



Cluj-Napoca

Colocviul național de literatură dramatică

Prestigioasă manifestare a vieții noastre literar-artistice, Colocviul național de literatură dramatică, organizat de Consiliul Uniunii Scriitorilor, în colaborare cu secția de dramaturgie a Asociației scriitorilor din București și cu Asociația scriitorilor din Cluj-Napoca, a fost conceput și s-a desfășurat ca o amplă ședință de lucru. O tribună de dezbateri a dramaturgilor și a scriitorilor veniți din toate orașele țării pentru a dialoga, în consens creator și responsabil, despre complexele probleme ale literaturii dramatice din țara noastră. Așadar, dramaturgia națională, ca gen literar, a dominat cele trei zile de discuții, dense și animate, purtate sub cupola Naționalului clujean, venerabilă instituție de artă teatrală românească.

În deschiderea lucrărilor, George Macovescu, președintele Uniunii Scriitorilor din România, a subliniat că „O asemenea consfătuire nu s-a mai ținut în trecut... Tocmai de aceea, avem conștiința responsabilității rezultatelor ei. Așteptăm o discuție competentă, sinceră și aprofundată, a problemelor esențiale cu care se confruntă creația literară a dramaturgilor noștri”... Accentuind că lucrările Colocviului național de literatură dramatică se concentrează asupra problematicii acestui gen literar, privit în faza actuală de dezvoltare a literaturii noastre contemporane, președintele Uniunii Scriitorilor a spus: „Prin teatru, prin spectacolul teatral, ideile și sentimentele pe care un scriitor vrea să le transmită pătrund mult mai ușor, mai direct, în conștiința celui cărui i se adresează... Cu atât mai mult apare responsabilitatea autorului dramatic, a creatorului de literatură dramatică, a celui care, prin scrisul său, generează spectacolul de teatru. Pentru că, să fim bine înțeleși, fără textul literar, fără piesa de teatru, nu poate exista spectacolul teatral.”

Salutînd Colocviul, deosebit eveniment cultural care a onorat municipiul Cluj-Napoca, Aurel Negucioiu, secretar al Comitetului județean al P.C.R., a afirmat, la rîndul său: „Noi vedem în reuniunea de astăzi un răspuns concret, pe care Uniunea Scriitorilor și dramaturgii din patria noastră îl dau, la chemarea secretarului general al partidului, de a pune pe primul plan dezbateri aprofundate și exigentă a problemelor creației, a lucrărilor făurite de slujitorii scrisului — pentru a orienta munca scriitorilor spre problematica centrală a etapei istorice pe care o parcurge astăzi România socialistă.”

Dezbaterile, aplicate, în cea mai mare măsură, la obiectul cercetării, au vizat aspectele complexe ale creației dramatice naționale, în raportările ei multiple. Participanții la tribuna discuțiilor — autorii dramaticei, cei dinții, dar și criticii de specialitate, secretarii literari, directorii de teatre, alți factori de răspundere și de decizie în viața teatrală — au glosat avizat, în spirit critic și responsabil, asupra destinelor literaturii dramatice și a gravelor ei sarcini cetățenești. Discuțiile au avut în vedere structurile dramei, morfologia și sintaxa ei, implicarea socială și angajarea estetică; s-au cîntărit ciștigurile și pierderile literaturii dramatice, la ora actuală, ierarhizindu-se valorile stabile și denunțîndu-se cele calpe. S-a discutat, cu autoritate, despre șansele de afirmare a scrisului nostru dramatic într-un context competitiv mondial, și s-au făcut referiri comparative la epica și la lirica românească, la modul în care aceste genuri sînt privite și tratate, îndeosebi de critica literară, și s-a manifestat dorința ca și operele dramatice să fie integrate pe merit conceptului literaturii române contemporane. Problemele și aspectele legate de editarea textului dramatic, drumul de la manuscris la fila tipărită au ocupat un loc de seamă în discuții, la fel cum au fost abordate, în spirit critic, multe probleme de ordin organizatoric, administrativ. Pe agenda de lucru a Colocviului s-au înscris și alte puncte, privitoare la dialogul creator dintre generații, la confruntarea necontenită cu publicul, la noile cerințe — deopotrivă, educative și estetice — față de scriitori, ale societății noastre. Largă dezbateră profesională, seriind importante probleme la ordinea zilei, Colocviul național dedicat textului dramatic s-a dovedit o fecundă consfătuire de breaslă, ale cărei urmări benefice se vor răsfrînge, neîndoișor, în viața teatrului nostru.

În paginile ce urmează, publicăm referatul principal al Colocviului, prezentat — dintr-o vădită perspectivă personală — de dramaturgul Paul Everac. În caietele următoare vom tipări cuvîntul lui Constantin Măciucă, directorul Direcției artelor și a instituțiilor de spectacole din Consiliul Culturii și Educației Socialiste, precum și alte puncte de vedere susținute în cadrul colocviului, încheind cu o sinteză a dezbaterilor.

PAUL EVERAC



Voi începe printr-o glumă auzită de la un scriitor străin, un moscovit: în gubernia Tula, zicea el, era înainte un singur prozator, azi sînt 22. Și, cum eu mă pregăteam să zîmbesc admirativ: da, dar acela, unul, era Lev Nikolaevici Tolstoi... Și noi, judecînd după un raport pe care l-am auzit recent, am ajuns la 200 de dramaturgi, putem spune că am depășit cu 500% volumul anilor '60 și cu 800% pe al anilor '50. Decît că nu s-a ilustrat încă pînă acum în breasla noastră nici un Tolstoi, și mă tem că nici un tînăr sub 30 de ani.

Am putea, deci, spune, fără să mai glumim, că forțele de producție în dramaturgie au crescut considerabil. Pe cale de consecință a crescut și producția fizică și, firește, într-un oarecare ritm, și producția-marfă, în sensul că pe scenele noastre se dau mai multe premiere cu piese românești ca înainte. Dramaturgii și-au crescut productivitatea, unii scriu piesă după piesă. Disponibilul pentru export a rămas încă sub nivelul cerut. Prezența publicului care să rentabilizeze această producție ar fi, după unii, în creștere, evident, nu la toți indicii, ci global.

Sintem îndreptățiți să ținem acest limbaj? Da, de cînd în evaluarea fenomenului de teatru a intrat cu stăruință rentabilitatea. Pînă atunci, prin anii '50—'55, teatrul și cultura erau considerate sub aspect preponderent propagandistic și, deci, suportate ca sarcini. Cu timpul, ele au început să producă și, încetul cu încetul, fără a-și părăsi, la noi, caracterul politic, au fost invitate să renteze. Astăzi, nici un teatru, nici o editură nu renunță la un calcul minim de rentabilitate, și la noi și peste tot în lume. Cei care importă piese o fac cu grija să-și scoată banii. Evident, mai sînt colocvii și festivaluri internaționale, în scopuri îndeosebi propagandistice, unde se cheltuiește și nu se cîștigă, în anumite situații. Dar, în general, legea de bronz a circulației și comerțului cultural începe să fie rentabilitatea, care, în anumite țări, cum sînt Statele Unite ale Americii, a și scos dramaturgia mare de pe scenă și a instalat produsul de larg consum. Același lucru se poate spune și despre alte țări occidentale. Nici teatrul nostru nu scapă de sub această lege și dacă o piesă de-a noastră, ca marfă, nu-i dă satisfacții bănești, el trebuie ori să renunțe la ea, ori s-o acopere prin alte desfaceri, de alte produse, mai vandabile, după un plan riguros.

