

# Dezbateri asupra dramaturgiei originale

Orice efort, orice formă de stimulare, orice dezbateri trebuie salutate cu entuziasm atunci când e vorba de dramaturgia originală, fiindcă nu vom osteni niciodată să afirmăm că dezvoltarea teatrului nostru e strict condiționată și congenital legată de soarta literaturii dramatice contemporane. Epocile de înflorire ale teatrului au fost tocmai cele de înflorire a dramaturgiei; fără aceasta din urmă, arta actorului sau a regizorului se vestejește, involuează repede spre forme artificiale și sterile. Ceea ce susține și menține prestigiul teatrului — ca și al artei, în general — e viața; or, viața înseamnă contemporaneitate, înseamnă imersiune pasionată în realitatea fierbinte, care oferă, generoasă, multiple prilejuri și motive de reflectare artistică.

E un loc comun, și totuși de prea multe ori trecut cu vederea, faptul că toți marii creatori de artă — în speță, marii dramaturgi — au fost contemporanii timpului lor. Că au devenit și „contemporanii” noștri e o altă chestiune, de trăinicie, de valoare. Dar, în esență, ei s-au simțit profund atașați de actualitatea epocii în care au trăit și au scris. Și mai e un adevăr pe care ni-l semnifică istoria culturii: marile talente n-au apărut prin generație spontanee, ci întotdeauna pe un sol dinainte fecundat de activitatea modestă și tenace a multor vârste de condeieri și literatori. E vorba, deci, de un climat, de o civilizație condiționată totdeauna pe plan istoric, economic și social.

Conștienți asimilatori ai acestor învățăminte ale istoriei, ce altceva am putea face — mai bun, mai util — decât să facilităm, să organizăm acest climat, această largă platformă de înflorire artistică? Și ce altceva a însemnat seminarul de la Sinaia, dacă nu un efort și o formă nouă de a stimula creația dramaturgică originală?

Inițiat ca un experiment, seminarul a dat multe roade promițătoare, dovedindu-se un mijloc eficient și permanentizabil. Pentru ca discuțiile să nu se piardă în vag, în căutarea unui teren cert, lucrările seminarului s-au divizat în două etape: s-au ales șase piese originale — care primiseră deja botezul rampei și al criticii de presă — și s-au dezbătut problemele legate de realizarea lor dramaturgică, în șase grupe, aceasta în prima etapă; cea de a doua a reunit grupele într-un plen menit să pună în circulație probleme și idei generale în privința dezvoltării noii noastre literaturi dramatice. Prima etapă s-a conchis cu rezultate excelente. Cele șase piese: Rețeta fericirii de Aurel Baranga, Hanul de la răscruce de Horia Lovinescu, Cetatea de foc de Mihail Davidoglu, Ziariștii de Al. Mirodan, Împărătița lui Machidon de Tiberiu Uornic și Ioana Postelnicu și Mă acuz de Balla Károly — au fost amplu dezbătute, cu mult folos, atât pentru participanți (regizori, actori, critici), cât și pentru autori înșiși.

*Concluziile la dezbaterele pe grupe au fost expuse în plen, printr-un referat final al fiecărui responsabil. Întrucât ele aruncă o lumină mai mult sau mai puțin definitivă — sub raportul analizei ideologice și estetice — asupra pieselor discutate, am socotit utilă reproducerea — prin largi pasaje — a acestor referate.*

\*

*Extrăgând cele mai semnificative opinii și polemici ce au avut ca obiect Rețeta fericii, Horia Deleanu a prezentat concluzia următoare :*

Dezbaterele ample care s-au dus în jurul piesei *Rețeta fericii*, în presă și la confătuirea noastră, au demonstrat, între altele, existența unei serii de valori interesante ale acestei lucrări. Așa, s-a remarcat că ea reabilitează, dintr-un anumit punct de vedere, tema dragostei pe scenele noastre ; că abandonează tiparele desuete ale pieselor de „producție“, care făceau abstracție de viața intimă a personajelor ; că nu păstrează, totuși, dimensiunile unei „piese de cameră“, avînd implicații sociale destul de întinse. S-a apreciat, de asemenea, favorabil, construcția lucrării, subliniindu-se gradăția ei gîndită, armonică, tensiunea crescîndă și portretizarea izbutită a unor eroi (Aurora, de exemplu).

