

CONSFĂTUIREA OAMENILOR DE TEATRU

În zilele de 19—20 noiembrie 1959 a avut loc la București Consfătuirea anuală a oamenilor de teatru, care a dezbătut problemele de seamă ale mișcării teatrale din țara noastră.

Publicăm mai jos cele două rapoarte prezentate în fața adunării: din partea Secției de dramaturgie a Uniunii Scriitorilor, Cu privire la unele aspecte ale dramaturgiei originale contemporane (raportor Aurel Baranga) și din partea Direcției Teatrelor, Creația noastră dramatică și teatrală și necesitatea creșterii nivelului ei artistic (raportor Mircea Avram).

CU PRIVIRE LA UNELE ASPECTE ALE DRAMATURGIEI ORIGINALE CONTEMPORANE

Stabilind condițiile deosebite în care se ține anul acesta Consfătuirea oamenilor de teatru, succesele trainice ale lagărului socialist, în frunte cu Uniunea Sovietică, în ofensiva păcii, dramaturgul Aurel Baranga a precizat de la început obligativitatea fiecărui activist din frontul culturii noastre de a-și sporî înarmarea ideologică pentru a putea face față, în condițiile destinderii, oricăror presiuni ale ideologiei străine de clasă. Trezind în revistă succesele înregistrate de regimul democrat-popular în toate domeniile vieții sociale, raportul subliniază fundamentală schimbare în geografia teatrală a țării, lărgirea considerabilă a frontului teatral.

Aducând date prețioase și semnificative pentru a înfățișa criza acută a teatrului și dramaturgiei occidentale, raportorul arată imposibilitatea acestui teatru de a ieși din impas în condițiile regimului capitalist.

Bilanțul a 15 ani de activitate teatrală, făcut cu prilejul mării noastre sărbători de la 23 August, a arătat că, sub conducerea partidului, s-au realizat și în acest domeniu succese însemnate și îmbucurătoare. Credem că victoria cea mai mare, dobândită în domeniul dramaturgiei, constă în felul cum a fost orientată gândirea dramaturgilor, filozofia de care s-au pătruns în imensa lor majoritate, și care este modul de a judeca natura, societatea și istoria, al clasei muncitoare. Această orientare ideologică a constituit temelia succeselor noastre trainice. Această filozofie materialist-dialectică face din creator un om adevărat, care știe de ce trăiește și luptă, asigurându-și astfel respectul meritat al concetățenilor săi.

Se știe că dramaturgia occidentală — nu mă refer acum la munca nobilă a scriitorilor progresiști din lumea Apusului — se știe, deci, că lumea teatrului occidental este frământată de o criză acută. La al 8-lea congres al Institutului Internațional de Teatru de la Helsinki, Jean Jacques Bernard, fostul președinte al Societății Autorilor Dramatici Francezi, a vorbit în termeni tragici de această mistuitoare criză. O anchetă recentă a ziarului „Times” a pus la ordinea zilei problema impasului în care a intrat teatrul englez și poate că nicăieri mai tare ca în Statele Unite ale Americii nu se văd aspectele acestei fundături în care a intrat arta teatrală. Am citit felurite încercări de analiză ale acestui fenomen de criză, dar n-am văzut nicăieri să se pună degetul pe rana adevărată. Cred că fundătura în care au intrat teatrul englez, cel american și, în bună măsură, cel francez, începe de la fundătura spirituală în care sînt împinși scriitorii de teatru, rupți de adevărata problematică a vieții, închiși într-un delirant și amețitor

cerc irațional. Am voi să dăm citeva exemple. Tenessee Williams, una dintre cele mai reprezentative figuri ale dramaturgiei transoceanice, declară că nu-l interesează din viață decît — citez — „ceea ce este putred, decăzut și anormal“. Consecvent acestui crez, teatrul său este un panoptic al nevrozelor, al perversiunii, al cazurilor stranii și clinice. Un scriitor care, în 1945, susținea că „nu-l interesează artistul ce nu se pătrunde de gravitatea fenomenului de inegalitate socială“, Tennessee Williams coboară tot mai vertiginos treptele lucidității, înfundîndu-se în atmosfera clar-obscură și otrăvitoare, la limita dintre veghe și coșmar, dintre anarhia spirituală și — îl citez din nou — „detestabila ordine a rațiunii“. Osborne, talentatul autor englez, se face purtătorul de cuvînt al unui cult al cinismului și al ireverenței pentru tot ce ține de domeniul sănătății sufletești, iar Eugène Ionesco își teoretizează în coloanele ziarului „Observer“ disperarea, mărturisindu-și, în continuare, disprețul pentru umanitate, mergînd atît de departe pe drumul *decalării* din mijlocul oricărei comunități umane, încît refuză să mai creadă în valoarea graiului articulat. Visează ruina limbajului și, dacă se poate — citez — „înlocuirea cuvintelor cu gemete, scrișnete, țipete, urlete“.

