

Teatrul cu punțile reconstruite

„Cine va restabili, într-o zi, punțile
tăiate ale teatrului românesc și-l va re-
duce, din izolarea lui de astăzi, în or-
ganismul viu al culturii noastre ?“

MIHAIL SEBASTIAN

(„Rampa“ — 8 septembrie 1935)

Originalitatea teatrului românesc se definește, în secolul XX, prin distanța parcursă de la temele, tonul și atmosfera dramaturgiei din prima jumătate de veac, la orizontul descoperit după cel de-al doilea război. Saltul se situează, în mod firesc, în jurul unei date precise, pentru că răspunde schimbărilor definitorii care s-au produs în istoria societății românești, în urma a tului revoluționar de la 23 August 1944.

„...sîntem aici, în răspărul Balcanilor, pe la periferia Bizanțului, unde tot ceea ce se întîmplă este obiect de glumă... Conștiințele de aici? Să nu mai vorbim de ele... Sînt goale și noduroase ca trunchiurile de sălcii de baltă. Totul e aici mascaradă și impostură“. Aceste două replici, pe care Camil Petrescu le pune în gura unor personaje din *Jocul ielelor*, pot să slujească drept motto multor piese românești scrise înainte de ultimul război. Nu este vorba de valoarea indiscutabilă a acestor piese, ci de sfera lor tematică, precis și obiectiv determinată de condițiile istorice. Eroii acestei dramaturgii trăiesc într-o lume mică, închisă, nu numai lipsită de libertate, dar meschinizată de învîrteli și ticăloșii, roasă de o necinste adîncă, înăbușită de cele mai absurde prejudecăți, populată de falsuri, imposturi, trișări — o lume prin excelență filistină, care reduce chiar cele mai tragice fapte la dimensiuni de farsă.

Atmosfera irespirabilă a acestui univers închis sufocă pe eroii cinstiți și inzestrați, care încarnează atitudinea dramaturgilor. Conflictetele se păstrează cel mai adesea în granițele unei revolte disperate, dar de cele mai multe ori neputincioase. Sebastian caută consolări trecătoare în vis; G. M. Zamfirescu reia tema năzuințelor zadarnice la nivelul cel mai de jos și cel mai oprimat al lumii burgheze, mahalaua, sau încearcă zadarnic să găsească, prin Sam, împlinirea în idealizarea individualismului intelectual. Camil Petrescu aspiră spre eliberare prin șansul ideilor pure — „joc

lelelor" — dar recunoaște în același timp imposibilitatea tragică a unei asemenea evadări în abstract. Pe linia unei tematici comune se înscriu și unele piese scrise de Mihail Sorbul, Victor Eftimiu, Tudor Mușatescu, Al. Kirilescu, Mircea Ștefănescu — firește, cu variații de ton și de stil impuse de genurile și de modalitățile preferate de autori.

În raport cu această dramaturgie, expresia lui Mihail Sebastian — „teatrul cu punctele tăiate” — poate fi folosită într-o accepție mai amplă decât cea pe care i-a dat-o cronicarul. Constatând restrângerea pînă la sufocare a cercului de activitate a teatrului, ieșirea lui din viața intelectuală care îi era contemporană, atrofierea acestui capitol din viața artistică, scriitorul constata un fenomen complex, cu multe semnificații. Una dintre cauzele principale ale divorțului dintre teatru și cultură era subordonarea față de gusturile publicului burghez. De aici, dezinteresul față de problemele acute și esențiale de gândire care vitalizau proza, poezia, critica vremii. De aici, disprețul față de dramaturgia originală în ce avea ea mai temerar, mai înnoitor: teatrul lui Camil Petrescu nu s-a jucat, *Sam* al lui Zamfirescu a fost interzis, ceea ce l-a determinat pe autor să nu mai scrie pentru scenă. Asta explică și sfera socială restrînsă în care se închid investigațiile dramaturgilor. Mediile explorate pe scenă sînt mereu aceleași pături ale societății burgheze — mica burghezie, intelectualitatea, burghezia, unele cercuri de moșieri; muncitorii sînt pe scenă apariții mai puțin decât episodice, piesele inspirate din viața satului constituie rare excepții. Consecința principală a acestei situații de înțepenită izolare a teatrului este ruperea punților de legătură nu numai cu cultura timpului, ci îndepărtarea de viața mare a poporului. De aici, tendința scriitorilor care îndrăzneau să se consacre scenei, de a protesta cît mai vehement împotriva atmosferei și mentalității filistine care îi încarcerau, creînd imaginea dezolantă a unui univers închis, potrivnică aspirațiilor intelectualului cinstit și inzestrat, de a trăi o viață cuprinzătoare, activă, rodnică.