Această lege are o incidență netă și asupra dramaturgiei, care nu se poate desprinde de industria teatrului, căreia îi este furnizor. Dacă teatrul nu are ce face cu o piesă, așea piesă nu prea mai are ce face. Pentru că la noi nici industria cărții nu prea ia o asemenea piesă. Așea piesă începe, încetul cu încetul, să nu existe, deși unii crainici o atestă.

Și, aici, se naște imediat întrebarea: ce există în dramaturgie? Ce se publică? Ce se joacă? Ce se colportează? Ce se cumpără? Sînt serii care merg uneori paralel și nu se întîlnesc. Sînt piese ridicate la cele mai mari onoruri, pomenite în cele mai strălucite ierarhii, care nu se cumpără. *Zamolxe* a lui Blaga a luat, cu Teatrul din Giulești, un premiu, dar n-a rezistat. A fost premiată *Descăpăținarea* lui Alexandru Sever: n-a venit multă lume s-o vadă. Piesa mea *Acord* a fost premiată, are o audiență mai modestă, așa cum, acum cîțiva ani, *Ape și oglinzi* a luat cîineii premii și a căzut la scurtă vreme. Piesele lui D. R. Popescu sînt mereu laudate, ele fiind așezate, cu obstinație, de un prestigios critic, în fruntea dramelor sociale. Ele nu sînt, însă, și ascultate în proporția respectivă, departe de asta. A fost foarte bine tratat spectacolul de la Teatrul „Vasilescu” cu piesa lui Chitic: nu vine mai nimeni s-o vadă. Singularea dramă ontologică *Iona* a lui Sorescu n-a atras foarte mult public, nici aici nici în altă parte, deși a mers la export cu toate galoanele criticii.

Dar, iată și cealaltă față: *Preșul*, piesa cea mai scăzută a lui Băieșu, face aproape șapte ani la Teatrul de Comedie. *Comedie cu olteni* a lui Vlad, sacul de box al criticilor subțiri, a fost best-seller-ul României pe ultimii ani. *Viața e ca un vagon?*, pe care mi-a înjurat-o constant un important critic, exersat el însuși în d-ale comediei, ba și actualul director al teatrului, a făcut o serie de aproape 400 de reprezentații și, dacă nu era un accident, făcea și mai mult. Nimeni nu vorbește, în critica dramatică și literară, de Bursan și Panceo, dar piesa lor *Nic-Nic* se apropie de un deceniu de cînd se tot joacă, de cînd publicul, pe care îl putem aici numi „marele public”, o cumpără.

Atunci, ce există în dramaturgie? Ce se edifică în clasamentele unor critici, ce se premiază în jurii de competență relativă, ce se colportează între oamenii de breaslă sau ce se vinde la marele public?

Pe ce se întemeiază clasamentele, în lipsa adeziunii și a popularității, singurele decelabile? În sport, pe acumularea de puncte. În dramaturgie, cum se acumulează punctele? Aceasta e prima problemă pe care o supun discuției.



Și, odată cu ea, se naște și prima dilemă: noi spunem, toți, că scriem pentru oameni, pentru public, pentru mase. Dar, lasă că masele nu sînt omogene din punct de vedere cultural, și nici nu pot să fie, și poate nici nu trebuie să fie, dar masele sînt educabile, și noi sîntem investiți, în principal, cu educarea lor. Pe de altă parte, tot ele ne și judecă, ne și certifică, ne și cumpără. Sîntem noi rezultatul adeziunii acestor mase judecătore, ori sîntem educatorii care modifică aceste mase, în măsura, bineînțeles, în care se lasă modificate, adică, în primul rînd, în măsura în care vin la teatru? Cam complicată, situația unor educatori care trebuie să-și rentabilizeze actul de educație, uneori peste gustul sau apetența celor educați, de care, în ultimă instanță, ei depind! Dar să nu mai complicăm și noi lucrurile. Destul și bine că marele public acceptă greu un anumit ton educațional, sau un clișeu educațional, oricît de bine disimulat, și caută frapanța, culoarea, divertismentul, bonomia familiară. Ce să facă drama-

turgul, să-l urmeze în această înclinare masivă? Să-i reziste, cu riscul impopularității? Sau, cum se întâmplă, să caute o cale mediată, compromisorie? Aceasta ar fi a doua întrebare.

Răspunsul „ca la carte“ ar fi: să încerce să-și formeze publicul. Dar publicul nu se formează cu una-cu două. În afară de factori de formare, sînt și factori de diformare, care lucrează, uneori, foarte activ. Nici tehnicile de formare nu sînt toate puse la punct. Aducerea soldatului, elevului sau pionierului la spectacolul substanțial care nu are public nu e în avantajul acestora. ca viitori spectatori, cum nu e nici al țaranului căruia îi vine teatrul în sat și-l solicită ca la un soi de prestație. Actul teatral trebuie să lucreze prin *atracție* și, ca urmare, dramaturgia trebuie să fie atrăgătoare.

Dar, cum am arătat, atrăgătoare pentru mase, ea poate să pară respingătoare spiritelor avizate. Ce să facă, atunci, dramaturgul: să lase masele și să complacă mai degrabă „spiritele avizate“ și uneori întortocheate, care iau întortochearea, distorsiunea, drept calități majore? Sau, dacă are public, să ridice din umeri la tot ce-i spune critica?

Am pus toate aceste întrebări ca să arăt cît de greu e de stabilit o axiologie a dramaturgiei, în condițiile în care ea e o producție-marfă, o materie primă ce alimentează actul teatral, cu menirea de a-l face și rentabil.

Dacă scoatem, însă, dramaturgia din acest context al practicii și al vieții, atunci da, ne rămîn destule instrumente ideologice și estetice cu care să o putem măsura, și atunci îi putem aplica diverse rigori și turna nesfîrșite clasamente, în cercul oamenilor de specialitate și al opiniei avizate. Atunci, putem avea probleme aparte, de meserie, cum au ornitologii, filologii, fitologii sau șahiștii. Și, de fapt, asta și sîntem invitați să facem aici: să ne punem problemele de teorie. Am să pun și eu vreo șase, cu titlu personal.