Acești scriitori sînt împinși pe drumul exacerbat al revoltei lor, dintr-un motiv lesne de înțeles: un scriitor exasperat, care face apologia nebuniei, a sinuciderii, a perversiunii sexuale, a înecării în marasm și în droguri, e un izolat și un inofensiv. Periculos devine cînd începe să înțeleagă cine și ce generează nefericirea și care sînt căile reale pe care trebuie să se angajeze pentru ca să contribuie la tămăduirea acestor nefericiri. De aceea, Eugène Ionesco e încurajat să-și manifeste în continuare ieremiadele sale desuete, dar, așa-zisa cenzură a moravurilor sănătoase americane devine, pe zi ce trece, mai activă, atunci cînd e vorba să examineze piese ce se apropie, prin orientarea lor, de o soluție socială adecvată. Eugène Ionesco cultivă iraționalismul, refuzînd să înțeleagă că nu are în această direcție nici măcar primatul ineditului. Samuel Beckett face apologia a tot ce e putred, descompus, viciat, vecin cu demența, cu delirul, coșmarul, starea hipnagogică și violent clinică. În *Fin de partie* are o replică, una din puținele sale replici clare: „Tot universul e fetid și pute“. Replica lui Beckett e greșită doar printr-o excesivă generalizare. Fetid e universul lui de gîndire, lumea lui care colcăie ca pe lama otrăvită a unui microscop. Universul rămîne, în schimb, luminos în vastitatea lui mirifică, pur și plin de farmec, invitînd pe om la cele mai cuceritoare îndrăzneli, la cele mai cutezătoare aventuri. În această clipă, spațiul cosmic e brăzdat de mesagerii omului și nu s-a împlinit o lună de cînd privirile noastre uimite s-au întilnit, grație geniului comunist, cu fața invizibilă a Lunei.

În continuare, raportul pornește la analiza literaturii noastre dramatice scrisă în cei 15 ani de la Eliberare și, îndeosebi, a celei scrise în preajma și în cinstea aniversării sărbătorești a Eliberării.

Succesele dramaturgiei noastre în ultimii 15 ani se datoresc împăcării scriitorilor noștri cu omul, cu lumea, cu viața, ca și faptului că scriitorul începe a fi, el însuși, un om încărcat cu virtuți și răspunderi, un luptător ce și-a făcut din cauza socialismului rațiunea sa majoră de existență. Pieseile noastre încep de la viață, de la oglindirea ei veridică și de la faptul că, respingînd teoria jocului gratuit, ne concepem scrisul nostru ca pe un mod de cunoaștere, ca pe o armă ce ne ajută nu numai să pătrundem tainele vieții, dar s-o și transformăm. De aici, tematica noastră vie, actuală, angajată și militantă pentru scopurile și țelurile de luptă ale clasei muncitoare.

Dramaturgia noastră se caracterizează prin aducerea pe scenă a conflictelor autentice de viață, a unor eroi pe care lupta de fiecare zi îi relevă și-i impune. Scena a fost cucerită de oamenii care au cucerit viața, și e bine că e așa, și așa trebuie să fie. Odată cu venirea pe scena politică a oamenilor muncii, a urcat pe scena teatrului constructorul acestei vieți, cu drepturile sale mari și legitime. Tea-

trul nostru realist-socialist se silește să oglindească veridic viața, venind cu soluțiile pe care le ridică viața practică și concretă, soluțiile clasei muncitoare. Teatrul nostru e un teatru al sănătății morale, oglindă fidelă a unei lumi în care precum-pănitor și hotărîtor e *noul*, în luptă acerbă cu tot ce ne-a lăsat trecutul ca moștenire dezonorantă, menită a fi stîrpită. Teatrul nostru e un teatru al luptei de clasă, și afirmăm acest lucru deschis, oricît ar încerca unii critici revizionişti să ne amenințe cu degetul pentru această consecvență. A scoate teatrul în afara luptei de clasă înseamnă a-l scoate în afara vieții, a-l usca de orice vlagă, a-l face inoperant și inutil. Milioanele noastre de spectatori și-au dat adeviziunea la acest teatru, ale cărui modele strălucite și convingătoare le oferă literatura sovietică.

CUNOAȘTEREA VIEȚII ȘI PROMOVAREA EROULUI POZITIV

Ar fi însă o greșeală dacă, amețiți de pe urma succeselor, am închide ochii la lipsurile încă serioase ale dramaturgiei noastre. Piesele de teatru create în ultimul deceniu și jumătate oglesc încă palid involburarea masivă, pătimașă, plină de peripeții neprevăzute, pe care o prezintă viața. Tematica noastră nu se ridică încă la înălțimea conflictelor majore, și dramaturgii noștri nu îndrăznesc să ia înălțimea înfruntărilor temerare ce se ivesc în societate, într-o lume nouă, cu o dinamică neconținut sporită. Cauza acestei timidități e limpede și a fost mereu amintită : cunoașterea insuficientă a vieții, ancorarea încă nesatisfăcătoare a scriitorului în miezul fierbinte al vieții. Am săvîrși o greșeală de neiertat dacă aici, la această consfătuire a noastră, de unde se cuvine să ieșim cu toții mai sporiți, am ochi și afirmarea unor adevăruri mai puțin plăcute : cunoaștem încă cu toții puțin din ceea ce se întîmplă acolo, la locurile unde se decide totul, cunoaștem încă puțin din viața marilor șantiere, a uzinelor și a fabricilor, a gospodăriilor noastre colective. Ne mulțumim adeseori să luăm cunoștință cu toate aceste locuri, ca un reporter în trecere, cunoștință de natură turistică și instantanee...

Alte lucruri, le intuim sau le bănuim doar, plecînd de la o periculoasă formulare : „În definitiv, ce se întîmplă acolo special ? Nu sînt și ei tot oameni ?“ O asemenea formulare e periculoasă, fiindcă repune, într-un fel, la ordinea zilei problema „adevărului permanent și etern“. Evident, siderurgistul este și el om, ca și petrolistul, sau ca și medicul și arhitectul. Dar dacă ne vom mîrgini să plecăm doar de la schema general-biologică sau general-socială, vom omite caracterele particulare determinate de raportul social, ne vom menține exclusiv în cadrul larg și imprecis al generalității, cînd noi știm că arta presupune amănuntul *concret* de viață, gîndit în imagine artistică. Se cuvine deci să luăm cunoștință de viața oamenilor nu cu un interes turistic, presupunînd că restul va fi completat de imaginea ce preexistă în bagajul informației noastre anterioare. Viața eroilor prezenți trebuie trăită pasionat alături de ei, pînă la identificare, pînă la ștergerea limitelor dintre observator și observat, pînă la desființarea graniței dintre creator și personajele create. „Dacă o singură clipă — spune Gorki — te deosebești de eroii tăi printr-o altă stare civilă decît a lor, dacă ei te vor simți că nu aparții lumii lor, dacă-ți vei aminti o singură secundă că ești stăpînul personajelor tale, și nu semenul lor, toată munca ta literară va fi ratată“.