Dramaturgia romînească nouă, socialistă, debutează printr-o sfărîmarea a zăgăzurilor care țineau prizonieri pe eroii dramatici. Sub acțiunea concepției noi, materialist-dialectice, despre lume, dramaturgii găseau drum spre cea mai importantă din realitățile contemporane — lupta politică —, realitate care condiționează și determină devenirea tuturor zonelor de viață umană în vremea noastră. Dramaturgia găsește astfel legătura cu marile comandamente sociale și istorice ale timpului, ea devine o artă participativă, partinică. Conflictul dramatic iese din ramele înguste ale antagonismului individ (de obicei, un personaj intelectual) — societatea burgheză și se axează pe coordonatele contradicțiilor hotărîtoare de clasă, ale marilor coliziuni revoluționare. În dezvoltarea conflictului apare *perspectiva istorică* — atît asupra trecutului și a prezentului, cît și ca previziune științifică a viitorului, aflat în plină construcție.

Este firesc ca, astfel orientați, dramaturgii să exploreze medii, conflicte, situații dramatice cu totul noi, în strădania de a descrie cît mai amplu noile realități ivite în viața societății romînești în urma schimbărilor revoluționare. Se elaborează acum în primul rînd o dramaturgie eroică, ce are *senșuri militante deschise și directe*. Personajele sînt împărțite net prin modul lor de gândire. Ele sînt caracterizate apăsător, cu linii groase, în alb și negru, conflictele transcriu direct aspecte ale luptei de clasă. *Cumpăna* Luciei Demetrius, *Minerii și Cetatea de foc* de Mihail Davidoglu, *Anii negri* de N. Moraru și A. Baranga, *Ultimul mesaj* de Laurențiu Fulga neagă universul închis al dramaturgiei dinainte de război, chiar prin faptul că se situează cu totul înafara lui, în mediile active, care au construit istoria nouă a societății noastre, fie luptînd în ilegalitate, fie pe front, fie mai tîrziu, în timpul constituirii noilor realități sociale. Ele aduc pe scenă primii eroi puternici, exponenți ai clasei muncitoare, angajați conștient și organizat în lupta politică și care acționează eficient în numele convingerilor lor — comuniștii.

Filonul eroic, boțat reprezentat în prima etapă a noii noastre dramaturgii, devine o permanență în teatrul ultimilor douăzeci de ani. Acestei teme îi este închinată una din piesele lui Mihail Beniuc — *Întoarcerea* —, care, trecînd în revistă istoria societății noastre din vremea luptelor ilegale pînă astăzi, analizează multe aspecte esențiale ale noii vieți sociale romînești.

Unor momente importante din lupta eroică a partidului îi este consacrată trilogia istorică a lui Al. Voitin, *Oamenii care tac*, *Oamenii înving*, *Ancheta*, ca și piesele de început ale tînărului dramaturg Horia Stancu.