Discuțiile au devenit divergente atunci cînd unii au mers prea mult spre generalitate, abandonînd particularitatea piesei, în vreme ce alții au părăsit cu desăvîrșire planul general, justificînd, cu orice preț, modul particular în care ea a fost realizată. Primii au început să propună soluții care duceau la alte piese decît cea intenționată de autor, în vreme ce ceilalți au contestat, în fond, eficacitatea discuției, considerînd că „autorul a vrut să scrie așa“. Majoritatea celor care au participat la discuții n-au adoptat însă nici una din aceste poziții extreme, fiind preocupați să observe interferența necesară a particularității piesei cu cadrul general, care trebuie să o justifice. În această perspectivă, s-a considerat că soluțiile propuse în *Rețeta fericii* sînt posibile, cu condiția ca ele să fie pe deplin motivate în acțiunea piesei. De asemenea, toate personajele piesei pot exista foarte bine, cu condiția de a se supune logicii inițiale a autorului, logică căreia trebuie să-i rămînă și el tributari pînă la capăt.

Pornind de la aceste puncte de vedere, disputa s-a oprit mai cu seamă la două aspecte ale *Rețetei fericii* : întoarcerea lui Marin Vuia și sinuciderea lui Andrei.

Dacă întoarcerea lui Marin rămîne în general posibilă, ea nu e pe deplin justificată în piesa lui Baranga, datorită mai cu seamă realizării imperfecte a două personaje, Eliza și Ina, care condiționează comportarea eroului principal. Necorespondența temperamentală dintre Marin și Eliza, mediocritatea acesteia din urmă și insuficiența ei participare, de la egal la egal, la frămîntările soțului nu par să determine în mod logic revenirea lui. Tot așa cum poziția de victimă, pe care o dobîndește, de fapt, în piesă, Ina, nu motivează în suficientă măsură atitudinea celui ce părea că o iubește și e, totuși, atît de lesne dispus s-o părăsească. Tocmai de aceea, soluția în cazul lui Marin nu satisface deplin pe plan moral și pare unora silită, dacă nu chiar iezeită.

În legătură cu sinuciderea lui Andrei, ea nu pare cu desăvîrșire exclusă, într-o situație pe deplin motivată. Piesa nu oferă însă această motivare, absolut necesară, a unui act extrem de grav. De asemenea, e stranie complicitatea tuturor — clica de la școală care propune mutarea în provincie, cei de la forul superior (sfat popular sau minister) care au ajuns la înlăturarea din învățămînt, și chiar amicii acuzatului (Alexandru, de pildă) care nu știu să se bată la timp ca să-și salveze prietenul — complicitate de natură să arunce o lumină cel puțin echivocă asupra unor date ale societății noastre contemporane.

Iată dar că în ambele situații, referitoare la Marin și Andrei, imputările aduse nu s-au ridicat împotriva soluțiilor propuse de autor, ci împotriva nefundării temeinice a acestor soluții.

În ansamblu, apreciînd favorabil piesa, participanții la discuție și-au manifestat aceste nemulțumiri în raport cu ea, considerînd că Aurel Baranga a realizat o „rețetă“ a

fericirii, în care există toate elementele chimice necesare, dozate însă imperfect și dizolvate astfel încât s-a ajuns la un leac fără proprietăți toxice, dar cu însușiri nu pe deplin tămăduitoare.

\*

*Expresie a dezbatelor purtate în jurul Hanului de la răscruce, referatul lui Mihnea Gheorghiu a oglindit probleme multiple și interesante :*