1 Mai întîi, care e aria tematică a dramaturgiei românești, ce idei a scos ea la iveală, ce a propus dezbaterii filosofice a vremii noastre, de către literatură, cunoscînd că proza noastră a dezbătut degringolada lentă și mai apoi bruscă a societății burgheze și a ridicat, mai ales în pătura țărănească, chestiunea „imposibilei întoarceri“ la o poezie anacronică a satului, ce era și a grozii suburbane și a dat seamă de momentele de cotitură revoluționară, în special în agricultură; și, apoi, de împasurile politico-morale ivite, cu precădere, la intelectuali, în medii universitare, de cercetare, sau de mică burghezie provincială; a reperat împasurile de adaptare, inechitățile puțin justificate; apoi s-a depărtat în direcția introspecției, a cazurilor limitare; sau a făcut sinteze de dialectică politico-socială, în parafraze istorico-fanariote sau sudamerican-moderne. În același timp, dramaturgia lumii s-a ocupat de alienare, de sublinierea absurdității condiției umane, de lupta împotriva *establishment*-ului și a oligarhiei plutocrate, de singurătatea în marile orașe, de parabola omului ajuns la capătul iluziilor, de condiția tragică a oprimării, de pericolul unui nou război, de inegalitatea condiției rasiale și altele. Ce a făcut dramaturgia noastră, în raport cu proza noastră și în raport cu dramaturgia mondială?

Procesul descompunerii burgheziei citadine l-a dat Lovinescu în *Citadela sfîrîmată* și Lucia Demetrius în *Trei generații*, iar pe al chiburimii sătești l-am dat eu, în piesa *Poarta*. Am avut, apoi, o dramaturgie a sechelelor morale ale acestei treceri și a adaptării la noile condiții. Sechelele au dat în special comediile lui Baranga și Mehcs György; opțiunea și adaptarea s-au realizat prin drame ca *Surorile Boga*, *Febre*, *Explozie intriziată*, iar în mediul țărănesc, *Indrăzneala*. S-a încercat o degajare a unei noi morale, în piese ca *Minerii*, *Stațeta nevăzută*, *Secunda 58* și multe altele; o critică a „neoburgheziei“, în *Camera de alături*, *O casă onorabilă*, *A doua față a medaliei* ș.a.; o critică a nedreptăților și a exceselor unei etape istorice, în *Viața unei femei*, *Puterea și Adevarul* și în cîteva dintre piesele lui D. R. Popescu. Am avut, tot prin D. R. Popescu, un „furiosism“ românesc, în *Acești îngeri triști* și în *Balconul*, iar prin Paul Ioachim, în *Goana*; Naghiu a descris o uzură ireversibilă a unor conștiințe omenești, în timp ce Leonida Teodorescu a denunțat impostura unor falși apostoli, iar Băieșu, pe a unor falși pedagogi. Despre alienare s-a vorbit la Mazilu, am vorbit și eu, în *Camera de alături*, au vorbit D. R. Popescu și R. Guga. Despre singurătate în socialism am avut o încercare în *Costache...* Despre ratare în socialism a vorbit Lovinescu, în *Autobiografie*, și Iacoban, în *Simbătă la Veritas*. Despre absurd au mărturisit piese de Mihai Georgescu, Chitic, Radu Dumitru, despre o experiență deasupra datelor realității, cu transfer de personalitate, s-au produs încercări la Lovinescu, Băieșu și Leonida Teodorescu. Au funcționat sporadic, în acest sector, modele ionesciene, camusiene, cehoviene și altele.

Ideea împasurilor de desprindere, a schimbării de orizont și a „imposibilei întoarceri“ a funcționat mai cu pregnanță în piesa mea *Patimi*, privind translația țaran-muncitor, și în *Interviul Ecaterinei Oproiu*, privind emanciparea femeii, două teme cu adiacență nemijlocită pe direcția revoluției.

Am avut și încercări de sinteză filosofică a lumii, sau ca impas amenințator, în *Hanul de la răscruce*, sau ca dialectică filosofică purificatoare, în *Omul care și-a pierdut omenia*, amândouă ale lui Lovinescu. Tot sinteză filosofică pe marginea libertății a fost și *Ape și oglinzi*.

Mitul creației l-a preocupat în special pe Lovinescu, în *Moartea unui artist*, și pe mine, în *Ana și Cititorul de contor*. Condiția omului ca destin, sfințenie și ciclu existențial s-a materializat în trei piese de Marin Sorescu — *Iona*, *Paracliserul*, *Matca* — și în piesa lui I. D. Sîrbu, *Arca bunei speranțe*. Poziția înțeleptului în societate a fost dezbătută de D. Solomon. Demnitatea omului și alienările ei, în câteva piese de Sütő András. Chestiunea automatizării existenței s-a exprimat în *Baletul electronic*.

Iată tot atâtea direcții în care sincronismul cu cei doi termeni de referință se poate stabili, și așa aprecia că în unele aspecte dramaturgia noastră e în avantaj, și asupra prozei și asupra modelelor din străini; e, cu alte cuvinte, *prospectivă*.

Am avut, bineînțeles, și o dramaturgie descriptivă, lămuritoare, pe canavă istorică și socială, morală și patriotică, de la reconstituirea istorică până la interpretare și parafrază istorică sau monografică (unde au contribuit mai ales Paul Anghel, Mihnea Gheorghiu, Dan Tărchilă, Al. Voitin, Kocsis Istvan, Christian Maurer), ca și o dramaturgie, masivă, de ameliorare a moravurilor și de civilizare prin bune pilde sau prin arătarea ridicolului. Am avut descriții de gen, reportaje și fresce sociale, mici parable mai puțin ofensive, didahii agreabile. Oricât de demitizant, genul istoric n-a părăsit niciodată, la noi, matca patriotică, ba chiar s-a instalat cu stăruință, la diverse aniversări, ca o prezență foarte la zi, mult mai mult decât proza.

2 Încît se naște a doua problemă teoretică: sincronism? Foarte bine; dar *cît* și *cu cine*? Cît de „la zi” poate să fie dramaturgia, ca să-și păstreze ținuta literară, decantarea spirituală, față de viața curentă? Cît de „originală” trebuie să fie dramaturgia, ca să-și păstreze independența față de modele și curente străine? (Vorbesc de originalitatea tematică, nu de cea stilistică.)

A. După cum s-a constatat de multe ori, un exces de actualitate, o comentare prea la pagină a evenimentului curent se însoțește cu caducitatea. Evenimentul se schimbă, uneori se schimbă chiar sensul lui. Ceea ce durează e substanța omenească și fiorul ei existențial, ca și înălțimea interpretării. În ceea ce are ea peren, literatura e decantare, meditație asupra evenimentului și în special a condiției umane, prinsă în dialectica dintre înțimplare și lege. Simpla narațiune dramatizată, fără o cheie de boltă ideatică sau subtextuală, care să fie plasată într-o zonă înaltă, dar perfect accesibilă, nu dă literatură.

Dramaturgia noastră s-a străduit destul spre acoperirea de teme și de teze, cu talent, firește, cu o bunăvoință extremă, dar literatura s-a grăbit foarte rar s-o valideze, și am impresia că exact din această cauză. Eu nu am ceea ce un coleg de-al nostru numea un „complex de susceptibilitate” față de critica literară, deși știu (și pot să demonstrez) că e foarte puțin informată și, deci, foarte puțin *competentă* în ce privește dramaturgia. Dar esențial nu mi se pare faptul că ea ignoră, esențial mi se pare că are un alt unghi de vedere decât critica dramatică, luînd în serios numai ceea ce participă la o estetică a transfigurării extrem de elaborate a evenimentelor. Aerul „la zi”, deci îmbibat de tezism, al dramaturgiei, îi repugnă.