Știm că nu spunem lucruri noi și nici nu avem o asemenea trufie. Dar sîntem obligați să ne punem întrebarea : nu e timpul, după 15 ani, ca această grea lipsă a noastră, decurgînd din cunoașterea insuficientă a vieții, să înceapă a fi, dacă nu în întregime lichidată — ne dăm seama prin proprie experiență că e vorba de un obiectiv dificil de atins dintr-o dată — dar măcar în parte rezolvată ?

Din cunoașterea superficială a vieții derivă toate celelalte neajunsuri, lipsuri și nesatisfacții, arătate dramaturgilor și cu alte prilejuri. Conflictule sînt de multe ori tratate cu o pedală a surdinei. Luminat nu la lampa luminii fluorescente, ci la sita măruntă a gazului aerian, fețele eroilor noștri apar de multe ori neclare, imprecise, semănînd unele cu altele. Din cunoașterea fugitivă, rapidă, a vieții izvorăsc două serii de neajunsuri, asupra cărora am voi să insistăm. E vorba de problema „șablonului“ și de problema mereu reluată, pentru că încă nerezolvată în chip satisfăcător, a eroului pozitiv.

De mai mulți ani auzim pe unii critici, și nu rareori pe unii dintre noi, vorbind cu un amar sentiment de nemulțumire, de existența unui „șablon“ ce poate fi rezumat în felul următor : personajul nou și îndrăzneț vrea ceva avansat și bun ;

personaj negativ, dușman, sau om răsai în urmă, se opune cu îndrăjire; o bucată de vreme, secretarul organizației de partid ezită între cele două poziții, se luminează treptat, și pînă la sfîrșit îl sprijină pe cel ce luptă pentru victoria noului, ca să-l învingă pe cel ce mai stă închircit pe vechile poziții. Cam acesta ar fi tiparul, șablonul incriminat. Am văzut însă de curînd cu toții *Bătălie în marș*, spectacolul ansamblului Mossovieț. Descărnătă de sensuri, piesa Galinei Nikolaeva ar putea fi redusă și ea la șablonul mai înainte amintit. Dar aceasta este piesa? Și acesta a fost spectacolul? Ceea ce a cucerit, a fermecat, a emoționat și a convins în *Bătălie în marș* a fost amănuntul viu, carnea de viață, autenticitatea peripețiilor, adevărul caracterelor, verosimilitatea situațiilor, realitatea artistică a conflictului dus de autor cu o asemenea pasiune și tenacitate, încît întregul spectacol s-a transformat într-un miting artistic de o înaltă noblețe, la care fiecare spectator a uitat că se află într-o sală de teatru, ci a avut sentimentul — primordial în arta noastră — de a fi angajat el însuși, cu toate fibrele ființei sale, într-un adînc și hotărît conflict moral, de care depinde într-un fel și destinul său. Atunci, cum rămîne cu șablonul? Dar mai întii, o observație. Dacă îți să reduci o piesă la substanța ei aparent-fundamentală, dar în fond neesențială, orice piesă poate fi rezumată pînă la nivelul unui șablon. Veacul Regelui Soare e populat de o infinitate de lucrări gîndite pe schema luptei dintre datorie și pasiune, dar cîți au scris *Cidul*? Încă o observație: așa-zisul șablon, relevat mai înainte, mai are o calitate, de a nu fi în fapt singurul. Iată, chiar în piesa Galinei Nikolaeva apare — e drept, mai puțin evident — și un alt aspect care în roman e cu mai multă pregnanță subliniat, inginerul inovator e handicapat, pe o bună parte a traiectoriei bătăliei sale, de propria sa slăbiciune: nu știe să lucreze în colectiv. Credeți că sînt puține cazuri în viață cînd, dintr-o asemenea pricină, izbucnesc adevărate, răscolitoare și dure-roase drame? Și exemplele ar putea fi înmulțite la nesfîrșit, cîte relevă viața, dacă scriitorul ar fi prezent în mijlocul ei, cu sensibilitatea și retina sa, capabile să transforme faptul de viață brut în imagine artistică. Ne gîndim la un alt fapt de viață care, dacă ar fi transpus în teatru, ar deveni în mod sigur, prin repetiție și multiplicare, un șablon. Ne referim la greșeala izvorită din confundarea dorinței cu realitatea, greșeală făptuită uneori cu o perfectă bunăcredință și ingenuitate, și uneori chiar cu entuziasm. Nu de mult mi-a fost arătat cazul unor foarte buni tovarăși, perfect intenționați, încredințați că au terminat cu socializarea agriculturii în regiunea lor. O comisie de partid, venită la fața locului, a constatat că tovarășii, în zelul lor real, au omis cîteva amănunte esențiale, încît concluziile lor festive erau destul de departate de realitățile obiective. Și nu s-ar cuveni să fie tratată slăbiciunea unora dintre noi, care, de multe ori, din pricina copacilor, începem să nu mai vedem pădurea?