Discuția asupra piesei lui Horia Lovinescu a prilejuit un schimb interesant de idei, din a căror diversitate totuși s-ar putea extrage câteva idei-reper, fără ca să fie vorba de păreri formulate identic. Lovinescu a fost și rămîne un autor discutat, în sensul bun, care stîrnește dezbateri la un nivel superior. Are calități incontestabile și indiscutabile. *Hanu de la răscruce* este o piesă cu temă actuală : combaterea psihozei războiului și a isteriei atomice. Este o piesă care își propune și realizează construcția dramatică clasică (cele trei unități), este prima din dramaturgia noastră contemporană care le respectă deplin. Este o piesă de idei. Apoi s-au remarcat diferențierea personajelor, noutatea tratării, lucruri care o fac aptă de o montare seducătoare pentru regizori, interpreți și public, ceea ce explică și succesul avut. În sfîrșit s-au remarcat calitățile stilului : proprietate, finețe intelectuală. Piesa a unui dramaturg avertizat și înzestrat, un talent matur și curajos, căruia i se pot imputa orice cusururi în afară de banalitate, unul din cei mai moderni autori ai dramaturgiei noastre, mereu deschis ideilor noi și îndrăznețe ale teatrului. De aceea și exigențele majorității vorbitorilor au fost mai mari, foarte mari, de ordinul rafinamentului și erudiției. A fost grupa în care s-a făcut exegeză : critică, estetică, istorică, teologică și filozofică, cu trimiteri la istoria literaturii, de la Sofocle la realismul socialist, la istoria filozofiei, de la Platon la Kirkegaard și Sartre, la istoria literaturii liturgice, de la Toma d'Aquino la ultima enciclică papală.

În centrul atenției critice a vorbitorilor au stat două probleme de bază, legate de specificul teatrului de idei : valoarea conținutului de idei al piesei și modalitatea transpunerii artistice a acestui conținut în personajele piesei investite de autor cu valori de simbol.

În prima problemă, cei mai mulți dintre opinenți au remarcat că piesa e opera unui scriitor cerebral, lucid, deci autentic, potrivit pentru dificultățile teatrului care vehiculează idei, care comportă preocupări plurale și comerțul cu frămîntările cugetului contemporan, de la noi și de aiurea.

În *Hanu de la răscruce*, primejdia schematismului a fost evitată. Majoritatea vorbitorilor au regretat însă prezența dăunătoare a unei alte primejdii : concepția filozofică a autorului eșuează oarecum în vag ! Ideea principală a piesei este absentă : floarea cea mai frumoasă din grădina *Hanului de la răscruce* se sufocă deci sub bălăriile care ocupă, *libere*, toate marile suprafețe de la lumina soarelui (și a rampei), într-un hățîș prin a cărui frumusețe sălbatică mîna grădinarului n-a reușit să facă ordine, să distrugă, să *aleagă*, cu superioritate.

În sfîrșit, examinîndu-se circulația artistică a acestor idei în piesa discutată, a fost subliniată observația că majoritatea acestora (a ideilor) comportă (în cazul studiat) expresii nude de efect, expresii vvasipure, de o notație albă, aproape didactică, ceea ce a dus la concluzia, de altminteri foarte pertinentă, că : „o dramă exclusiv de idei nu este cu puțință” și, mai departe, că : „idei fără sentimente și filozofie fără psihologie nu pot da în literatură (și cu osebire în teatru) opere mari, durabile”. Seducția laboratorului cerebral dăunează deci teatrului de idei, așa cum acesta a fost reînviat, în dramaturgia noastră nouă, de Horia Lovinescu.

Trecînd la noțiunea de dramatism cerebral, la ceea ce numeam modalitatea transpunerii artistice a conținutului de idei, în carnea și sîngele piesei de teatru, în eroii pe

care autorul i-a investit cu valori de simbol, a reieșit din discuții că lucrurile nu sînt atît de simple.

Cineva s-a întrebât — de exemplu — dacă în realizarea spectacolului n-ar fi fost mai bine să se interpreteze eroii ca *oameni vii* (ca individualități particulare), decît ca *simboluri* ale unor tipuri ideologice. Părerile regizorilor piesei au fost împărțite. Într-o lungă intervenție asupra acestui aspect al piesei (despre simbol, simbolistică, simbolism și alegorie), unul dintre vorbitori a demonstrat că autorul „în drumul lui, pornește de la niște simboluri pe care însă nu le respectă pînă la capăt și care ajungînd la o realizare ce-și pierde caracterul de simbol, nu ajunge totuși pînă la capacitatea de a obține caracterul unul personaj viu”. În procesul său de creație artistică, autorul se pare că a păcătuit prin aceeași șovăială care l-a proiectat în vagul de conținut. El nu și-a *intenționat* eroii, cu consecvență, el a amestecat simbolul cu elementul concret-individual, rămînînd la jumătatea drumului, din ambele direcții. A dat naștere astfel unei contradicții de structură a piesei. Drama intelectualului, a credinciosului devot, a iubirii, a maternității frustate, a profesiunii ratate, a puterii *superman*-ului, a omului liber, exprimate în simboluri cu majusculă (ca în „moralitatea” medievală), nu s-au adaptat perfect aplicației la tipul dramatic — individualizării și tipizării, ca să recurgem la niște termeni uzuali — și apare semnificativ faptul că tocmai simbolul forțelor prielnice vieții — *Muncitorul* — este eroul cel mai puțin realizat din piesa lui Lovinescu. Sub acest aspect, *Hanul de la răscruce* oglindește, prin urmare, contradicția dintre substanța incertă a simbolului și mijloacelor folosite în intenția de a-l integra cu claritate.