Dar, desigur, am greși dacă am limita sfera dramaturgiei de inspirație eroică la piesele care ilustrează aspecte imediate ale istoriei luptelor politice din țara noastră. Pentru că, privită sub raportul semnificațiilor ei general-umane, tema luptei politice se confundă cu tema creației — temă centrală a artei realist-socialiste, care consemnează momentul descătușării forțelor umane creatoare din condițiile de opresiune ale „înstrăinării” omului de natura sa umană, sub presiunea unor relații sociale anti-umane, de exploatare. Dacă dramaturgia românească din prima jumătate a secolului sintetiza istoria neputințelor și a înfringerilor eroilor izolați, care încercau să se realizeze într-o lume umană, dramaturgia noastră contemporană se configurează, în ansamblul ei, ca o istorie a descoperirii și valorificării marilor resurse umane la nivelul tuturor mediilor sociale, în contextul construirii unor relații sociale favorabile dezvoltării multilaterale și armonioase a omului.

Dramaturgia românească nouă ilustrează acest dublu act de eliberare materială și morală: eliberarea obiectivă, social-politică, rezultat al distrugerii relațiilor și normelor sociale specifice orînduirii bazate pe clase antagonice, și eliberarea subiectivă, intimă, a omului, ca o consecință a asimilării concepției științifice despre lume și a adoptării unui mod de trai consecvent cu această concepție.

Există o dramaturgie nouă, care preia direct tema universului închis, analizînd-o din perspectiva eliberării și valorificării forțelor umane creatoare în condițiile societății socialiste. *Citadela sfărîmată* nu este numai sfîrșitul familiei burgheze, ci prăbușirea universului închis — călduț pentru cei care nu au alte năzuințe, insuportabil pentru cei care visează — pe care îl constituie traiul filistin. Cu un viu simț al istoriei, Horia Lovinescu cercetează procesul complex și chinuitor prin care „omul în cutie” — pentru a folosi expresia chehoviană —, filistinul mai mult sau mai puțin dotat, mai mult sau mai puțin intelectual, este smuls din carapacea lui de răsturnările istorice și, dacă se cramponează de cioburile ei, este înlăturat din viața socială.

Problema este abordată nu numai din punct de vedere istoric, ci și sub aspectul ei ideologic. Descriînd degringolada lui Matei de la ipostaza de „spirit superior care și-a găsit salvarea în lumea ideilor” la aceea de parazit, Lovinescu condamnă toate soluțiile false de eliberare din filistinism. Demonstrația lui impecabilă (decăderea lui Matei fiind cea mai valoroasă din componentele piesei) dovedește că protestul estetului și filozofului aventurii împotriva „mediocrității, platitudinii, meschinăriei, a stupidității îmbrăcate în haine pompoase, a stupidității agresive” este numai aparent. Cel care susținea că „e mai bine să te chinuiești o viață în-țreagă tînjind după o geană de lumină pe care o întrevezi la orizont, decît să te bălăcești în confortul pasivității” pierde tocmai fiindcă este smuls din acest confort al pasivității, pe care îl deghizase în acțiune creatoare, scriînd cite o broșurică pe an și desfătîndu-se cu interminabile și nocive speculații, la capătul cărora se afla ideologia fascismului.

Aceleași teme îi sînt consacrate cele mai reușite piese de Lucia Demetrius — *Trei generații* și *Arborele genealogic* —, care descriu, cu subtilitate psihologică și o bună cunoaștere, tipuri și medii sociale legate de sfărîmarea citadelei familiei burgheze sau moșierești, realizînd o cronică a vieții sociale românești din anii marilor evenimente revoluționare. Eugen Barbu preia, în recenta lui piesă *Să nu-ți faci prăvălie cu scară*, teme și atmosfera literaturii lui Zamfirescu, din perspectiva critică a noii ideologii. Cu multă vigoare se înscrie în această serie de preocupări *Passacaglia* lui Titus Popovici, care demonstrează, printr-un conflict violent, intens dramatic, imposibilitatea izolării intelectualului și necesitatea angajării în lupta politică. Piesa, construită pe o acțiune bine condusă și antrenînd caractere bogate, se distinge prin vigoarea dezbaterii intelectuale, a polemicii: purtate vehement — în fapte și în cuvinte —, atît cu sălbatica ideologie a fascismului, cît și cu tendințele intelectualiste spre apolitism. Titus Popovici utilizează faptele istorice ca fond general pentru dezbaterile între moduri opuse de gîndire — cel comunist, cel fascist și cel pretins obiectiv, de fapt evazionist, al intelectualului.

