

- 1) Ce loc ocupă dramaturgia în activitatea dumneavoastră ?
- 2) Argumentați-vă punctul de vedere.
- 3) Dacă ați scrie o istorie a teatrului, la ce autori, piese, regizori v-ați opri ?
- 4) Cum se încadrează teatrul între celelalte arte ?

Ștefan Cazimir

1 Luînd întrebarea ad litteram, aș putea răspunde scurt: nici unul. Dacă însă mi se îngăduie s-o reformulez („Ce loc ocupă teatrul în activitatea dvs.?”), atunci lucrurile se schimbă, iar o dată cu ele și răspunsul: un loc capital. În munca oricărui profesor, și cu atât mai mult a unui profesor de literatură, componenta teatrală deține o mare însemnătate. S-a spus de mult că scena e o catedră. Cătedra, la rîndul ei, e o scenă. Cine ignoră acest adevăr atunci cînd urcă pe podium îl va ști cu siguranță atunci cînd coboară de acolo. Omul de la catedră e și autorul textului pe care-l expune, și regizor, și interpret. Dacă interesul trezit de el s-ar restringe la prima dintre calitățile menționate, studenții i-ar citi conștiincios cărțile și ar ocoli sala de curs.

2 L-am argumentat.

3 Ah, delicios joc de societate, pe care-l tot jucăm și nu ne mă săturăm dacă aș fi ceea ce nu sînt, dacă aș nimeri pe o insulă pustie, dacă aș selecționa echipa națională de popice... dacă aș scrie o istorie a teatrului (eventualitate la fel de probabilă ca și cele enumerate mai sus), nu m-aș opri la nici un autor, la nici o piesă, la nici un regizor, pentru că o istorie care se „oprește” la unul și la altul, adică juxtapune mici monografii, nu e, la drept vorbind, istorie. M-aș ocupa exclusiv de procese, de direcții, de fluxuri evolutive. În cadrul cărora autorii, piesele, regizorii constituie simple pere, mai mult sau mai puțin notabile, mai mult sau mai puțin relevante. Gradul lor de relevanță nu e, firesc, un dat aprioric, ci rezultă exclusiv din modul de a „povesti” al istoricului, din coerența scenariului inventat de el.

4 Și aici simt nevoia unor precizări, pentru a nu transforma răspunsul într-un capitol de tratat. Așadar: cum se încadrează astăzi teatrul între celelalte arte ale spectacolului? Răspund: locul care revine teatrului este unic. Pe cînd cinematograful și televiziunea ne propun spectacole „în conservă”, teatrul ne oferă spectacole vii. Dacă nu mă pot duce astăzi la film și amîn pe mîine sau poimîine, știu că voi vedea același film. Dacă nu mă pot duce astăzi la cutare piesă de teatru și amîn pe săptămîina viitoare, știu că voi vedea alt spectacol. Acest sentiment al unicității actului artistic modelează într-un chip aparte relația între emitent și receptor și conferă emoției estetice o calitate inconfundabilă.

Al. Călinescu

1-2 Legăturile mele cu teatrul, și în special cu „Teatrul” (cu revista, vreau să spun), au fost, la un moment dat, destul de strînse. Prin 1969 sau 1970, redactorul-șef de atunci, Radu Popescu, mi-a propus (la început, bineînțeles, cu titlu de încercare) să scriu cronică dramatică și să „acopăr” viața teatrală a Iașului și, pe cît se poate, a județelor din jur. Singura condiție care mi se punca era să nu cad în „patriotism local”, să comentez spectacolele obiectiv și fără nici un fel de inhibări. Ce puteam să spun? Tînăr eram, mi se părea că, în ce privește mediul teatral, „de nimeni nu depand”, așa că am acceptat propunerea, ba chiar cu mare entuziasm și poftă de lucru. Am scris cronică teatrală, cu unele intreruperi, aproape un deceniu și jumătate, respectînd, cred eu, clauza principală a „contractului”, aceea care viza obiectivitatea aprecierilor. N-am reușit însă să fac plănutele deplasări la Piatra Neamț, Botoșani, Bacău etc., limitîndu-mă la zona Iașului. A fost o