Are dreptate critica literară să procedeze așa? Nu știu să răspund, dar unele fapte îmi vin, totuși, în minte: la aniversarea Independenței au ieșit puține romane. Au ieșit, în schimb, cel puțin douăzeci de piese, dintre care, după un an, nu știu să mai fi rămas pe scenă sau să fi intrat în conștiința maselor vreuna, cu drepturi antologice, deși foarte multe au fost interesante sau chiar bine scrise. Au făcut o diră ceva mai apăsată unele care tratau fenomene conexe evenimentului, cum sînt *Singele*, *Descăpșinarea* sau *Muntele*, fără să marcheze literatura, ci, cel mult, dramaturgia. Dovadă că un lucru n-ajunge să fie interesant, sau onest, sau bine scris, sau corect argumentat, pentru ca marea literatură să și-l încorporeze.

Noi putem repudia această viziune limitativă, și sînt convins că mulți vor face-o aici, lăudînd și trăgînd spuză pe tăciunii noștri, numărînd și clasificînd din nou, cum le e obiceiul. Dar, dacă ne-am așeza ceva mai sus, am vedea că literatura e făcută *ca să dureze*, să spună lucruri care nu s-au mai spus, sau să le spună mai bine decât s-au spus vreodată, dar în așa fel ca fiecare să-și dea seama că sînt și adevărate, și noi, și că îndărătul lor stă o mare calitate umană elaboratoare. Noi putem ieși *bine* la socoteală, sau *rău* la socoteală, depinde cu cît ne mulțumim, și dacă ne raportăm la teatru sau la literatură. Părerea mea e să nu fim prea mulțumiți, gîndindu-ne la literatura mare. Părerea mea e să ne gîndim mai puțin la teatru și la eveniment decât am făcut-o în ultimii ani, să ne gîndim mai mult la literatură, să mizăm mai sus și pe durată mai

lungă, să facem acumulări mai mari, fiindcă beneficiul final se va vărsa pînă la urnă tot în cultura noastră, dar cu altă pondere. E un îndemn la care asociez și un factor autocritic.

B. În ce privește sincronia cu literaturile străine, eu cred că comparatismul ar fi foarte util. Nu numai fiindcă ne-ar da relația dintre avicultorul lui Dürrenmatt și apicultorul nostru, sau dintre invadatorul-gentilom al aceleiași și padișahul-poet al piesei noastre, ci fiindcă am putea înțelege în ce domenii de problematică, fie ea cît de imperfect expusă, sîntem *protocroni*, ce teme și ce temeri ale vieții lumii au intrat în interpretarea noastră. Nu e nevoie să avem, neapărat, angoasații noștri, sau alienații noștri, dar, dacă îi avem, să-i comparăm, ca spirit și ca direcție. Nu avem, cred, intervenții destule în probleme de prefacerea lumii, deși unul dintre promotorii acestei prefaceri e chiar România. Nu avem interpretări din istoria lumii, cu excepția, poate, a lui D. Solomon (care a scris parabole literare) și a lui Sütő András (care a scris drame), în timp ce, cu 50 de ani înainte, Kirițescu se mișca, cu deplină libertate, în Renașterea italiană. Nu avem polemici usturătoare la adresa capitalismului, imperialismului, neocolonialismului (cu foarte rare excepții, la care-i asociez pe Marin Preda și pe Paul Cornel Chitic), semn că ceea ce se petrece în lume nu ne prea atinge, deși bulgarii au scris demult drame despre războiul civil spaniol, unde nici noi n-am fost absenți. Cu alte cuvinte, n-avem ațîțată încă, în suficientă măsură, pofta universalistă, chiar dacă drumul spre universal trece, cel mai des, prin mediul specific. Nu e vorba să copiem modele, ci să confruntăm poziții. Dacă vorbim de teatru politic, *acesta* ar fi teatru politic, mai mult decît răfuieiile — altfel, utile — cu niște mizerabili ai societății noastre, în numele eticii. Așa cum îl practicăm noi, teatrul politic nu *apucă* mai nimic, nu schimbă și nu intervine în mod activ în nici o rînduială prestabilă. El se mulțumește să copieze, să exemplifice și să ilustreze ceea ce toată lumea știe, ceea ce e cuprins în tezele generale. (Piesa exemplară *Puterea și Adevărul*, a lui Titus Popovici, e o polemică, foarte circumstanțiată, cu trecutul.)

3 Aici se naște a treia problemă teoretică : ce capacitate de mișcare are dramaturgul între idei, care e libertatea creației sale ? În acest punct, eu am să mă refer la diferențele ce pot exista între creator și valorificatorul actului literar — editor, director sau secretar literar, cenzor sau post-cenzor.

Să presupunem că scriitorul a elaborat o teză mai puțin comodă, mai puțin confortabilă, sau că mijloacele lui de a o exprima sînt prea brutale. Fiecare dintre cei care au contact cu textul, pe linia valorificării lui, poate să devină o frînă sau un promotor, din motive foarte variate, uneori, foarte omeneste. În fața acestor frîne, scriitorul se poate convinge că a greșit, și cedează, poate obosi și renunță, sau poate, dimpotrivă, lupta cu toată lumea, pentru a-și scoate ideea la capăt, chiar dacă consensul general e mai degrabă descurajant. Dar avem exemple (și secretarul general al partidului ni l-a dat, nu de mult, pe cel al practicii sale de cursant la Academia „Ștefan Gheorghiu“), cînd un consens poate fi înfruntat cu succes de omul care crede puternic și argumentează bine adevărul pe care-l slujește.

În toate mișcările din această lume există o parte de revoluție și există o parte de inerție conservatoare. Bine este ca scriitorul să fie totdeauna în revoluție și să lase administrației culturale, inevitabil conservatoare, sarcina de a-l frîna, chiar dacă ea pretinde că o face tot în virtutea unor principii de dinamică socială. Această pretenție poate să fie adevărată. Numai că acele principii, acolo, s-au oprit, în timp ce scriitorul, adevăratul scriitor, scormonește mai departe. Eu zic că noi trebuie să ne obișnuim cu ideea că scriitorul e conștiința neliniștită a unei epoci și, ca atare, un ins mai degrabă incomod. Cînd devine foarte comod, cînd intră cu totul în front și-și anulează orice risc, el nu-și mai aduce contribuția sa de pionier, și importanța lui pentru cultura unei națiuni scade. O cultură are nevoie de personalități, adică de puncte de vedere strălucit argumentate, plecînd de la un etos al progresului uman.