Intenția, scopul fiind clar, s-a ajuns prin urmare la părerea că „piesei lui Lovinescu îi lipsește nu schema dramatică, ci profunzimea dramei, motivarea ei psihologică, de unde impresia de artificiu, sentimentul de produs ieșit din laborator”, că autorul piesei — riguros și virtuos ca dramaturg — e deficitar ca filozof, iar experiența lui inovatoare e numai parțial valabilă.

✱

Cetatea de foc, scrisă și reprezentată cu ani în urmă, a oferit un material bogat pentru reveniri și precizări folositoare, așa cum reiese din cele comunicate de Andrei Băleanu :

Discuțiile s-au referit deseori chiar la întregul drum de dezvoltare al dramaturgului. S-a remarcat un merit însemnat al său în dezvoltarea dramaturgiei noastre, meritul de pionierat în tratarea pieselor de actualitate, iar vorbitorii și-au exprimat, fără excepție, convingerea în autenticitatea talentului lui Davidoglu.

S-au remarcat calitățile piesei *Cetatea de foc*, prin caracterizarea personajelor, prin limbajul exigent al autorului, prin capacitatea de a construi o piesă, de a crea momente dramatice.

Deși s-au făcut obiecții însemnate cu privire la slăbiciunile piesei, mai mulți vorbitori au susținut că scheletul piesei rezistă exigențelor, chiar după o perioadă îndelungată, și s-a insistat asupra reluării piesei în repertoriul teatrelor noastre.

În această lumină a părerii că scheletul piesei rezistă, s-a vorbit despre slăbiciunile ei. S-au remarcat lipsa de putere de convingere a unora dintre tezele morale ale piesei, lipsa de capacitate demonstrativă a unora dintre atitudinile și gesturile cam prea de multe ori sublime și nu întotdeauna pregătite suficient din punct de vedere psihologic, datorită cărora eroii apar uneori într-un anumit mod, într-o anumită măsură dezumanizată, în episoade neveridice.

A fost de asemenea criticat abuzul de tehnicitate în dialogul piesei. S-au observat anumite elemente de neclaritate, în special în ultima parte a piesei, care obosesc și nu dau voie să se urmărească piesa în liniște.

S-a insistat asupra stufozității, care coleşte, oboseşte pe spectatori. O bogăție de personaje, de idei insuficient reținute, care devin dificile și îngreuiază perceperea piesei de către spectatori.

În legătură cu aceasta, unii vorbitori au făcut o observație cu caracter interesant, și anume de a se înlătura această primejdie a stufozității, în general, în toate spectacolele noastre, chiar și în cele clasice, unde s-a remarcat ambiția unor teatre de a prezenta piese lungi, stufoase, de a le prezenta integral fără nici un fel de intervenție. Este o chestiune care trebuie reluată și poate da prilej unor discuții.

Remarcându-se slăbiciunile piesei *Cetatea de foc*, s-a arătat că materialul dramatic, materialul de viață pe care autorul l-a tratat documentându-se bogat la fața locului, trăind în mijlocul oamenilor, nu a fost pe deplin asimilat, cristalizat, că — după o expresie — autorul a dat drumul ideilor prea crud, căutând să cuprindă uneori imperativul actual în momentul respectiv și de aceea lucrurile apar uneori neconvingătoare.

S-a desprins — în concluzie — opinia că autorul *Cetății de foc* e un dramaturg matur, capabil să construiască acțiuni pe planuri mari și să aducă în scenă figuri umane cu pasiuni autentice și viguros caracterizate.