Aceste piese, și altele asemănătoare, răspund zbuciumului și căutărilor zadarnice ale eroului dramatic din anii care au premers războiului, arătînd care este, în noua societate, calea pentru a ieși definitiv dintre gratiile „universului închis”.

Dramaturgia satului este realmente o creație a ultimilor douăzeci de ani; înainte nu existase o asemenea preocupare în literatura dramatică, excepție făcând câteva încercări care exploatau mai ales pitorescul și aspectele primitive ale vieții țărănești. De la *Năpasta* lui Caragiale — compoziție de o forță și o simplitate clasică —, teatrul nostru, prin excelență citadin, și destinat publicului burghez, ignorase tematica țărănească. Dramaturgia nouă vine să umple și această lacună, explorând perseverent satul contemporan din perspectiva prefacerilor revoluționare specifice timpului.

În aceste condiții, dramaturgia consacrată tematicii țărănești are un drum aparte, mai anevoios. Mai ales aici se resimt urmările acelei înapoieri a literaturii dramatice (față de proză și poezie) pe care o consemna Sebastian. Dacă proza românească socialistă a dat romane și nuvele remarcabile inspirate din viața țăranilor, reușitele ei se sprijină și pe tradiții impresionante. Cu o tradiție sumară, trebuind să-și elaboreze în întregime mijloacele de expresie artistică și fiind în același timp legată strâns de exigențele unor acțiuni politice imediate, dramaturgia care se elaborează acum face pași însemnați în direcția reprezentării vii, veridice, a satului pe scenă. S-au scris astfel, în acești douăzeci de ani, piese care urmăresc momentele importante pentru construirea satului socialist.

Un efort colectiv este depus de scriitorii pentru dezvoltarea acestei ramuri în dramaturgie. Descrierea vieții satului i-a preocupat și pe Mihail Davidoglu, Lucia Demetrius, Maria Banuș. Comedia lui Mihai Beniuc — *În Valea Cucului* — aduce un aport deosebit în acest important domeniu al literaturii teatrale. Surprinzând secvențe din momentul important al colectivizării, Beniuc creează un erou autentic și viguros, Toma Căbulea, prototip al țăranului contemporan. Înzestrat cu o inteligență vie, reprezentant al vigurosului umor popular, Toma Căbulea își pune toate căitățile în slujba convingerilor sale partinice. Pasiunea cu care eroul acționează în numele idealurilor sale comuniste, spiritul lui de inițiativă și siguranța cu care el se împotrivesc celor care vor să submineze întovărășirea se întemeiază pe încrederea nezdruccinată în realizarea idealurilor sale, pe optimismul lui funciar. Aceleași preocupări pentru investigarea vieții satului îi sînt consacrate și piese mai recente de Sütö Andraș, Paul Everac și, mai de curînd, scrierile de debut ale lui Gheorghe Vlad.

Doă etape decisive au atras îndeosebi atenția dramaturgilor: aceea a colectivizării și aceea a consolidării gospodăriilor colective. Despre reforma agrară, moment de intense și dramatice conflicte, nu s-a scris pentru teatru — o altă deosebire între dramaturgia și proza cu această tematică, care scoate în evidență diferența de maturitate existentă între aceste genuri, în raport cu problematica țărănească. Ezitățile mijlocasului, eliberarea din spiritul îngust și de proprietar individual, creșterea simțului de răspundere pentru munca și bunul comun, dezvoltarea solidarității și formarea acelei concepții superioare care subordonează totul exigențelor colective sînt coordonate principale în universul moral al eroului dramatic reprezentat în aceste piese. S-au creat premisele pentru un salt calitativ care, probabil, nu va întîrzia prea mult, și care va aduce și literatura dramatică la nivelul împlinirilor ideologic-artistice ale prozei de inspirație țărănească.