De aceea, să nu ne lamentăm cînd textele noastre au o parturiție mai dificilă. Nu toate textele ce zăbovesc pe drum sînt bune. Dar nici nu e în firea textelor importante să răzbească foarte ușor, devreme ce ele contrariază atîtea prejudecăți și locuri comune. Dacă noi credem în ce am scris, n-avem decît să luptăm pentru adevărul nostru, cîtă vreme ni se pare că face parte din adevărul societății și al vieții. Marxismul nu este o închidere, ci, dimpotrivă, o deschidere. Și, dacă noi deschidem o perspectivă asupra zilei de mîine, sîntem totdeauna pe drumul bun. Iar dacă timpul ce-l petrecem în viață nu e suficient pentru abilitarea unei opere, să credem și în celălalt timp, mai mare decît noi, singurul care ratifică valoarea în cultură.

A patra chestiune, dintre multe pe care aş vrea să le ridic, priveşte ratificarea, aici şi acum, a literaturii dramatice, de către cei care sînt chemaţi s-o facă.

Am arătat că critica literară se ocupă rar de teatru şi, atunci, cu precădere, de scriitorii proveniţi din celelalte genuri, adică *prelungiţi* în dramaturgie. Şi, asta, pentru că exponenţii criticii literare au o foarte vagă idee despre specificul dramaturgiei şi, îndeobşte, nu ştiu să citească un text ca pe o partitură sau ca pe un proiect arhitectonic, dar ştiu să-i aprecieze caratul „literar“, adică partea de proză sau de poezie dintr-însul. Ce este *jacent* în text şi comutabil în act de teatru, ei nu prea sînt exersaţi să judece.

Dar nici contingentul criticilor dramatici nu e copios şi nu poate ţine sub multiple lumini fenomenul dramatic. Din rîndul criticilor de teatru, o parte dintre voci şi dintre competenţe au cedat locul. Nu mai ia parte prea activă decanul de vîrstă N. Carandino. Valeriu Răpeanu o face foarte rar. A dispărut, furat de literatură şi de administraţie, condeilul nervos şi pasionat al lui Dinu Săraru. Unele nume de la care ne obișnuiserăm să primim îndemnuri stau pe alte zodii. Andrei Băleanu, Dinu Kivu şi Florica Ichim fac secretariat literar, C. Paraschivescu, televiziune, Monica Săvulescu, institut. Margareta Bărbuţă şi-a îmbucătăţit intervenţiile, cum le-a rărit şi Florin Tornea. Scăpărător, cult şi acid, Radu Popescu, acest ultim paladin al teatrului literar, nu-şi depăşeşte rubrica sa bucoresteană. Cea a lui Traian Şelmaru a scăzut la zece rînduri. N. Barbu, George Genuin, Stelian Vasilescu, Ion Cocora au unghiuri dificile pentru prospectat tot teritoriul. Revista de specialitate, cu condeierii ei, are circuit extrem de restrîns. Modestii şi talentaţii Aurel Bădescu şi Marinus Robescu au cîte o cronicetă, nici aceea sigură. Cea a Ilenei Lucaci, care nu e modestă, are bătaie locală. În interesul lui FL. Potra precumpăneşte cinematografia, cu succesele ei. Doinaş, cîndva critic de teatru, nu mai dă pe la teatru; Horia Deleanu, cîndva director de revistă de teatru, nu mai scrie mai nimic despre teatru etc. Şi, atunci, răspunderea cea mai mare, cea mai sintetică şi decisivă cade, aproape în exclusivitate, pe umerii lui Valentin Silvestru, care trebuie să acopere tot teritoriul, cu forţa sa de muncă remarcabilă şi competenţa sa multilaterală, cu cele cîteva ajutoare ale sale, ca Bogdan Ulmu şi Ion Lazăr, care, între două examene restante, îşi dau toată osteneala să mai preia din sarcinile sale şi să ne scrie, nouă, cronici. Copleşitoare răspundere! Dacă n-ar mai fi şi Natalia Stancu, ar fi aproape de nesuportat!

Dramaturgia românească stă, aşadar, în momentul de faţă, nu sub incidenţa unei rivalte, sau rampe, sau orgi de lumini multicolore, ci sub un singur far insistent şi mobil, şi sub alte cîteva, aşezate mai aici-mai colea, unele fixe, chiar strălucitoare (cum e cazul lui Radu Popescu), altele intermitente sau de mai mic voltaj, plus cîteva spoturi de mîină, uşor de manevrat.

Noi ne bucurăm şi de aîta, dar dacă dramaturgii au sporit cu 800%, cum am spus la început (şi cum au sporit multe sortimente), nu văd de ce numai critica de teatru a urmat curba capitalistă a concentrării şi a trustificării în din ce în ce mai puţine voci decisive, punîndu-l pe talentatul Valentin Silvestru în greaua situaţie de a decide uneori singur ce e bun şi ce nu e bun, ce e contemporan, ce e reprezentativ ş.a.m.d., în gubernia teatrului, şi de a face sinteze oficioase. Se cere cam mult de la perspicacitatea şi de la obiectivitatea unui singur om, care nu e chiar Tolstoi, şi cam puţin de la democratismul culturii.

Ideea teoretică ar fi — secretarul general al partidului a exprimat-o clar — ca scriitorii şi creatorii să judece ei înşişi domeniul în care se exersează. Acest Colocvii e una dintre concretizările înaltei indicaţii, pe care, cu asentimentul dumneavoastră, mă simt dator s-o omagiez în numele tuturor, şi care indicaţie va trebui să producă, în scurt timp, şi o participare mai echilibrată a scriitorilor de teatru la critica de teatru, în măsura în care conducerea Uniunii Scriitorilor va prelua respectiva indicaţie ca pe o sarcină permanentă.

Indicaţia aceasta, venind de unde vine, priveşte nu numai toate revistele Uniunii Scriitorilor, fără deosebire, ci şi toate revistele culturale din ţară. Ea ar trebui, de asemenea, să structureze şi săptămînalul de teatru, care a fost cu claritate preconizat încă de acum doi ani, dar care, pentru cauze necunoscute mie, a ezitat să apară, s-a înnămolit pe drum. Un asemenea teren ar lega mai strîns pe autorul dramatic de colaboratorii săi, de publicul său, şi chiar de criticii săi, cu care ar putea schimba idei. Eu, unul, nu cred că o critică trebuie primită în genunchi, ca un act unilateral faţă de care autorul n-are decît să se supună. Orice controversă întemeiată pe idei mişcă lucrurile înainte, slujeşte progresul. Părintele dramei moderne româneşti, Camil Petrescu, n-avea obiceiul să tacă şi să înghită, şi au mai fost şi alţi condeieri care şi-au apărut concepţiile, în faţa unuia sau altuia dintre criticii vremii. De ce, atunci, unii dintre criticii epocii noastre, cu adevărat progresiste, capătă o exagerată iritare nervoasă (şi o rezolvă în sarcasme) atunci cînd li se răspunde, ca şi cînd infailibilitatea lor ar fi asigurată de spaţiul tipografic pe care îl deţin? Dacă acest spaţiu, după ce e zgîrcit, mai e şi folosit unilateral, confruntarea nu mai poate avea loc, şi în locul unei mişcări de idei ies sentinţe şi „magister dixit“. (Uneori, chiar „famulus dixit“, în nomine magistri.) De aceea, orice publicaţie în care ideile de teatru se pot angaja viu, bilateral sau multilateral, în faţa

unui public larg, c binevenită, și eu cred că aceasta a fost concepția care a preconizat apariția revistei „Rampa”, concepție față de care administrația culturală se face vinovată de o prea lungă tergiversare.