\*

*Autor tânăr, Al. Mirodan a putut asculta păreri interesante despre piesa lui de debut, Ziariștii, păreri sintetizate în referatul lui Laurențiu Fulga :*

Caracterul stringent al actualității problemelor puse de această lucrare dramatică, fără să devină ca altă dată punct de plecare pentru aprecierea ei, a stîrnit totuși comentarii multiple și variate, datorite îndeosebi capacității autorului de a reflecta realitatea într-un mod inedit și curajos, susținut cu mijloace artistice substanțiale.

Conflictul generat de forțele retrograde aflate într-o redacție sau primind influențe dinafară, a putut releva, pentru prima dată în literatura noastră dramatică, un erou pozitiv complex și dominînd scena cu o puternică personalitate, înlăuntrul căreia apar evidente cele mai specifice trăsături ale omului comunist al zilelor noastre.

În felul acesta, redactorul-șef Cerchez izbuteste să acumuleze asemenea forță și autoritate morală, încît din forța și etica sa își primesc seva aproape toate celelalte personaje subordonate acestuia.

Este adevărat că s-a afirmat și opinia contrarie, potrivit căreia personajele secundare, oricît ar circula pe orbita Cerchez, își dezvăluie, în primul rînd, propriile caractere.

Dar, întrucît autorul s-a dovedit mai avar cu prezența lor în acțiune, personaje ca Brînduș, Romeo Ionescu, Pietrosu etc. rămîn încă afectate de orbitoarea lumină ce-l aureolează pe redactorul-șef.

În această privință, trebuie adăugată precizarea făcută de autor însuși, care a pornit preconcept la elaborarea piesei sale, cu dorința fermă de a demonstra că e cu putință realizarea în literatură a unui personaj pozitiv complet.

Această dorință a impus, în chipul cel mai conștient, și acumularea tuturor calităților într-un singur erou, în dauna celor secundare.

Se vede, așadar, că demonstrația a reușit, dar cu riscuri evidente.

Stăpîn pe un dialog alert și inteligent, în ciuda abuzului de metafore și căutări ale simbolului cu orice preț, pătruns de spirit partinic, scutit de lozinci și declarații sterpe, într-o compoziție ingenioasă, cu toate obiecțiile aduse introducerii forțate în conflict a personajului Pamfil, reflectînd cu patos susținut fiorul romantic al lucrătorilor dintr-o presă în care principiul grijii față de om nu rămîne doar pe hîrtie, Al. Mirodan se dovedește, cu debutul său, unul dintre dramaturgii noștri înzestrați.

Alături de aceste virtuți, discuția asupra piesei *Ziaristii* a scos în evidență și o sumă de slăbiciuni, în bună măsură inerente debutului, dar peste care nu se poate trece cu ușurință, fiindcă o repetare a lor n-ar folosi autorului.

Printre cele mai grave, a fost afirmată slăbiciunea referitoare la spiritul negativ din piesă — încarnat în personajele Pamfil și Tomovici — care se descoperă mult prea de vreme, într-atît de ostentativ și parcă nu pe măsura pe care o meritau intransigența și sclipirea părții adverse, încît, de la un anume timp, conflictul nu mai prezintă nimic nou, iar deznodămîntul pare a fi ușor previzibil.

Scena din locuința lui Pamfil nu numai că nu ajută cu nimic la dezvoltarea acțiunii, dar realizează o atît de stridentă apariție, încît distonanța dintre acest tablou și restul compoziției afectează deopotrivă logica faptelor, ca și interesul pentru ceea ce e firesc să urmeze sau nu mai urmează de loc.

Pe această linie de idei, autorul apreciază că piesa sa comportă două conflicte: unul aparent, între Cerchez și Tomovici, altul în subtext, între atașamentul adevărat pentru cauza socialismului și demagogie.

Dar se pierde din vedere că al doilea conflict, dintre ideile mai sus amintite, nu poate exista fără oameni, și atîta timp cît oamenii manifestă în scenă sentimente de auto-liniștire în felul cum acționează și felul cum își afirmă ideile despre socialism sau demagogie, piesa nu poate fi scutită de tot atîtea limite.

Opinie că personajului nevăzut Ion Gheorghe nu era necesar să i se descopere numaidecît corespondențe de biografie cu Cerchez sau altul — Cerchez și ceilalți fiind gata să apere pe oricare necunoscut, năpăstuit pentru curajul de a fi dezvăluit în presă mîrșăviile nu știu cui — i s-a dat replica, anume că autorul avea nevoie de o asemenea coincidență pentru a contura într-un fel oarecare personalitatea celui ce nu apare niciodată în scenă.