Despre „șablon“ sau „tipar“ sau „schemă“ (vă rog să remarcați ghilimelele), vorbesc deci aceia care nu cunosc din viața noastră tumultuoasă și diversă, în veșnică variație, decît aspectele parțiale și întimplătoare. Viața nu e schematică, legile ei de dezvoltare nu pot fi acuzate de schematism, și nu e de vină viața dacă noi nu înfățișăm din caleidoscopica ei rotire, uneori, decît tipare sumare.

Din investigația de suprafață a vieții derivă o a doua lipsă, asupra căreia ne-am propus să insistăm: felul cum e rezolvată deseori figura eroului pozitiv. Socotim că este inutil să insistăm asupra necesității imperioase cu privire la așezarea acestui erou în mijlocul acțiunii dramatice, în prim-planul desfășurării conflictului. Legea n-a fost inventată de vreo exegeză, scolastică, literară. Lege fundamentală pentru metoda realismului socialist, ea a fost impusă de viață. Dacă ne vom uita în jurul nostru, vom vedea că tot ce e mai interesant, mai pasionant, e fructul creației acestui erou. Instalată la maneta inițiativelor cutezătoare și a soluțiilor inedite, fermecătoare prin curajul gîndirii, se află comunistul, constructorul vieții noi, încercat de riscuri și responsabilități, eroul zilelor noastre, eroul pozitiv al vieții. O piesă încetează să mai fie interesantă sau capătă un interes periferic și mărunț, dacă, omițîndu-l pe acest erou, se mulțumește să ciugulească din prînzul precar al gîndurilor obosite, străine de lumea ideilor comuniste. Dacă Shakespeare l-a imaginat pe Hamlet, este pentru că prințul Danemarcei reprezenta, în acea vreme, cel mai avansat tip de om, cel mai complex, cu problematica cea mai îndrăzneată, cu Weltanschauung-ul cel mai avansat. Maiakovski a spus cu impecabilă geniu său un mare adevăr: „pe lîngă hamletii și macbethii lumii Renașterii, omul comunist e un gigant prin îndrăzneala concepției și prin curajul inițiativei sale revoluționare“.

Să ridicăm deci pe eroii noștri la culmile pe care le merită, în lumina pe care îndrăzneala lor de gândire o reclamă.

Din pricina aceleiași cunoașteri limitate a vieții, din cauză că eroii noștri pozitivi sînt angrenați uneori în conflicte pe jumătate rezolvate, chipul lor e în mod nemerit sărăcit. Îi vedem uneori pe eroii noștri în poze solemn împietrite, lipsiți de atributele pe care le au în existența concretă și sensibilă: o viață personală tumultuoasă și bogată, o minte ageră neîmpăcată cu formula și rutina, sensibilitate și umor, o adîncă omenie, nedespărțită de o fermă principialitate. Nu sînt rare cazurile cînd această luminoasă figură a constructorului socialismului e înlocuită în piesă cu o plicticoasă apariție de om ce repetă formule, dă sentințe și reacționează ca pus pe resorturi. O asemenea lucrare e știrbită în forța ei emoțională, în puterea ei de convingere, și se află în situația unei arme care ia foc, face zgomot, dar își atinge numai parțial ținta.

MEȘTEȘUGUL DRAMATIC ÎN OGLINDIREA TEMELOR CONTEMPORANE

Calitățile pieselor noastre și faptul că sîntem conștienți de natura slăbiciunilor lor ne pun în situația de a ne cere tuturora mai mult, de a deveni mai exigenți cu noi înșine, în vederea atingerii unui singur scop: realizarea unei creații încărcate de virtuți și plătînd un tribut în continuă scădere lipsurilor, slăbiciunilor și imperfecțiunii.

În această lumină, să-mi îngăduiți cîteva considerații cu privire la unele piese din repertoriul stagiunii 1958—1959. Nu vom încerca o plurală și exhaustivă cronică dramatică. De asemenea, ținem să precizăm că lipsurile relevate nu sînt specifice cu exclusivitate lucrărilor puse în discuție, ele putînd fi găsite, la un coeficient mai ridicat sau mai scăzut, și în lucrările noastre mai vechi.

Ținem să subliniem ca un element deosebit de important faptul că, în stagiunea 1958—1959, frontul dramaturgilor noștri s-a lărgit cu o serie de nume dintre care cel puțin cîteva — mă gîndesc la Paul Everac, Dorel Dorian, Ernest Maftei sau Aurel Storin — se profilează ca făgăduieli certe ale dramaturgiei noastre viitoare. Această promovare de nume noi va trebui urmată curajos, și îmi apare ca o necesitate imperioasă ideea căutării dramaturgilor nu numai în lumea învecinată condeiului. Dacă zestrea de viață, de cunoaștere și trăire a vieții, se demonstrează a fi capitalul cel mai prețios, atunci va trebui să îndrăznim și să aducem către preocuparea de a scrie teatru pe acei oameni care, prin natura îndeletnicirilor lor, au o mare experiență. Să nu avem prejudecăți, ci să îndrăznim a-i atrage spre teatru, încurajîndu-i să scrie, ajutîndu-i cu forțele secretariatelor literare sau ale pricepuților noștri regizori, pe oamenii care trăiesc în miezul întâmplărilor și contradicțiilor, în mijlocul ciocnirilor antagonice și neantagonice și pe care le cunosc, nu din auzite, din cărți sau din filme, ci pe propria lor piele. Să-i ajutăm, și dacă dintr-o asemenea inițiativă n-ar ieși decît — pentru fiecare nou autor în parte — o singură piesă, aceea a experienței sale de viață, și încă dramaturgia noastră nu va avea decît de cîștigat.