Cînd pregăteam acest Colocviu, cineva de la Uniune a întrebat : dacă se tot amină, cît o să mai putem publica în revistele noastre materiale de dramaturgie și despre dramaturgie ? Cu alte cuvinte, cît mai ține sezonul dramaturgiei, conjunctura dramaturgiei ? Răspunsul nostru ar fi că acest sezon trebuie să devină permanent și că referirile la literatura de teatru, în publicațiile Uniunii Scriitorilor, au dreptul să fie tot așa de neconjuncturale cum sînt cele la proză sau la poezie. E în căderea și, aș zice, în obligația conducerii Uniunii să asigure această justă reponderare.

(Dealtfel, Uniunea Scriitorilor ar trebui să preia și o altă sarcină ce-i revine cu precădere, și anume, pe aceea a apărării patrimoniului spiritual al literaturii, care în cazul literaturii dramatice clasice este uneori subminat prin interpretări brutale, aculturale, în contradicție patentă cu literatura și cu spiritul operei. Așa cum unii își apără limba, monumentele istorice și patrimoniul artistic, așa chem cu Uniunea Scriitorilor, nu ațit să se opintească la piesele noastre, ale celor care sîntem vii și ne mai putem zbate, ei să apere duhul operelor aceluia care, trecînd între umbre ilustre, nu se mai pot apăra. Dacă tot le neglijăm mormintele, măcar să le veghem opera.)

Dar judecata asupra operelor noastre se petrece și în condițiile unor criterii cam mobile. Eliminînd din discuția noastră teoretică criteriul „cîți bani aduce piesa” (care înseamnă, în același timp, ce audiență, ce răspîndire are ea), rămîne ba criteriul cît de *utilă* este sub raport educativ, ba cît de *nouă* este sub raport ideatic, ba cît de *bine scrisă* sub raport literar, criterii care se mută de colo-colo, după diverse incidente. Dede-subtul lor, mai puțin formulat, stă însă unul care primează : ce succes are sau ar putea avea respectiva piesă în străinătate. E criteriul competitiv.

Dar, în această competiție, reală sau imaginară, termenii sînt cam șubrezi. Nu numai fiindcă „străinătatea” cu care ne confruntăm noi e, de obicei, o sală, sau două săli, cu multe interferențe protocolare, dar și, mai ales, pentru că noi sîntem uneori înclinați să lăsăm acele săli și opinii publice, mai mult sau mai puțin apusene, să-și aplice criteriile și gusturile ei, deși baza noastră ideologică de plecare este flagrant alta. Aici e puțin nonsens. Noi vrem să cotăm la o bursă europeană, fără să scriem, neapărat, „europenește”, și facem, uneori, etalon din judecata celor pe care îi desfidem. Literatura lor ni se pare, unora dintre noi, mai bine investită și mai puțin schematică decît a noastră.

Dacă am examina, însă, mai atent, am vedea că și la ei, la autorii occidentali, funcționează scheme, evident, altele decît ale noastre. Complexul depersonalizării patetice, într-o lume crîncenă și standardizată, de pildă, e o schemă de care se ating mulți autori americani. Ca și complexul fetei care nu se mărită fiindcă are o educație solidă, inhibitoare. Nici decrepitudinea beckettiană sau absurdul ionescian nu sînt lipsite de o schemă, în jurul unei obsesii centrale. Diferența e că ei au voluptatea, excesivă, a denunțării impasului, pe cînd noi avem pudoarea, tot excesivă, de a ne feri de impas, și de a cădea în clișeul optimizant, cum cad ei în cel malefic. Evident, disperarea se poate argumenta mult mai dramatic decît cumințenia sau cumpătul, de aceea, piesele lor de vîrf par mai dramatice decît istoriile noastre morale, asezonate de cine știe cine, cu sau fără pricepere. Dar, în condițiile unei vieți dure, ca aceea a întregii planete, astăzi, disperarea mi se pare un lux, și rîcîirea în ea, un soi de masochism, la îndemîna oricui. Dimpotrivă, decelarea precaută a elementelor de încredere în ființa omenească și în destinul ei mi se pare un act de construcție și chiar de terapie. Cu o singură condiție : să nu forțăm adevărul, de dragul unor clișee date. Să nu confundăm mereu particularul cu generalul și să nu punem mereu particularul să răspundă de general, iar generalul să-l considerăm o abstracție convențională sau stihinică. Oricît de paradoxal ar părea, Ionesco și Beckett sînt stihinici, impasul lor n-are nici o soluție. Dar nici noi nu trebuie să ne grăbim, inventînd o stihie contrară, să dăm soluții ieftine la toate dramele pe care le descriem și să implicăm în ele un număr canonic de bunăvoințe victorioase, în loc să lăsăm acolo numai germenele unei deslușiri posibile.

Să nu uităm că noi, predicînd încrederea în viață, facem un lucru mai greu și mai nobil decît cei care predică disoluția. Viața e așa de extraordinar de complexă, încît motive de disoluție se găsesc oricînd. Noi, însă, avem de apărut ființa omenească, din orice parte ar fi atacată.

Dacă m-ar întreba pe mine, cineva, care este punctul în care noi trebuie să sprijinim ființa omenească și societatea în care trăim, aș răspunde că acțiunea noastră trebuie să țintească spre consolidarea *demnității omenești*, în ce privește persoana, și a *calității vieții*, în ce privește societatea, cu o puternică componentă moral-spirituală.

În numele înaltelor principii care stau la baza societății noastre și la care am aderat din toată inima, demnitatea omenească se cuvine să fie apărută, și de către noi, de inegalitate și de aservire, de schematicism și de rutină, de desconsiderare și de frică. Ea trebuie hrănită cu alimentul adevărului, singurul care îi asigură creșterea. Iar cali-

tatea vieții o dau, fără îndoială, și acei indicatori a ceea ce producem și consumăm, și acele servicii și comodități la care accedem, dar, în primul rând, calitatea relațiilor dintre oameni, precum și dintre oameni, instituții și organisme sociale; acuratețea moravurilor; simplitatea procedurilor; grija și considerația pentru cel din urmă individ.

5 Dar care sînt șansele acțiunii sociale a literaturii dramatice, care e terenul ei operațional? Iată a cincea chestiune pe care aș ridica-o în fața dumneavoastră. Pe ce teritoriu de realități și de idealități se înscrie dramaturgia, astăzi? Vorbim despre o literatură realistă; în ce măsură dă dramaturgia sentimentul realității?