experiență din multe puncte de vedere extrem de interesantă și pe care nu o regret nici o clipă. Cronica teatrală are alte exigențe decât cronică literară și valorizează în mult mai mare măsură ceea ce aș numi, iertați-mi termenul cam prețios, imediațea percepției. O carte se citește pe îndelete, cu creionul în mână, subliniezi, revii, notezi, fișezi ș.a.m.d.; spectacolul teatral te obligă la o concentrare maximă, impresiile de moment se adună, se suprapun, sînt necesare decantarea, filtrarea lor, memoria — cea vizuală, în primul rînd — joacă și ea un rol important, trebuie să reții atît imaginea de ansamblu, „atmosfera”, cît și detaliile... Pe scurt, un exercițiu intelectual pasionant, care îți ascute privirea și te învață să „înmagazinezi” impresiile, să „fixezi” reacțiile spontane, imediate... Sigur, cineva ar putea obiecta că, dacă am așa o bună părere despre cronică dramatică, e de neînțeles de ce am abandonat-o. Explicațiile sînt, în fapt, cît se poate de simple: pe de o parte, din lipsă de timp, pe de alta — fiindcă a comenta doar spectacolele teatrului din Iași era ca și cum aș fi citit la înființarea romane scrise de autori diferiți, dar în care ar fi apărut aceleași personaje. Aș fi dorit, prin compensație, să am prilejul să comentez, în cadrul cronicii literare, volume de teatru bune; dorință, finalmente, foarte rar împlinită. Pînă una-alta, iubirea mea pentru teatru se nutrește, ca toate marile iubiri, din fanfasmă și amintiri; sîntem, și cu și teatrul, în... expectativă, cu neacceptînd ideea unei despărțiri definitive, iar teatrul... ei bine, teatrul — descurcîndu-se și fără mine, ceea ce mă scutește să — cum să spun altfel? — „dramatizez” situația...

3 O istorie a teatrului este, așa cum rezultă chiar din modul în care este formulată întrebarea, o întreprindere complexă, presupunînd competență în mai multe domenii. **Autori, opere:** așadar, o istorie a literaturii dramatice, prioritate avînd aici istoricul literar asupra celui teatral (mi-e teamă că sintagma „istoric teatral” nu e tocmai de uz curent; o mențin, fiindcă tot m-a luat stiloul pe dinainte, dar nu o recomand). Ce nume și ce titluri aș reține? Înainte de toate, Caragiale, autor care nu încetează să mă fascineze (și, observ la tot pasul, nu numai pe mine). Apoi: Sorbul, Camil Petrescu (deși e un teatru literar prin excelență), G. M. Zamfirescu, Ciprian (**Capul de rășoi**), Mușatescu (de ce nu?), Mazilu, Radu Stanca, Horia Lovinescu. Sînt convins că

omisiunile dintr-o astfel de listă riscă oricînd să fie mai importante decît prezențele. Și, la urma urmei, o istorie a literaturii dramatice nu trebuie oare să și propună să nu lase deoparte nimic din ceea ce a avut semnificație (cît de mică) în evoluția genului? Este și unul din motivele pentru care nu m-aș încumeta să scriu o istorie a teatrului. „**La ce... regizori v-ați opri?**” M-aș opri la regizorii ale căror spectacole le-am văzut: Ciulei, Pintilie, Cernescu, Crin Teodorescu, Cătălina Buzoianu, Anca Ovanecz, Tocilescu... Spectacole de care imi amintesc perfect, de parcă le-aș fi văzut deunăzi? **Troilus și Cressida, Neputul lui Ramcau, Capul de rășoi, Leonce și Lena, Opera de trei parale, Dispariția lui Galy Gay, Furtuna, Trei gemeni venețieni, D-ale carnavalului, Proștii sub clar de lună** etc.