Stagiunea 1958—1959 a dăruit teatrelor noastre peste 20 de lucrări dramatice inedite, cu o tematică variată și interesantă. Lumea satului e prezentă prin piesele: *Vlaicu și feciorii lui* de Lucia Demetrius, *Poarta* de Paul Everac sau *Răzeșii lui Bogdan* de Ernest Maftei. Imaginea nașterii unui nou oraș industrial e dată de piesa lui Paul Everac, *Ferestre deschise*. Un moment din viața tinerilor ziarisți din anii involburăți ce au urmat eliberării noastre constituie miezul *Ediției speciale*, semnată de Mariana Pîrvulescu. În întîmpinarea marii sărbători au apărut cinci piese, propunîndu-și să evoce zilele de luptă ce au premers actului de la 23 August 1944: *Surorile Boga* de Horia Lovinescu, *Descoperirea* de Paul Everac, *Noapți de august* de Grinevici, *Din noapte spre zori* de Mircea Mohor și *Dacă vei fi întrebare* de Dorel Dorian. Lumea studentescă și-a aflat ilustrarea prin piesa *Dialog în parc* de Teofil Bușecan. Sectorul comediei s-a îmbogățit cu piesa *În Valea Cucului* de Mihai Beniuc și *Partea leului* de C. Teodoru. La această listă, făcută fără gîndul vreunei ierarhii și nici al unei intenții de a stabili o scară de valori, trebuie adăugată piesa lui Aurel Storin, *Opinia publică*, precum și lucrările scrise în limba maghiară. De asemenea, se cuvine să ne oprim și asupra pieselor lui Al. Mirodan, ne-reprezentate, dar publicate, în același timp, în „Gazeta literară“.

Chiar și simpla enumerare pe care am făcut-o arată că tematica dramaturgiei noastre s-a lărgit, fenomen deosebit de pozitiv pentru desfășurarea întregului nostru front dramaturgic.

Cu câteva excepții, toate aceste piese au certe calități dramatice, fapt pentru care au și fost reținute și înscrise în repertoriu. Cum am spus, lipsurile pe care le prezintă nu încep cu aceste lucrări și dacă le relevăm, nu o facem decît pentru că, socotind actualul stadiu de dezvoltare al dramaturgiei noastre o etapă meritorie, se cuvine să ne punem sarcina de a o depăși, urcînd împreună spre o treaptă mai înaltă, de unde glasul creatorilor noștri să sune mai amplu și mai convingător. De aceea, nu ne vom ocupa de fiecare piesă în parte — lucrul ar fi și cu neputință în cadrul unui referat — fiindcă ni se pare a fi mult mai relevant să arătăm că aceleași lipsuri, sau natura aceluiași slăbiciuni, se regăsesc mai acuzate sau mai puțin marcate, în fiecare din lucrările discutate. Vrem să subliniem înții că, în trei dintre piesele reprezentate în stagiunea aceasta, lipsa unei veridice oglindiri a vieții a fost atît de grea, încît lucrările au căpătat un verdict aspru din partea spectatorilor. Ne referim la piesele *Descoperirea* de Paul Everac, *Din noapte spre zori* de Mircea Mohor și *Nopti de august* de Grinevici.

Ideea acestor autori, de a ilustra în aceste trei piese episoade din lupta partidului și a poporului nostru pentru eliberarea de sub jugul fascist, a fost fără îndoială lăudabilă. Dar o asemenea inițiativă trebuie dublată de o temeinică documentare ideologică, faptică, de viață, pentru ca documentarul produs să se apropie, cît de cît, de modul său istoric. Distanța dintre episoadele vremii descrise și felul cum le-au confabulat autorii mai înainte citați a fost atît de considerabilă, încît nu ne surprinde reacția spectatorilor, care le-au respins. Să nu uităm niciodată, spectatorii noștri de astăzi se află într-o dublă situație: de spectatori care au plătit biletul de intrare, dar și de oameni care, la vremea respectivă, au făurit istoria. Să ținem deci seamă, cu respect, de opinia lor, fiindcă ei sînt nu numai eroii noștri scenici, dar și eroii vieții, care astăzi ne judecă din stal.

Dacă dintre aceste trei lucrări insistăm cu osebire asupra *Descoperirii* de Paul Everac, o facem pentru că autorul ni se pare a fi înzestrat cu certe calități de dramaturg, avînd o reală capacitate de surprindere a unui conflict, puterea de a însufleți personaje, o replică vie, inteligentă și teatrală. Greșeala cea mai adîncă ce ni se pare a fi făcut-o cu *Descoperirea*, este aceea de a fi găsit un tipar vechi și arhiutilizat în teatru: conflictul tată-fiu, și sperînd că această cheie e suficientă, a renunțat să se îmbibe de faptele reale ale vieții, de atmosfera timpului, de ideile mari și generoase care i-au animat pe eroii care au făcut istoria. Ne permitem să-i atragem atenția, tovărășește, lui Paul Everac asupra primejdiei pe care o poate exercita asupra sa căutarea și găsirea acestor clișee, în care îngrămădește fragmente de viață, în loc să caute să pornească de la viață, tocmai pentru că ni se pare a fi un om dăruit, în stare să aducă o contribuție valoroasă la dezvoltarea dramaturgiei noastre. Îi dăm acest sfat, fiindcă, într-o măsură mult mai mică, e drept, ni se pare a fi plătit un tribut analog și în *Poarta* și în *Ferestre deschise*. Cunoașterea parțială a vieții se remarcă nu numai în piesele debutanților, dar și în lucrarea altmînteri valoroasă a unui autor consacrat, cum este Horia Lovinescu, dramaturgul *Surorilor Boga*. Poate că nicăieri mai bine ca în această piesă nu e atît de evident faptul că acolo unde autorul cunoaște viața, dă maximum de randament artistic — vezi actul I și, într-o bună măsură, actul II al acestei piese, scrise admirabil, cu vervă, cu o rară migală în descifrarea amănuntului semnificativ. Actul I e o frescă emoționantă și convingătoare a unor ani tulburi, frămîntați de întrebări chinuitoare pentru o serie întreagă de oameni cinstiți. În actul II, autorul continuă să surprindă, cu un ochi deosebit de atent, aspecte reale de viață. Toate aceste lucruri realizate privesc o lume pe care autorul o cunoaște bine. În schimb, acolo unde trebuie să descrie episoade pe care numai le intuiește, le presupune sau și le imaginează, fără o ancoră în adîncă investigație a realității, acolo apare ponciful, imaginea prefabricată (actul III, care se înecă în peripeții neverosimile). Sîntem încredințați că dramaturgul *Citadelei sfărîmate* va reveni el însuși, cînd va avea răgazul, asupra lucrării sale, ca să o aducă la nivelul pe care-l reclamă subiectul și talentul autorului.