De asemenea, observației despre lipsa unui tablou care să oglindească aspecte din munca propriu-zisă a ziaristilor pe teren, ca un corolar ultim al reflectării vieții ziaristilor în esența profesiei lor, s-a răspuns cu exemplul lui Romeo Ionescu și al celorlalți membri ai redacției, în a căror neconținută mișcare dinspre viață în redacție și invers, se transmite îndeajuns din specificul acestei munci, pentru ca să nu mai fie nevoie de un adaos special.

N-a rămas nedezbătută nici modalitatea cu care autorul rezolvă micile conflicte sentimentale, reducînd viața sufletească a personajelor angajate în aceste partituri sărace, la cîteva vagi declarații, care nu trezesc însă nici un ecou în sensibilitatea spectatorilor, pentru care datele, prezentate inițial, zadarnic așteaptă o confirmare în acte autentice de viață.

În ceea ce privește riscurile care primejduiesc un ritm atît de cursiv și trepidant, în aparență supranecesar pentru susținerea unui ritm îndrăcit de spectacol, s-a opinat că el nu ajută în destulă măsură personajelor să se dezvăluie total, complexitățile lor sufletești firești fiind adesea în contradicție cu chipul fulgerător în care aceste personaje apar în scenă și-și debitează rolul.

Dacă unele personaje, ca Viișoru și Pietrosu, apreciate ca argumente vii în dîzeratația pe care Cerchez i-o face lui Tomovici, indirect, despre etica ziaristului comunist; dacă pe acestea, autorul îl pune pe Cerchez să le solicite anume, el jucînd rolul de declanșator al unor biografii bogate și în ultimă instanță extraordinare, pentru altele — a căror sarcină în scenă este independentă de Cerchez, ca, de pildă, Brînduș, Romeo Ionescu, Marcela etc. — autorul se lasă furat de spuma strălucitoare a replicilor respective, afișîndu-i numai exterior și pierzînd din vedere ceea ce acești oameni duc fără doar și poate în sensibilitățile și conștiințele lor.

Cu aceste considerații, discuția desfășurată în jurul piesei lui Al. Mirodan, fermentată de un cald atașament pentru autor și lucrul său, mărturisită în termenii cei mai

stăpîniți cu puțință — a avut marele dar de a nu se fi limitat cu strictețe la obiectul propus, încercînd generalizări apte să ajute în primul rînd activitatea creatoare de viitor a dramaturgului.

\*

*Penultima grupă s-a ocupat de Împărățița lui Machidon, iar comunicarea asupra lucrărilor ei i-a revenit lui Teofil Bușecan :*

În grupa care a discutat *Împărățița lui Machidon* de Tiberiu Vornic și Ioana Postelnicu, s-a ajuns, prin discuții destul de interesante, la o unanimitate de păreri în ce privește piesa discutată. S-a ajuns la concluzia că piesa a adus, la timpul său, o contribuție destul de importantă la problematica și la prezentarea pe scenă a țăranilor care caută un drum nou în viață.

S-a subliniat limba frumoasă a piesei și s-a remarcat de asemenea realizarea deosebită pe care autorii au obținut-o în actul I, considerat de toți participanții la discuții ca cel mai bun act din piesă.

S-a mai remarcat, cu anumite obiecții, realizarea a două personaje — a lui Machidon Olteanu și a Mariei — ca personaje izbutite.

În acord complet cu autorii, s-au arătat o serie de deficiențe destul de serioase în construcția piesei, care au dus la o scădere a valorii ei. Este vorba, în primul rînd, de actul II, dar și de actul III, părăsirea conflictului inițial în actul II și pornirea unui nou conflict în actul II față de actul I, conflict care nu are legătură directă cu actul I, introducerea de personaje noi care nu apar în actul I și care nu sînt motivate în măsură suficientă ; părăsirea celor din actul II sau introducerea altora fără importanță și necesitate etc.

S-a remarcat, de asemenea, că o serie de întâmplări, o serie de momente importante din viața eroilor nu se desfășoară în fața spectatorilor și, în acest fel, tabloul final și actul III au un caracter idilic și puțin convingător.