4 Să nu ne fie frică de banalități și să ne gîndim la proiectul „teatrului total”, la convingerea, împărtășită de atîția, că teatrul e o sinteză a artelor — lucruri, ca toate banalitățile, perfect adevărate. Problema e că teatrul mi se pare a avea astăzi un statut dacă nu incert, în orice caz serios amenințat. Avangarda anilor '50 a pus într-o lumină necruțătoare convențiile teatrului, partea lui de artificial, riscurile „literaturizării”, ale tezismului și didacticismului. Cam tot în acea vreme, romanul a fost supus unei presiuni similare din care a ieșit cu fața nu doar curată, ci chiar curățită de impurități, ca după un viguros masaj, regăsind — poate și prin reacție — o vitalitate de invidiat. În teatru revirimentul se lasă încă, după opinia mea, așteptat. Intervin aici, e drept, și factori de natură economică, intervine și concurența cinematografului, a televiziunii, care, la rîndul lor, sînt concurate de video-casete etc., etc. E însă prea comod a da toată vina pe factori exteriori. Teatrul traversează, cred, o tipică „epocă de tranziție” sau, altfel privind lucrurile, o prelungită perioadă de convalescență, după ce semnele bolii au fost exact diagnosticate în urmă cu aproape patru decenii. Diagnosticul a fost bun: **terapia** nu era, probabil, cea nimerită... Oricum, cert e că soluțiile regenerării, teatrul le va găsi în sine însuși, în propria lui tradiție, în propriile-i resurse. E singurul pronostic rezonabil care se poate da, dacă a da un pronostic nu e deja incompatibil cu calitatea de a fi rezonabil...

1 Marginal. Am scris foarte puțin despre literatura dramatică, acest foarte puțin însemnând o recenzie la volumul de traduceri din teatrul francez ale lui Alexandru Philippide și un capitol de carte despre piesele lui Minulescu. Cronică dramatică nu m-a tentat niciodată.

În studenție și mai apoi am citit multă dramaturgie. Regret abandonarea unor inițiative editoriale excelente cum au fost seria de dramaturgie cu copertile negre (Ibsen, Camus, Sartre, Wilde, Ionescu, Max Frisch) sau cea cu copertile galbene, de câte o singură piesă (Shakespeare, Marlowe, Calderon, Gombrowicz). Cred că literatura dramatică a acestui veac o concurează serios pe cea epică, inclusiv la nivelul unor profunde reforme.

2 Nu am ce argumenta. Sunt un admirator discret al grațiilor Thaliei. În ipostaza lor literară, atât și nimic mai mult. Suport mai ușor o roman prost decât un spectacol de teatru prost, fie și pentru motivul că nu deranjez pe nimeni dacă abandonez.

3 Din motivele arătate îmi vine greu să-mi imaginez cum aș scrie o istorie a teatrului, la ce autori, la ce piese m-aș opri. În ce-i privește pe regizori, n-aș putea spune, în directă cunoștință de cauză, mai nimic. Am văzut prea puține spectacole montate de celebrități. Un Pintilie (Livada cu vișini) și un Ciulei (O scrisoare pierdută). Din auzite nu pot vorbi. Nu iau în considerare ecranizările de film și de televiziune.

4 Cred, împreună cu alții, că teatrul înseamnă text dramatic + spectacol. Mai cred că receptarea textului scris și cea a textului-spectacol diferă substanțial între ele. O piesă urcată pe scenă se de-literaturizează, își transmite semnificațiile printr-un alt cod, un cod în care semantica verbală e absorbită de semantica gesturilor și mișcării, a intonațiilor și pauzelor, a decorului și ecranajului etc. O istorie ideală a teatrului e o istorie imposibilă, pentru că ar trebui să fie un comentariu ilustrat al spectacolelor. Interesantă, dar la fel de utopică, ar fi istoria ilustrată a montărilor de referință succesive ale unui singur text. Cu literatura dramatică lucrurile sînt mai simple, istoria ei se integrează istoriei generale a literaturii.