Cunoașterea superficială sau tratarea grăbită a materialului de viață, insuficient frămîntat ca să devină imagine artistică emoțională, se observă și în cazul unui autor care îndeobște trăiește în mijlocul vieții, cum e Teofil Bușecan, și care în lucrările anterioare *Dialogului în parc* a dat dovada unei adînci ancorări în

realitate. În cazul ultimei sale piese, fie graba redactării, fie insuficienta cunoaştere a mediului tratat îl duc la crearea unor tipuri de oameni care, în loc să servească drept modele, se prezintă sub nivelul mediu al unui spectator obișnuit.

Cu această remarcă, ne apropiem de deficiențele piesei Marianeî Pîrvulescu, *Ediție specială*. Autoarea cunoaște viața eroilor pe care i-a adus pe scenă, în desfășurarea ei faptică. De aici, și tot ceea ce este mai valoros în această lucrare. Piesa are uneori prospețime, spontaneitate, o tinerețe de o autentică frăgezime. Autoarea și-a înzestrat însă eroii cu un nivel de gândire mediocră. E vorba de niște ziarști, deci de niște oameni care, chiar în vîltoarea anilor ce au urmat imediat Eliberării, aveau totuși un nivel de gândire deasupra nivelului mediu al cititorilor obișnuți. Totuși, autoarea nu și-a pus sarcina de a-și înarma eroii cu un univers îndrăzneț și interesant de gândire, cum l-ar fi meritat, fapt care ar fi ridicat piesa la nivelul celor mai reușite episoade, în care scriitoarea vădește fantezie și o replică alertă. De asemenea, autoarea nu și-a selectat faptele de viață, astfel încît pe scenă să se petreacă întîmplări cu adevărat pasionante. Din nefericire, multe lucruri sînt pe scenă doar enunțate, viața adevărată petrecîndu-se mai mult între calise.

Insuficientă, palidă reliefare a personajelor pozitive, a activiștilor, lipsă veche, debutînd cu primele noastre lucrări dramatice — vezi Sofronie din *Iarbă rea* sau Muntean din *Cetatea de foc* —, se face simțită în continuare în dramaturgia noastră, la grade diferite. Iată, de pildă, ultima și deosebit de valoroasă piesă a Luciei Demetrius, *Vlaicu și feciorii lui*. Marele merit al acestei piese constă în faptul că ne introduce în lumea frămîntată a satului nostru de astăzi, în lumea unor eroi pentru care problema colectivizării este problema centrală a vieții. Drama nu se petrece însă ca în alte lucrări cu subiecte analoge mai vechi, în condițiile de început, cînd au mijit primele noastre colective, ci se întîmplă astăzi în condițiile satului în care există un puternic sector socialist. Factor decisiv, ce se simte nu numai în desfășurarea faptică a episoadelor, ci reiese cu limpezime din felul cum gîndesc oamenii, cum simt și acționează, din psihologia lor, marcînd epoca actuală. Totuși, și această lucrare atît de valoroasă rămîne datoare zugrăvirii tipurilor pozitive: dintre toți feciorii lui Vlaicu, cel mai expeditat, tratat în liniile cele mai sumare, este fiul ce vădește nivelul politic cel mai ridicat.

Stagiunea trecută a înscris succesul categoric al comediei *În Valea Cucului* de Mihai Beniuc, lucrare dramatică de o reală valoare comică, înnobilită de prezența în mijlocul acțiunii a celui mai înaintat om al satului, în persoana unui ins plin de inițiativă și de farmec, bătrînul Toma Căbulea. Comedie colorată cu un savuros limbaj țărănesc, înțelept și aforistic, nu reușește însă să evidențieze figurile activiștilor, care rămîn într-un plan secundar, amorf. Aceeași obiecțiune e valabilă și pentru *Răzeșii lui Bogdan*, succulenta comedie a lui Maftie, care, tocmai fiindcă surprinde aspecte autentice de viață, a cucerit sufragiile publicului. Totuși, și această lucrare de debut a unui scriitor ce se anunță înzestrat, vădește aceeași slăbiciune, cu atît mai evidentă cu cît celelalte tipuri ale piesei constituie o defilare originală, convingătoare, amănunțit și sirguincios urmărită. Problema necesității reliefarii cu pregnanță a eroului pozitiv, care trebuie să se afle ca un motor în miezul lucrării, stîrnind inițiativă și conducînd cu subtilitate și inventivitate spre soluții convingătoare din punct de vedere artistic, se pune cu o deosebită acuitate în comedie. Nu vom stărui asupra necesității prezenței în peisajul nostru dramatic a acestui gen atît de prețios — operînd cu arma ascuțită a rîsului — și atît de îndrăgît de public. De asemenea, ni se pare a fi limpezită întrebarea ce ne-a frămîntat ani de zile, cu privire la felul cum trebuie administrată arma criticii pentru a nu cădea în primejdia ponegririi realității noastre. E clar că, atunci cînd tot ce mai constituie aspecte negative e criticat din unghiul de tragere de pe poziția noului; cînd întreaga povară a manifestărilor demne de dispreț e condamnată în numele marșului nostru înainte, al moralei noastre de clasă; cînd păcatele trecutului sînt surprinse și stigmatizate în procesul demascării și sancționării lor de către colectivitate și de către eroii cei mai înaintați ieșiți din masă; e clar că, în asemenea condiții, nu există primejdia negativismului, oricît de ascuțită ar fi critica.