Dar, mai întii, ce este realitatea? Cine o cuprinde? Reiese ea din statistici? E cuprinsă, toată, în fapte și în acțiuni social-politice, în fapte de producție și de construcție? Fără îndoială că aceste fapte de producție și de construcție sînt dominanta realității noastre, cuprinsă sub numele de dezvoltare. Dar nu e mai puțin adevărat că viața are o mare vastitate, implicînd aspecte multiple, nu totdeauna sau nu neapărat subordonate dezvoltării materiale sau progresului moral.

Alegîndu-și interpretarea unui fenomen, literatorul o face cu sentimentul că acel fenomen e important, e caracteristic, e demn să fie dezbătut. Pe de altă parte, el socotește că cunoaște bine acest fenomen, în contextul dinamicii realității.

Dar, iată că cineva poate veni să-i spună: nu cunoști bine acest fenomen; sau: acest fenomen nu e caracteristic realității noastre; sau, în sfîrșit: interpretarea dumitale e tendențioasă, incompletă, falsă.

Pe baza cărei legități? Cel care face certificarea realității poate să aibă o viziune mai vastă asupra unor fenomene, dar mai scurtă asupra altor fenomene, eventual, ascunse îndărătul celor dintii. Să cuprindă, din realitate, anumite lucruri, dîndu-le o pondere excesivă, în funcție de o anumită strategie; dar să ignoreze, sau să facă ignorate, altele.

Realitatea este, însă, multiplă, și nu simplă, iar efectele ei dinamice sînt variate. Drumul dezvoltării fiind cert și univoc, reflexele sale sînt extrem de diverse. Dezvoltarea nefiind totdeauna un fapt lin, lizic, ci deseori unul opintit, crizic, literatorul vine cu contribuția tensiunilor pe care această dezvoltare le comportă.

Aceste tensiuni pot să fie chiar *simptomul* dezvoltării, sau pot să fie *contrapartida* dezvoltării, reflexul ei dialectic. Ele pot să marcheze *ajungerea termenului propus*, cu toate greutățile întîlnite în cale (și învinse), dar pot să marcheze și *efectele secundare* ale ajungerii acestui termen, al progresului.

a) Aș vrea să insist puțin asupra acestui al doilea aspect, pentru că primul nu dă loc la prea multă discuție. Aș vrea să schitez, deci, o mică teorie a efectelor secundare. În orice terapeutică există un proces principal, de însănătoșire, prin cura propusă, dar există și posibilitatea unor efecte secundare iscate chiar în cursul însănătoșirii. Ele nu pun în discuție valoarea terapiei, ci *apără* cît pot această terapeutică, prin chiar îndicarea efectelor ei secundare.

De pildă, într-o revoluție apar nep-man-ii, sau forma lor degenerată, bisnițarii. Cineva va spune: ei nu sînt caracteristici. Se poate, dar ei sînt reflexul preluării și controlului pieței de către stat, sînt efectul secundar, nedorit, decurgînd dintr-un progres.

În piesa mea *Patimi*, țăranul devine muncitor, crește în înțelegerea metodică a lumii, dar în sufletul său se produce o prăbușire de orizont mitic, care dezvoltă o tensiune, un puternic efect secundar, probînd rezistența atașelor sale ancestrale. Cineva va zice: dar nu e caracteristic. Ba da, fiindcă decurge direct din progres.

În piesa Ecaterinei Oproiu, *Interviu*, femeile interogate, emancipate, ascund diverse grăunțe de nefericire sau nerealizare umană, ca efect secundar al însăși emancipării lor, care este legică. Înseamnă, atunci, că Ecaterina Oproiu nu dorește această emancipare? Dimpotrivă! — pentru că ea o argumentează complet, *crizic*, cu efecte secundare cu tot. Dacă o argumenta lizic, fără tensiuni și efecte secundare, nu mai era o piesă de teatru, ci un articol ilustrînd o teză. Demonstrarea efectelor secundare a dat și puterea dramatică, și credibilitatea tezei ș.a.m.d.

Drama e criză.

Dați cite crize vreți, zice alteineva, dar rezolvați-le fericit, pentru exemplu. Cel ce spune așa propune, de fapt, o schemă, care nu acoperă realitatea. În acest caz, ca și în toate cazurile în care nu se ține seama de realitate, terapeutică este insuficientă, nu dă efecte bune, teza e compromisă.

Să ne obișnuim, deci, cu gîndul că scriitorul care tratează efectele secundare ale progresului nu este dușmanul progresului, ci, dimpotrivă, ajutorul său. (Noi nu mai avem astăzi, de pildă, o dramaturgie țărănească serioasă, pentru că în locul efectelor secundare, care pot fi dramatice, se preferă teza, care e canonică: progresul neconținut al sistemului cooperativist.)

b) A doua limitare a realității se petrece prin instituirea de tab-uri : președintele (cooperativei, sau consiliului) e totdeauna bun ; și totdeauna bun ; prin excepție, e rău. Secretarul de partid e totdeauna bun. Militarul e totdeauna bun. Funcționarul superior, de la un grad în sus, e totdeauna bun, nu dă probleme decât prin derogare, nu are viață dramatică. Dacă nu are viață dramatică, nu poate fi nici personaj de dramă. Pe cale de extindere, încearcă să se scutească de „dramatizare“ (în sensul complet al cuvântului) și alte categorii și grade : agronomii, cadrele didactice, directorii de toate felurile, pe baza unei vechi teorii a tipicului, după care dramaturgul se ocupă de funcția, de breasla lor, și nu de persoana lor. Și, atunci, cum zice cu umor cineva, rămân în discuție numai chelnerii, toți ceilalți sînt învăluți în tab-uri. Cred că nu e cazul să insist asupra acestui punct, el nu mai trebuie comentat. Nu sîntem, în nici un caz, în realism, cu o asemenea optică.

c) A treia limitare a realității, și care dă dramaturgiei noastre un handicap sensibil față de altele, constă într-un soi de abolire a vieții instinctuale și spirituale, sub cuvînt că viața noastră socială a intrat pe un făgaș raționalist și că s-au produs mutații de înțelegere materialistă a lumii, ceea ce invalidează mișcările sufletești ce nu se înscriu în această mutație, primordială. S-au creat, de asemenea, instituții pentru sprijinirea progresului, o întreagă rețea de asistență pe toate tărimurile, iar motivul principal al dihoniei dintre oameni, exploatarea, a fost neutralizat. Din această nouă așezare și instituționalizare a lucrurilor, *posibilitatea dramei* scade. Dramele patrimoniale s-au redus simțitor, odată cu reducerea patrimoniilor. Dramele spiritualist-religioase s-au clozozat, pe măsură ce ateismul a cucerit masele sau este pe punctul s-o face, rezistența religioasă neputînd fi argumentată pertinent. Dramele pasionale se consideră dispărute odată cu raționalizarea vieții. Sexul nu ne interesează, nu e caracteristic destinației noastre sociale, nu dă probleme, atîta vreme cît noi îi contrapunem conștiința noastră. De asemenea, problemele individului ca individ și ale așezării sale în orice alt orizont spiritual decât al societății noastre în mișcare devin tot mai caduce. Ratarea și extrema ei, sinuciderea, întîmpină rezistența legitimă a instituțiilor noastre. Chiar răul pe care un individ îl poate săvîrși sau suferi este serios diminuat de profilaxia socială.