Încadrarea, dificilă, a teatrului între celelalte arte se datorește tocmai faptului că o piesă reprezentată propune o receptare complexă (din pricina mulțimii semnelor, literare și extraliterare, teatrale) și, în același timp, unilaterală

(împusă de viziunea regizorului, care „traduce” textul într-un anumit fel). Sînt probleme cunoscute, dezbătute cu mai multă pricepere de alții, așa că nu insist. Se pune întrebarea dacă sensurile literare ale textului dramatic văzut ca invariantă sînt mai puternice decât suma celorlalte sensuri, variabile, suprapuse de lectura regizorului și a interpreților. Și în că disputele pe această temă sînt fierbinți, uneori ele însele dramatice. Știu că un regizor vanitos poate exaspera un autor sau că unul nepriceput îl poate chiar compromite. În ce mă privește, dacă ar fi să aleg între un text bun, reprezentat mediocru (aceasta ar fi, totuși, limita suportabilă) și unul mediocru, reprezentat bine, din două rele, cum se spune, îl prefer pe cel dintîi. Calitatea reprezentației teatrale nu se reduce la calitatea textului dramatic, dar o presupune în mod necesar. E un loc comun ceea ce spun, dar un loc comun a cărui ignorare a primejdioasă. O mișcare teatrală valoroasă nu poate fi clădită pe temelii de mucava, oricît de abundente și de viguroase ar fi talentele ce o slujesc. Și în această meserie care e teatrul, lucrul pe material prost îl descalifică pe meseriaș și-l păcălește pe client. De multe ori, îl păcălește smulgîndu-i aplauze. Aici e punctul cel mai delicat al problemei. Profesionalismul realizării scenice are și un revers perfid: înlesnește confuzia între lucrul de calitate și obiectul de consum, tentant, frumos ambalat și legat cu fundiță. Divertismentul elevat e mai eficace decât celălalt, pedestru, pentru că e rapid acceptat și convertit într-un anume gust îndoielnic. Mai mult decât celelalte arte, teatrul își asumă gustul epocii și depinde de el, e în mai mare măsură contemporan acesteia. Dar e tot atât de adevărat că teatrul e mai prompt decât celelalte arte în dirijarea acestui gust pe fugășele pe care el însuși umblă. Textul de calitate e întotdeauna un ghid bun.

Dan Grigorescu

1-2 Nu sînt nici dramaturg, nici critic dramatic. Merg la teatru, dar nu mai des decât la concert sau la expozițiile de artă. Citesc cărți de teatru, dar nu mai mult decât citesc celelalte cărți, de proză, de versuri sau de teorie literară.

3 Problema oricărei istorii a unei arte, indiferent de domeniul la care se referă, e aceea de a cuprinde cît mai mult din formele de manifestare ale fenomenului. Astfel înclt, prin firea lucrurilor, mi se pare că o

listă a operelor și a autorilor devine inutilă.

4 Nu pot decât să repet lucruri îndoabile știute. Și anume că teatrul e o artă a sintezelor. Că nu se poate imagina o istorie a literaturii lumii fără Eschil, Shakespeare, Ibsen sau Caragiale. Că nu ar trebui să se imagineze o istorie a artelor vizuale fără să cuprindă câteva capite consacrate scenografiei și, în general, plasticii spectacolului. De altminteri, chiar și în unele istorii sumare ale literaturii Antichității revin tot mai frecvent analizele efectelor vizuale ale reprezentății dramatice, începând cu așezarea construcției teatrului în peisaj (de aici derivând, cum se știe, și semnificațiile intrării și ieșirii personajelor din scenă), până la mască și la coturn. Știm, din lectura istoriilor literaturii medievale, destule amănunte despre felul în care era organizat și jucat spectacolul acelei vremi. Orice student în filologie engleză poate să reconstituie arhitectura teatrului elisabetan, după cum oricine studiază romantismul european cunoaște (și nu numai din Gautier) cum arăta sala în memorabila seară de februarie 1830, la premiera lui Hernani. De asemenea, istoricul literar sau de artă care se ocupă de secolul XX simte obligația de a schița, măcar în linii mari, cadrul în care scrierile dramatice ale avangardei ajungeau la public.