Comedia *Partea leului*, lucrare comică plină de calitate, relevînd un autor deosebit de înzestrat, posesor al unui umor de multe ori debordant, aducînd în scenă replici scinteietoare și situații pline de fantezie, păcătuiește însă prin felul cum a distribuit sarcinile dramatice eroilor săi negativi și pozitivi. Hățurile comediei nu se află în miinile personajelor pozitive. Dimpotrivă, hoții sînt cei ce cravașează prin piesă, rezervîndu-și partea leului din umorul copios al lucrării. De aici

felul cum se distribuie simpatiiile publicului. Nu spre oamenii cinstiti și devotați instituției, ci cel mai adesea înspre delicvenți. De aici și valoarea educativă diminuată a comediei, care își păstrează însă două merite deosebite: întâiul, acela de a stârni în sală un râs în cascade — factor deloc neglijabil într-o comedie — și al doilea, acela de a releva un autor pe care-l așteptăm abia de aici înainte cu lucrări satirice ascuțite, la nivelul contractului pe care l-a semnat cu publicul.

Metoda realismului socialist impune sarcini mari dramaturgilor în ceea ce privește reliefaarea eroului pozitiv, fie că e vorba de un erou al timpului nostru, fie că el descinde din filele îngălbenite de vreme ale istoriei. Ultima stagiune teatrală a adus cu prilejul aniversării a 100 de ani de la Unirea Țărilor Române, două lucrări în care e evocată figura luminoasă a lui Alexandru Ion Cuza. Piese, aparținând dramaturgilor Tudor Șoimaru și Mircea Ștefănescu, au privit chipul domnitorului și împrejurările care l-au sculptat în istorie, din unghiul învățăturii noastre cu privire la locul personalității în istorie, străduindu-se să scoată în evidență rolul maselor în determinarea fenomenelor sociale. Piesa lui Mircea Ștefănescu, încheată și scrisă cu un deosebit simț al scenei, izbuteste o figură admirabilă și umană de domnitor legat prin toate aspirațiile sale de speranțele maselor. Dar Mircea Ștefănescu nu-l descifrează întotdeauna pe erou din liniile de forță, majore, ale conflictului social, ci preferă să facă uneori apel, pentru pictura modelului său, la elemente emoționale, e drept, dar de o semnificație secundară, luate din viața strict intimă a eroului, care își vor fi avut importanța lor în desfășurarea existenței domestice a domnitorului, dar care au o greutate specifică înfinit mai redusă în raport cu trăsăturile viguroase pe care le-ar fi adus adâncirea conflictului pe linia înfruntării sociale.

Cîteva cuvinte cu privire la meșteșugul dramatic, la lipsurile pe care le vădesc unele din lucrările nou apărute, rezultînd din insuficiența asimilare a tehnicii specifice acestui gen. Departate de noi gîndul de a fetișiza meșteșugul, în raport cu ceea ce este cu adevărat fundamental, esențial: conținutul de idei și de sentimente exprimate într-o imagine artistică cît mai desăvîrșită. Nu pledăm pentru formula unei meșteșug-scop în sine, care în multe lucrări ale dramaturgiei burgheze formează unghiul capital și singura rețetă de succes. Totuși, unele lucrări ale debutanților noștri vădesc o prea mare libertate față de un minim de meșteșug necesar, și acest fapt se întoarce împotriva propriilor lor piese: lipsă de logică în desfășurarea evenimentelor — un om cu un nivel cultural extrem de scăzut devine de azi pe mîine un ziarist consacrat, care stîrnește admirația contrafărilor săi de breaslă, ca în piesa Marianeî Pîrvulescu; inadvertențe elementare de construcție ca în *Ferestre deschise*; lipsa unei legitimități în ordinea evenimentelor, ca în *Dialog în parc*.

Autorii noștri tineri, care vădesc atîta elan în abordarea celui mai dificil gen — genul dramatic —, trebuie să facă efortul însușirii unei tehnici dramatice, absolut indispensabilă, care se poate învăța din atîtea glorioase modele cît oferă dramaturgia universală clasică, înlăuntrul căreia ocupă, și din acest punct de vedere, un loc de frunte marele nostru I. L. Caragiale.

Asimilarea meșteșugului n-are nimic de-a face cu forma de expresie, cu modalitatea înfățișării pe scenă a materialului de viață, mod de expresie asupra căruia am voi de asemenea să stăruim o clipă.

Dacă ne-am referit la Caragiale, cum ne-am fi putut tot atît de bine referi la Cehov, sau Gorki, sau Ibsen, n-am făcut-o fiindcă modul lui de expresie ni se pare singurul valabil și obligatoriu. Dimpotrivă, metoda realismului socialist oferă posibilitatea vastă a utilizării oricăror forme, cu unica și obligatoria condiție ca tezaurul conținutului de viață și mesajul lucrării să nu iasă schilodite. De aceea, din acest punct de vedere, unele încercări ale dramaturgilor noștri tineri, de a ieși din formula celor trei pereți ibsenieni, ni se par demne de interes. Cea mai izbutită încercare în acest sens ni se pare aceea a lui Dorel Dorian, cu piesa sa *Dacă vei fi întrebat*. Ceea ce-i reproșăm lui Dorel Dorian nu e forma pe care a adoptat-o, ci faptul că forma aceasta nu îmbracă decît parțial un material de viață la care-l obliga fabula sa. Mai exact, se poate opera în piesa lui Dorian o simplificare minimală cu privire la identitatea cazului anchetat și la starea civilă a anchetatorului, și piesa rămîne în picioare cu un conținut neutru, tocmai fiindcă faptele de viață pe care autorul ar fi trebuit să le descopere sînt uneori doar palid schițate. Dar

încă o dată, pentru ca să fie clar, forma adoptată de el nu ni se pare întru nimic condamnată.

