publicului (nume de dramaturgi care nu au apărut pe afișele noastre, sau nu au mai fost jucați de mult, opere teoretice și luări de atitudine de mare importanță estetică ce nu au fost difuzate nici în versiuni originale, nici în traduceri).

La dezvoltarea unei școli puternice de dramaturgie romînească, activ influențată de exigențele teatrelor și ale publicului, pot contribui efectiv și important editurile — prin lărgirea repertoriului publicat —, Consiliul teatrelor și Asociația oamenilor de teatru — prin transformarea centrului de documentare teatrală într-un nucleu de propagandă a culturii —, presa, prin publicarea mai intensă a pieselor, articolelor de sinteză și analiză, fragmentelor din operele teoretice și critice definitorii pentru viața teatrală din lume. Cultura contemporană a teatrului

este încă puțin răspândită și greu accesibilă. În raport cu activitatea atât de vie a teatrelor noastre, se creează astfel o disproporție, o discrepanță între exigențele mari ale creației și calitatea și cantitatea nesatisfăcătoare a materiei literare și teoretice, care trebuie să alimenteze asemenea exigențe.

CE SOLUȚII SE POT DA

Într-o măsură, apariția talentelor, a personalităților creatoare viguroase, originale este un fenomen care ține de întâmplare. Dar există și condiții sociale, coordonate ale vieții intelectuale, date ale atmosferei culturale, care pot pregăti și chiar provoca asemenea procese. Teatrul, mai ales, atât de legat de întregul proces al vieții sociale a unei țări, a fost întotdeauna oglinda momentelor de efervescentă spirituală, răspunzându-le prin spectaculoase izbucniri colective de forțe creatoare. Mai trebuie să amintim exemple ca teatrul elizabetan, sinteză a concepțiilor unei întregi epoci, perioada „Sturm und Drang“, înflorirea creației teatrale în anii imediat următori revoluției în Uniunea Sovietică? Mulți din cei care lucrează astăzi la noi, în teatru sau pe lângă teatru, pot să-și aducă aportul la crearea celui climat care va putea stimula și mobiliza capacitățile dramaturgilor înzestrați, chemând în același timp la viață talente proaspete.

Pînă la apariția acelor opere importante și noi, care nu vor întârzia să ridice dramaturgia noastră la nivelul valorilor celor mai bune din teatrul românesc, trebuie să ne preocupe mult mai serios *calitatea, ținuta piesei obișnuite* care, fără să constituie un eveniment, intră în mod firesc în repertoriu și acționează tenace, seri de-a rîndul, asupra gustului și mentalității publicului. Nu cinci, șase, zece teatre așteaptă și propagă asemenea piese, ci patruzeci de scene din toată țara, ceea ce creează un sector uriaș de acțiune în frontul revoluției culturale și al educației estetice socialiste. Este o scară de comunicări cu publicul care presupune prezența vie și exigent productivă nu a citorva dramaturgi, ci a unei grupări puternice de scriitori consacrați scenei.

În perspectiva unor asemenea considerații, trebuie să ne referim din nou la rolul hotărîtor pe care-l joacă în dezvoltarea dramaturgiei oamenii de teatru — conducătorii ansamblurilor teatrale și regizorii. Dacă legăturile dintre creatorul spectacolului și scriitor se vor întemeia pe afinități reale, pe credința sinceră în valoarea piesei, dacă directorii de teatru vor introduce în program și regizorii vor monta *numai* acele piese de ale căror calități ideologic-artistice sînt convinși, dacă drumul spre scenă va fi mai puțin lesnicios pentru scrierile slabe, sărace în idei, vechi în formă sau numai pe jumătate realizate, nu se poate ca dramaturgia noastră să nu evolueze în timp scurt și cu succese reale.

Ana Maria Nartî