Surprinzător, însă, în privința istoriilor culturii moderne, nu se mai poate spune același lucru. Regizorii și scenograful nu sînt priviți, așa cum s-ar conveni, decât rareori ca niște personalități care au contribuit într-o măsură importantă la crearea unei viziuni specifice. Cred că discutarea cauzelor unei asemenea stări de lucruri ar merita să aibă loc cîndva, întrucît ar scoate la iveală prejudecăți și puncturi care nu acționează numai în acest timp al artelor.

Ion Vlad

1-4 Categoriile „formelor” (genurilor) sînt nu doar un capitol al teoriei literare; revendicate de diverse fenomene specifice comunicării, codului lingvistic, textului (mesajului) sau receptorului, formele se integrează organic într-o poetică a formelor. Natura și specificul discursului literar, sesizarea elementelor diferențiale, identificarea și descrierea proceselor care au loc, studiarea acestora în imanența lor etc. sînt tot atîtea aspecte dintr-o teorie a formelor, iar „genologia” — se știe prea bine — se identifică, pînă la un punct, cu sfera

riguros conturată a teoriei literaturii. E normal ca într-o discuție despre forme și despre natura acestora, despre literaritatea comunicării și despre invarianții formelor — instituționalizate prin acțiunea modelelor, prin agenții socio-culturale implicați —, despre poetica (dar și despre poezia) diferitelor forme (specii) să intervină și fapte privitoare la mimesis.

Chiar dacă nu am invoca opiniile polemice formulate de Gérard Genette în *Introducere la arhitectură* (1979), e sigur că avem obligația să „recitim” textele antice (Platon, și în special Republica; Aristotel) pentru a contesta o veche, înfirmată și anchilozată retorică a formelor. O nouă retorică e absolut necesară și ea există, impunînd pertinent preeminența unui discurs unde relatarea, evenimentul, dialogul și mișcarea combinatorie (diegesis și mimesis) abolesc clasică triadă (epic-liric-dramatic). În general, experiența teoriei literare, unde un anume echilibru e azi evident (diacronia — textul și instrumentele cercetării textului — comportamentul și mecanismele lecturii), ne învață să refuzăm absolutizările de orice fel. Privirea lucidă și calmă, neeludarea fenomenelor, recunoașterea unui discurs arhetipal întemeiat pe formele relației (narațiunii) și suplețea dezvoltării unei literaturi poetice, deschise, conștiente de propriul ei demers intertextual și metatextual, sînt de observat.

E motivul pentru care un teoretician literar nu are cum refuza un... dialog cu formele teatrului. De altminteri, specificitatea literaturii ne obligă să observăm un fapt artistic atît de complex ca sistem de coduri/semne precum teatrul. Dacă în cazul literaturii vorbim inspirații de interpretările strălucite ale lui M. Bahtin despre plurilingvism la nivelul enunțurilor și al heterogenității discursului, dacă afirmăm că romanul (bunăoară) are disponibilități inepuizabile pentru absorbirea sistemelor de limbaje (non-verbale) și pentru traducerea lor în echivalente verbale, în sisteme de reprezentări, atunci e firesc să construim ipoteze plecînd de la teatru sau ajungînd la variile aspecte ale teatralității.

Examenul literarității, vrem să spunem, nu e mai lesnicios decît acela al teatralității teatrului. Firește, am exclus aici, cel puțin ca ipoteză de lucru admisă teoreticianului literar, „literatura dramatică” (dramaturgia). Categoria e asimilabilă, se înțelege, cel puțin din punctul nostru de vedere, discursului narativ, întemeiat pe formele dialogului. Regimul dialogal e propriu textului literar, în timp ce teatrul își asumă alte limbaje sau un alt limbaj. El poate asimila și „prelua” discursul lingvistic ca pre-text, ca termen consubstanțial pro-

prului său discurs autolexic, definit — în primul rînd — prin complexitate și heterogenitate necesare, organice. Ne interesează, așadar, specificul unei arte, pentru că recunoașterea, în cazul literaturii, a literarității și a specificității comunicării, atît de diversificate azi, poate fi mai nuanțat examinată și prin raportare la o artă precum aceea a spectacolului (teatrului).