Cu totul altfel stau lucrurile în cazul lui Al. Mirodan, așa cum reies ele din lectura celor citorva piese publicate în „Gazeta literară“ în care forma aparent îndrăzneță, întru nimic inedită, nu face decît să acopere o stranie înțelegere a conținutului tratat. Să ne referim, spre exemplificare, la piesa într-un act *Cineva trebuie să moară*, lucrare voind să înfățișeze episodul eroic al luptei și al morții glorioase a eroului clasei muncitoare de mult intrat în conștiința poporului nostru, Vasile Roaită. Citind această piesă, te întrebi cu stupefacție, ce are comun eroul lui Mirodan, din punct de vedere psihologic, al felului de a gândi și acționa, cu bravul ucenic martir al clasei muncitoare, Vasile Roaită? O dezumanizare pînă la insultă, o psihologie abisală atît de străine de viața sufletească a uteciștilor noștri, un mod de a acționa pe linii exasperate atît de potrivnic felului cum ne crește și ne educă partidul nostru. Al. Mirodan caută forme noi. Nu vedem în aceasta nimic rău. Avem însă impresia că, în căutarea formelor noi, Al. Mirodan alunecă pe panta unui alt conținut decît cel pe care-l făgăduiau *Ziaristii*. De altminteri, această căutare de forme noi, lăudabilă în sine, dacă devine scop în sine, se transformă într-o frînă extrem de nocivă. Adevărata formă nouă este aceea pe care o impune un conținut nou de viață. Iată, de pildă, piesa lui Nikolai Virta, *Zări necuprinse*, în care autorul nu respectă regulile canonice ortodoxe ale desfășurării acțiunii, ci se amestecă subit sub formă de personaj, cu eroii săi, întrerupînd acțiunea, modificînd desfășurarea evenimentelor, sau punctîndu-le cu o serie de savuroase comentarii. O formă nouă pentru un conținut realist, o piesă realist-socialistă remarcabilă. În schimb, lucrurile pot foarte bine să iasă pe dos. Iată piesa lui Eugène Ionesco, *Cîntăreața cheală*, care e, dacă vreți, scrisă după toate regulile celor trei pereți și ale citorva personaje care intră și ies ca în orice piesă ibseniană. Și e totuși vorba de o piesă nerealistă, din pricina conținutului ei absurd, irațional și antiuman. Deci, nu forma decide asupra conținutului realist sau nerealist al lucrării, ci universal de gîndire al autorului, transmis interpretelor săi de pe scenă, care la rîndul lor comunică publicului conținutul de idei și de sentimente al lucrării. În unitatea dialectică conținut-formă, rolul determinant este al conținutului. Forma este bună cînd înveșmîntează conținutul, cînd îl exprimă plural, convingător și emoționant. Nici o căutare a vreunei forme noi nu e de condamnat, cu excepția aceleia făcută de dragul căutării, a unei originalități voite, urmărită cu orice preț, originalitate ce se demonstrează pînă la sfîrșit găunoasă, fiindcă e gratuită. Am impresia că, la gradul de dezvoltare actual al dramaturgiei noastre originale, sarcinile principale cărora sîntem datori să le facem față sînt îmbogățirea conținutului, depistarea temelor majore, prezentarea cu acuitate a conflictelor înaintea pe care le determină viața, aducerea în prim-planul atenției noastre și a spectatorilor noștri devotați, a eroilor pozitivi — a acelor minunați și neobosiți constructori ai societății socialiste, făuritori ai tuturor bunurilor materiale și morale —, creșterea valorii emoționale a mesajului nostru, aducerea la cunoștința a milioane de spectatori, cu ajutorul armelor noastre specifice, a soluțiilor de viață pe care le ridică în fiecare ceas și în fiecare clipă societatea socialistă în plină dezvoltare.

Aceasta ni se pare a fi sarcina noastră de căpetenie decurgînd din necesitatea îmbogățirii neconținute a conținutului. Dacă acest conținut va impune în mod organic forme noi, oricît de îndrăznețe și de novatoare, ele vor fi binevenite. Cu o singură condiție, să slujească cu fidelitate comoara de gînduri cu care ne înarmează partidul și pe care sîntem datori s-o predăm mai departe, trecută prin filtrul artei noastre, spectatorilor.

Drama și comedia țin de genul poeziei dramatice. Să facem din fiecare replică a noastră un vers al vastei epopei pe care o cîntă astăzi întreg poporul nostru.

Putem noi să facem acest lucru?

Privind în jurul nostru, la frontul nostru care crește și se dezvoltă, observăm că avem toate condițiile să credem că sîntem în stare să răspundem acestei sarcini de onoare.

Îngăduiți-mi ca, în numele dumneavoastră, să mulțumesc forței care ne veghează pașii, care ne înarmează în munca noastră grea și nobilă; să mulțumesc din inimă, pentru tot ceea ce face pentru noi, Partidului Muncitoresc Român, Comitetului Central, în frunte cu tovarășul Gheorghe Gheorghiu-Dej!