Dramaturgii din prima jumătate a secolului căutau adeseori, în spațiile neutre ale imaginarii sau în istorie, mai multă libertate de acțiune și gîndire, mai mult loc pentru luptă, pentru pasiune și pentru dezbateră de idei decît oferea descrierea unor realități prin excelență prozaice. Camil Petrescu creează astfel una dintre capodoperele dramaturgiei noastre, *Act venețian*; G. M. Zamfirescu născocoște o lume imaginară pentru a desfășura alegoria lui Sam, Sebastian inchipuie, în *Insula*, o aventură insolită. Deslușim în aceste strădanii dorința de a ieși din cotidianul prea apăsător și nevoia de a comunica, peste barierele traiului înapoiat, provincial, al vieții burgheze din țara noastră, cu teatrul universal.

Dramaturgii contemporani nouă reiau această preocupare în alt spirit și cu alte perspective. *Oaspetele din fapțul serii*, *O întimplare*, *Hanul de la răsucruce*, *Celebrul 702* sînt piese care duc mai departe efortul de a comunica scenic cu unele teme de valoare internațională. Dar Lovinescu și Mirodan abordează aceste teme nu pentru a găsi în spații imagine sau străine ceea ce mediul cotidian nu le oferă, ci pentru a afirma, la nivelul marilor evenimente și frămîntări ale omenirii, poziția noastră. Piese lor posedă o însușire care le distinge net de încercările anterioare: caracterul combativ, deschis polemic. Ele abordează cele mai acute probleme ale

lunii contemporane: demascarea fascismului, solidaritatea în numele păcii, în fața amenințării atomice, demascarea racilelor vieții burgheze contemporane. Dacă *Celebrul 702* se păstrează la nivelul dezbaterei publicistic-satirice, prezentându-se ca un reportaj fantezist din lumea gangsterilor, pentru a opune psihologiei de junglă chemarea lirică la solidaritate și demnitate umană, Horia Lovinescu este atras și de polemica filozofică. El atacă existențialismul, filozofia mistică, pragmatismul îngust al omului de afaceri mărunț, teoriile despre elitele celor puternici și privilegiile lor. *Hanul de la răscruce* concretizează ambiția — nu deplin realizată, dar fundamentată pe o temeinică analiză — de a cuprinde o imagine a gândirii contemporane și a afirma în acest context forța și vitalitatea ideologiei comuniste.

Prin aceste piese se continuă acțiunea de reintegrare a dramaturgiei românești în problematica universală și circuitul major de idei din vremea noastră. Ele constituie încă un început de drum, o punte aruncată spre viața și cultura contemporană.

Pe măsură ce distanța dintre teatrul și cultura noastră se micșorează, dramaturgia câștigă în amploare tematică și în varietate stilistică și de gen. Consecințele acestui proces de regenerare sînt multiple. Se poate vorbi, de pildă, despre învierea unui gen tradițional rămas la nivelul gândirii romantice din secolul XIX, care câștigă în ultimul timp semnificații și forme de expresie noi, efectiv actuale — teatrul istoric. În anii de după Eliberare, dramaturgia inspirată din istorie trece hotărît în sfera unui teatru lucid, analitic, temeinic așezat pe bazele concepției științifice despre istorie. Trecerea este importantă, pentru că ea permite unor dramaturgi cu experiență să se integreze în linia de preocupări a teatrului militant politic. Camil Petrescu continuă opera de analiză a faptului istoric, începută atît de rodnic cu *Danton*, în *Bălcescu*, dramă pe nedrept neglijată de teatrele noastre, care dă viață scenică unuia dintre cei mai de seamă eroi din istoria luptelor revoluționare din țara noastră. Victor Eftimiu scrie *Haiducii*. Momente cruciale din evoluția societății și a culturii românești sînt descrise de Mircea Ștefănescu (*Cuza Vodă, Căruța cu paiete*).