Istoria teoriei și a criticii literare românești produce exemple semnificative pentru recunoașterea interferențelor și a interesului acordat literaturii și teatrului, textului și spectacolului. Criticul literar sau scriitorul operează în sfera cronicii dramatice sau meditează asupra condiției teatrului. Chiar și numai exemplul lui Liviu Rebreanu este edificator pentru ipostaza cronicarului tentat să formuleze, în deplină cunoștință de cauză, opinii despre categoriile teatrologiei. Volumul al 12-lea din ediția Nicolae Gheran depune mărturie. La fel, alterarea comentariului la spectacole cu demersul teoretic, adesea foarte pretențios și extrem de informat, caracterizează cariera lui Camil Petrescu, a lui George Mihail Zamfirescu, a lui Mihail Sebastian sau a unui autentic regizor și scriitor precum Victor Ion Popa. Dar probabil că exemplul cel mai sigur pentru formația teatrologului și pentru inițiativele sale foarte moderne și în deplină consonanță cu experiența teatrului european al vremii este acela al lui Ion Marin Sadoveniu. Și sintem încă foarte depărte de argumentele „istorice” cele mai complete pentru o istorie (posibilă) a teatrologiei românești și, deci, a artei teatrului.

Cine recitește acum lucrarea lui Camil Petrescu, **Modalitatea estetică a teatrului (1937)**, descoperă toate temele unei teatrologii obsedate (și atunci) de recunoașterea și justificarea într-un discurs coerent și sigur a specificului teatrului ca artă totală („teatru integral”), ca o comunicare eliberată de sub tutela textului („de sub tirania textului” scrie Camil Petrescu). Nu e greu de înțeles că sursele autorului lui **Danton** și al **Actului venețian** sînt de primă mîna, iar invocarea lui Gordon Craig este perfect legitimată în textul încheiat printr-o „Recapitulare aporetică”, unde temele teatrologiei sînt reformulate cu o logică foarte sigură. Teatrul văzut ca o artă, natura și specificul acestei arte (limbajul/limbajele artei), aspectele „reprezentăției”, categoriile înțeleasă ca transformare a textului, autoritatea regiilor și „producția actorului” sînt dezbătute din unghiul autonomiei teatrului și din acela al unei parțiale preeminențe a regizorului („regie autentică”). Mai important mi se pare faptul că și Camil Petrescu afirmă natura convenției comunicării teatrale și

avem să recunoaștem — ca și ceilalți scriitori români ai timpului — teze de prestigiu ale vremii. Ideea formulată de Antonin Artaud, a teatrului care poartă și realizează deplin viața prin anularea limbajului literar, și, prin urmare, conceptul **re-teatralizării teatrului**, respingerea textului-dialog (dialogul e al cărții, deci al unui alt tip de comunicare) și, mai presus de acestea, considerarea teatrului ca o artă proteică și complexă, ca pluralitate de limbaje/forme, ca structură și discurs proteic, pluriform, beneficiază de recunoaștere în spațiul teatrologiei românești. Impresia noastră e azi de seriozitate și de maturitate. Nu amintim teatrologii de carieră pentru că interesează aici scriitorul și lumea teatrului (de altminteri, Ion Sava, extraordinarul regizor, care rămîne un termen de referință, este el însuși dramaturg...).

Evitînd absolutizările, dar socotind necesară rezolvarea unei false dileme: text/spectacol, recunoscînd deplina autonomie a teatrului și natura textului dramatic, ca text narativ, cred că formula descoperită de George Mihail Zamfirescu: „Teatrul e dincolo de text, în culise și sub rivălți, între reflectoare și portante, în atmosfera aceea caracteristică de castele medievale înecate în praful măturătorilor contemporani, de stambă iradiînd mătăsos în jocuri multicolore de lumină...” rămîne valabilă în poezia și semiotica teatrului de azi, în pragmatica sa.