S-a vorbit de schematismul unor eroi și, mai ales, de al celor pozitivi, și în legătură cu aceasta s-a ridicat problema temeii învinsului, în sensul explicării psihologice a acțiunilor eroilor negativi. În piesă există asemenea eroi, care nu au însă o motivare psihologică destul de puternică a acțiunilor lor.

Nu există o unitate de gen în piesă, în sensul că actul III și finalul contrastează, prin caracterul lor idilic, cu actul I, care este realizat pe plan dramatic.

Autorii au participat la discuții și au subliniat că sînt conștienți de anumite deficiențe ale lucrării în ce privește construcția și sînt hotărîți să treacă la îmbunătățirea ei, luînd din nou piesa în studiu.

\*

*În sfîrșit, Szabo Lajos a tras concluziile la discuțiile asupra piesei în limba maghiară : Mă acuz de Balla Károly :*

Punctele de vedere critice, din care a fost abordată lucrarea lui Balla, au fost foarte temeinice și variate. În unanimitate, seminarul a conchis că ne găsim în fața unei lucrări slabe, a unei lucrări ce prezintă extrem de serioase lipsuri. S-au contestat valabilitatea tematicii, veridicitatea ei. S-au adus serioase obiecții în legătură cu compoziția dramatică, dar mai ales s-a arătat că aproape nici unul din eroi nu trăiește, nu e convingător. Dialogul e primitiv, nedramatic. Actorii nu-și pot îmbrăca rolul, iar efectul la public e confuz, paradoxal. Există în piesă multe locuri comune și eroi inutili, care țin în loc acțiunea și fac ca spectatorul să piardă firul. Intregul act III e pe muchie de cuțit : pe de o parte e prea idilic, pe de altă parte e construit după schema arhicunoscută a „secretarului“ care rezolvă totul. Dar cea mai gravă chestiune o constituie echivocul moralei: „cum, se

poate întreba spectatorul, de asemenea oameni avem nevoie (foști pungași, actualmente pocăiți) ?“.

\*

*Pe lângă cele șase piese de mai sus, grupele au luat în discuție — după o primă și singură lectură în colectiv — alte șase piese inedite și încă nereprezentate. E vorba de : Pe un pat de scînduri de Ana Novac, Doamna Chiajna de I. Luca, Ecaterina Teodoroiu de N. Tăutu, Miine începem de I. D. Sirbu, Omul sfințește locul de L. Sebastian și S. Georgescu și O casă liniștită de I. D. Șerban. Discuțiile asupra acestor piese au fost — prin forța lucrurilor — limitate și reduse la prima impresie.*

*Dacă dezbaterile concrete ale pieselor în discuție au fost roditoare, ședința grupelor reunite, plenul, n-a fost la înălțimea scontată. Aceasta, atît pentru că intervențiile s-au fixat cu insistență pe probleme adiacente (ținuta criticii dramatice, raportul regizor-actor etc.), cît și pentru că nu s-a asigurat o bază comună de discuție, un limbaj comun. Aici și-ar fi avut loc generalizările teoretice, dezbaterea liniilor directoare ale dramaturgiei, contribuții noi în metodologia și estetica teatrală. Prea puțin, însă, din toate acestea și-a găsit expresie în plen. Ceea ce nu înseamnă căuși de puțin că seminarul de la Sinaia n-a fost o inițiativă constructivă. Din contra, s-au tras o sumedenie de învățăminte.*

*Enumerăm cîteva din cele mai importante. În primul rînd, s-a desprins varietatea de teme, de preocupări și de procedee manifeste în lucrările autorilor noștri. S-au subliniat progresele hotărîte în problemele de construcție și știință dramaturgică. S-au adus contribuții de ordin metodologic, din care a avut de cîștigat și critica dramatică. Apoi, seminarul de la Sinaia a contribuit sensibil la cunoașterea reciprocă și la apropierea între oamenii de teatru care activează în diverse sectoare ale acestei arte. S-a configurat, cel puțin în liniile esențiale, acel climat, acea ambianță de înțelegere și de simpatie, de solidaritate artistică, pe care a caracterizat-o ideea centrală a proפשării permanente a dramaturgiei originale.*

*Mai mult decît un experiment, seminarul de la Sinaia a însemnat începutul unei serii de manifestări analoage, care, sperăm, nu vor întîrzia să se concretizeze în forme din ce în ce mai cuprinzătoare și fertile.*