S-ar putea vorbi despre evoluția satirei în noua dramaturgie românească, despre sensurile unei piese ca *Mielul turbat*. Aici, forțele negative, care altădată dominau „universul închis”, făcîndu-l de nesuportat pentru eroii cinstiți și înzestrați — corupția, parazitismul, impostura, prostia —, capătă o nouă tratare, devenind pretexte de farsă. Satira, care are în literatura noastră dramatică o tradiție strălucită, capătă astfel patos afirmativ. În piesa lui Aurel Baranga, eroii noi, exponenți ai spiritului de partid și ai forțelor lui creatoare, se despart de ultima formă a parazitismului burghez, birocrăția, rîzînd în hohote, cu optimismul învingătorilor, confirmînd încă o dată, concret, adevărul binecunoscutei afirmații a lui Marx.

Dar toate aceste considerații asupra evoluției unor genuri și modalități dramatice privesc mai puțin cercetarea de față, axată în principal pe direcția dezvoltării tematiche și problematice a dramaturgiei și situată în sfera relațiilor dintre teatru și ansamblul culturii noastre. Ele pot fi reamintite pentru a întregi imaginea generală a unui gen literar, în plină efervescență, dar merită să fie mai mult aprofundate în studii aparte.

În articolul pe care l-am mai citat — fiindcă reprezintă un diagnostic foarte precis al situației teatrului în ansamblul culturii noastre de acum trei decenii —, Sebastian constata cu tristețe: „Dacă ar fi undeva, în viața noastră de teatru, un om responsabil, care să-și pună serios problema existenței unei literaturi dramatice, cred că s-ar cutremura observînd că în ultimii ani nici un tînr n-a venit spre teatru. Debuturi interesante au fost aproape în toate manifestările literare. Tineri romancieri, tineri esești, tineri poeți — confuzi încă, plini de dibuiri, îndoieli și erori, dar pasionați de scris și dornici de experiențe. E un puls care bate, e o viață care se afirmă. Singur teatrul a rămas de o parte, izolat și pustiu. Nici o vocație, nici un efort, nici un semn. Teatrul cu puntile tăiate.”

Disperării lui Sebastian i se poate răspunde printr-o simplă enumerare. În ultimii ani au intrat în teatru nu unul, doi dramaturgi, ci o întreagă pleiadă de scriitori care, fie că s-au format scriînd direct pentru scenă, fie că au venit către sălile de spectacol după ce acumulaseră experiențe și succese lucrînd în alte ramuri ale literaturii. Și scena acumulează în continuare forțe noi, exercitînd o atracție mare și justificată asupra scriitorilor de toate vîrstele și toate formațiile.

Confrunțările și dezbaterile dramatice se desfășoară acum mai ales pe plan etic. Începutul l-a făcut în acest sens Mironid, deschizînd, cu *Ziaristii*, discuția despre intransigența etică față de compromisurile cu mentalitatea mic-burgheză și despre

puritatea ideologică. Insurecției i-a corespons, pe plan moral, abnegația marilor acte eroice și a sacrificiilor. Mirodan demonstrează că, într-o perioadă de pace și stabilitate, munca obișnuită de fiecare zi a comuniștilor presupune tot atât eroism și autodisciplină. De cele mai multe ori, conflictul nu mai are loc între grupuri de persoane așezate pe poziții net opuse, ci între două moduri de gândire și de comportare — cel comunist și cel moștenit de la vechea mentalitate burgheză. În *Secunda 58*, *De n-ar fi iubirile* de Dorel Dorian, în *Costache și viața interioară* de Paul Everac, în *Prietenă mea Pix* de V. Em. Galan, în *Mi se pare romantic* de Radu Cossașu, în *Steaua polară* de Sergiu Fărcășan, conflictele se desfășoară la grade de intensitate diferite și cu o eficiență dramatică diferită, în raport cu talentul și măiestria scriitorilor, dar, în pofida deosebirilor de tensiune dramatică și de stil, nu este greu să găsim aici multe puncte comune.