Re-teatralizarea, ca proces și program, ca demers încheiat ierptat într-o poezie a teatrului, are în teatrologia românească intervenții cu totul remarcabile prin modernitate și soluții. E cazul, printre altele, al lui Mihail Sebastian. Ceea ce numea autorul **Jocului de-a vacanța** „O pășire dincolo” nu însemna altceva decît transgresarea literaturii și asumarea unei arte cu un limbaj al ei. Masca, jocul și, prin urmare, convenția dar mai cu seamă „**dezliteraturizarea**” teatrului (termenul îi aparține dramaturgului și romancierului Mihail Sebastian), se întîlnesc cu punctele de vedere formulate de unul dintre cei mai mari regizori ai teatrului românesc, Victor Ion Popa. Dramaturgul și prozatorul reafirmă teatralizarea teatrului și sub seamă unul termen esențial al poeziei teatrului: actualitatea („clifur special al zilei”). Dar mai important e faptul că Victor Ion Popa are intuiția expansiunii fenomenului teatral spre colectivitatea umană, pentru care teatrul devine o realitate absolut necesară: **voce și interpret în actualitate al lumii**.

Nu-mi dau seama bine dacă e pe de-a-ntregul justificată opinia potrivit căreia dramaturgia (nu teatrul!) românească — mai ales în deceniile dintre cele două războaie mondiale — este **net**.

inferioară prozei și poeziei perioadei. Un lucru e sigur: teatrul românesc nu e defel inferior experiențelor europene ale timpului și perfecta sa sincronizare e atestată de spectacolele lui Soare Z, Soare, Aurel Ion Maican, Victor Ion Popa și, din nou, Ion Sava. Spectacolul are o incontestabilă valoare și o autonomie justificată prin natura proteiformă a sa muzica, pantomima, masca, decorul, luminile, interpretarea și deplina autoritate a regiei sint de văzut în această perioadă generoasă.

E greu să stabilești acum schița unei istorii a teatrului, dar în ea nu pot lipsi regizorii pomeniți, ca și predecesorii lor (Paul Gusty, bunăoară), alături de scriitorii precum: Lucian Blaga — teatrul său mi se pare a fi cel mai apt „jocului” dramatic, fiind un „spectacol integral”, George Mihail Zamfirescu (să nu uităm de Sam), Victor Ion Popa, G. Ciprian (Omul cu mirzoaga și Capul de rățoi), Camil Petrescu, Mihail Sorbul (Patima roșie continuă să mi se pară una dintre cele mai profunde drame românești), Hortensia Papadat-Bengescu (Bătrînul), Gib I. Mihăescu (Pavilionul cu umbre), Ion Marin Sadoveanu, V. Voiculescu (Umbra, Fata ursului), Mihai Sebastian etc.

Într-o cultură unde I. L. Caragiale, Vasile Alecsandri, Al. Davila, Delavrancea produc o dramaturgie validată de timp și de interpretări, se asociază scriitori interesați ca Mihail Săulescu, A. de Herz, Caton, Theodorian și alții, creînd texte pentru teatru. El s-a constituit sigur, ca poetică și ca fizionomie inconfundabile, așa cum ne confirmă contemporaneitatea. În teatrul românesc, unde memoria continuă să păstreze spectacolul (actul conservării este și el un termen al specificității acolo unde ar părea că perenitatea este inimaginabilă), ne amintim de regia lui Liviu Ciulei și a lui Lucian Pintilie, a Cătălinei Buzoianu (iată un om de teatru care transformă prin teatralizare totală „textul”), a lui Horea Popescu și a lui Dan Micu și a unor foarte buni regizori pe care condiția mea de om al provinciei, unde teatrul nu e neapărat (de mai multe decenii) în momente faste, nu i-a putut observa decît prin reflecția critică a celui mai valoros om de teatru pe care îl cunosc: Valentin Silvestru. El continuă să ne convingă, cu argumente strălucite, de vitalitatea extraordinară a teatrului românesc.

**Anchetă realizată de
Ioan VIERU**