Iată cum cîmpul realității susceptibile de dramă s-a restrîns simțitor, lăsînd afară problemele de viață și de moarte, de sex, de religie, de avere, de spirit de întreprindere, de aventură, fizică sau metafizică, de patologie, de ură, și încorporînd predilect problemele de ameliorare, de optimizare, de recuperare, de deslușire, care, fără îndoială, sînt foarte importante, în ordine socială, și cu care dramaturgia noastră s-au și acomodată cît au putut mai bine. Dar oglindirea în literatura dramatică nu epuizează nici pe departe realitatea, în care aceste lucruri omise, de bine-de rău, mai există, ci doar îi dau dramaturgiei o anumită distanțare și înstrăinare, o fac, pînă la un punct, convențională, și îi slăbesc creditul, deci puterea operațională. Spectatorul care, eventual, mai crede că sexul există, îl caută, atunci, pe Tennessee Williams, pentru că știe că problemele instinctuale, de pildă, s-au pus în toate timpurile și nu presupun, totdeauna, și o implicație de structură socială.

Se vede de aici că, viziunea asupra coordonatelor majore ale realității, în dezvoltarea ei istorică, fiind aceeași, metodologia încorporării realității în actual artistic poate să difere simțitor ; și, din această diferență — care : a) nu acordă credit suficient analizei „efectelor secundare“ ; b) instituie tab-uri pe grade și pe funcțiuni ; c) ocolește o parte dintre realitățile non-canonice ale existenței individului — dramaturgia noastră rămîne mai pirpirie și nu poate contribui la progresul total al societății, mai prestigios.

(N-am mai menționat, nefiind teoretică, ci faptică, printre limitările cîmpului operațional al dramaturgiei românești, pe aceea care ne obligă să restrîngem simțitor vîrsta personajelor noastre, întrucît destule teatre n-au actori foarte tineri, iar bătrînii, din cauza unor haremuri fiscale, nu mai pot fi folosiți, cu tot tezaurul lor de experiență ; astfel încît personajele pieselor noastre vor trebui să grăviteze între 30 și 55 de ani, deși realitatea vieții este, și în această privință, mult mai complexă.)

6 Al șaselea aspect care se cuvine menționat și care ne întoarce la practică și la analogia cu producția — cu care am început —, este că în producție sînt institute de proiectare, cabinete de tehnică nouă, faze de preluare a unui nou utilaj, stații-pilot de experimentare, producții serie zero, scoase, uneori, de sub incidența planului, și care prospectează dezvoltarea. Mulți oameni capabili lucrează în asemenea cabinete și institute, fără de care progresul ar fi greu de închipuit.

Industria, însă, a cărei materie primă e dramaturgia românească, și care, și ea, stă sub comandamentul ineluctabil al dezvoltării, nu prea are nici institute de proiectare, nici cabinete de tehnică nouă, nici faze de preluare și adaptare a unor noi modalități, nici stații-pilot care să elaboreze, cu titlu experimental, producții noi, în vederea îmbunătățirilor ulterioare. Pictura și muzica pot experimenta cît vor, chiar în săli de expoziții și de concerte ; teatrul, deocamdată, mai puțin. Și, deși limbajele, în teatru, pot fi

foarte diverse și avem talente capabile să le moduleze într-un fel extrem de ingenios (mă gândesc la Mazilu, Sorescu, Băieșu, dar și la Leonida Teodorescu, Paul Cornel Chitic, Radu Dumitru, Mihai Georgescu), nu există — în afară, eventual, de I.A.T.C. — nici un loc unde experimentul teatral românesc să fie scutit de rigoarea marii producții. În teatrul nostru, preponderent realist, dar și eminent pragmatic, nu se experimentează.

Poate, de aici, și absența unor dramaturgi noi, foarte tineri. Ei se suie pe scenă abia cînd devin cît de cît „serioși”, cînd „dau plan”. Mă consider un dramaturg serios, dar cred că o dramaturgie nu se poate lipsi de mugurul ei experimental, cu care pipăie și prospectează viitorul, cu care încorporează noi modalități stilistice. Fără o permanentă adolescență, chiar buboasă, a teatrului, riscăm accidentele îngrășării placide, consolidate. Și, apoi, să nu uităm că experimentul e și el un limbaj de relație internațională, uneori mai penetrant decît altele. Și, apoi, să nu uităm că experimentul e și el, în felul său, revoluție.

(De această relație internațională cu toate dramaturgiile lumii, prin experiment, ca și prin piesa consolidată, prin publicații și prin traduceri, noi avem multă nevoie; păcat că propaganda noastră, în această privință, e aproape nulă.)

Vreau să mai spun, pe scurt, două lucruri, înainte de a termina.

Mai întii, că dramaturgia, ca parte a literaturii, poate și ea cît poate. Un cuvînt rostit pe scenă nu e deloc lucru mic, dar nu e nici cheia cu care se deschid brusc și definitiv lacătele vieților și comportamentelor umane. Într-o epocă raționalistă, ca a noastră, cuvîntul nu mai are urmările nemaipomenite din vremea magiei. Li se face o onoare prea mare unora dintre cuvintele instalate în piesele noastre, cînd li se atribuie o putere atît de considerabilă de a drege sau de a strica. Se contează încă — am sentimentul acesta — mai mult pe formulări și pe simetrii, decît pe spiritul operei dramatice. Am încheiat primul punct.

Al doilea. Dacă, din acest unghi, onoarea ce se face dramaturgiei e prea mare, sînt obligat, totuși, să spun, în numele colegilor mei, că, sub raportul ponderii într-o cultură, onoarea ce se face dramaturgiei e prea mică. O epocă raționalistă și constructivă trebuie să judece și să-și dea seama că genul cel mai raționalist și mai construit al unei literaturi e dramaturgia și că nivelul unei culturi, în sensul cel mai înalt al cuvîntului, se poate măsura, simțitor, după dramaturgia sa.

Mă voi opri aici, deși, după vorba hitră a lui Arghezi, am vrut să spun o sută și n-am spus decît șase. Dar dumneavoastră sînteți de față și, dacă nu vă veți incurca într-ale mele, le veți spune pe toate celelalte. (Firește, îmi rezerv dreptul de a replica, dacă va fi cazul.)

Fie ca să plecăm de aici mai lămurii în chestiuni teoretice, mai solidari în corpul pe care-l reprezentăm, mai rezistenți în practica vieții de teatru, dar în special mai însuflețiți de ideea că și noi, cei de aici, cei de acum, putem aduce, ca atîția alții dinainte, dacă țintim foarte departe, pe seama culturii și a viitorului nostru, în fața cărora răspundem, un moment din strălucirea pe care poporul acestei țări, condus de Partidul Comunist, o merită cu prisosință.