O galerie de eroi pozitivi luptă pentru instaurarea normelor de viață comuniste și pentru valorificarea acelor forțe și posibilități umane pe care eroii recuperabili, personajele-pivot ale conflictului, le irosesc sau le falsifică în numele unor convingeri greșite sau numai antrenați pentru moment de atitudini comode. Este un adevărat front al luptei pentru împlinirea umană, în care se aliniază eroii memorabili, de la Cerechez la Lupu Aman, de la Pavel Proca pînă la Gore din *Șeful sectorului suflute*. Pasiunea pentru acțiune se traduce, de obicei, în vivacitatea replicii și în strălucirile umorului, sensibilitatea transpare în momente de meditație lirică, preocuparea etică se exprimă în lungi și pasionate discuții despre sensul existenței; pe toți acești eroi îi caracterizează receptivitatea și interesul față de ceea ce se petrece în jur și adversitatea absolută, aproape organică, față de apatie, scepticism, egocentrism. Desigur, personajele sînt realizate cu mai mult sau mai puțin talent, cu mai multă sau mai puțină experiență; interesantă însă, din punctul de vedere al cercetării prezente, este comuniunea spirituală existentă între ele, unitatea de idealuri și concepții, dincolo de care se întrevede unitatea ideologică și morală a mai multor generații educate de partid.

Unele aspecte ale evoluției noii noastre societăți ies în evidență din compararea pieselor mai recente cu primele piese realist-socialiste din dramaturgia noastră. Între tipurile de muncitori și comuniști din piesele de început și muncitorii aduși în scenă de dramaturgii tineri este distanța parcursă pînă la apariția muncitorului-intelectual și reducerea deosebirilor dintre munca fizică și cea intelectuală; de la modul de reprezentare a problemelor de producție în aceleași piese de început, la modul în care aceste probleme devin suportul dramatic al dezbaterilor etice în dramaturgia din ultimele stagioni se desenează o anumită evoluție a relațiilor sociale în procesul muncii și se discerne un nou stadiu de cultură, o îmbogățire a vieții intelectuale și spirituale a eroului dramatic.

Dar dacă ultimele piese se aliniază pe linia unei nobile preocupări, putînd primi ca deviză binecunoscuta frază cehoviană: „La om totul trebuie să fie frumos”, ca aport de cunoaștere și semnificații sociale ele cuprind, încă, prea puțin din bogăția actualității. Tema pe care și-o propun cei mai mulți dintre dramaturgii astăzi — dezvoltarea armonioasă și multilaterală a tuturor forțelor creatoare umane, ca principiu al eticii comuniste — cere o mai cuprinzătoare perspectivă asupra societății și intervenții mai dinamice, mai hotărîte, în analiza preocupărilor ei actuale. Bogăția ideilor pe care le vehiculează autorii poate susține o mai mare bogăție de caractere și conflicte. Abia schițat aici, acest aspect al dramaturgiei din ultimele stagioni merită o discuție mai amplă. Este sigur că el trebuie pus în legătură cu intrarea într-o nouă etapă a creației teatrale, etapă în care — tocmai fiindcă au de cercetat noile teme, noile tipuri și noile relații apărute în societatea noastră, datorită consolidării ei, prin realizările materiale și culturale acumulate în ultimul timp — dramaturgii sînt chemați la un efort amplu de explorări și descoperiri artistice.

„Cine vă restabili, într-o zi, punțile tăiate ale teatrului românesc și-l va readuce, din izolarea lui de astăzi, în organismul viu al culturii noastre?” — se întreba, acum trei decenii, Mihail Sebastian. Realitatea ultimilor douăzeci de ani a răspuns scriitorului: revoluția, ideologia marxist-leninistă, îndrumarea de către partid. Teatrul românesc și-a restabilit legătura cu întreaga cultură românească, descoperind orizonturi de gândire și spații morale pe care înainte nici nu le putuse visa. A reintrat nu numai în cultura noastră, ci și în viața noastră, ca un luptător neobosit pentru eliberarea forțelor umane creatoare de toate erorile și inertiile potrivnice lor.

Ana Maria Nartî