

- 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 ?

Valentin Lipatti

1-2 Datorită primei mele profesii — cea de universitar —, dramaturgia a constituit o componentă esențială și încântătoare a cursurilor de istoria literaturii franceze pe care le-am predat la Universitatea din București între 1947 și 1964. Dar, dincolo de această indelectnică profesională, pasiunea mea pentru textul dramatic și pentru teatrul m-a însoțit încă de foarte tânăr, într-o vreme în care intenționam să devin actor. În anii de studii pe care i-am petrecut la Paris în perioada premergătoare celui de-al doilea război mondial, m-am și pregătit în această direcție. Ulterior, am hotărât să mă îndrept spre studiul literelor, al filozofiei și istoriei. Prima mea „vocație” nu m-a părăsit însă niciodată pe deplin și am păstrat, de-a lungul carierei de profesor universitar și mai apoi de diplomat, o înclinație vădită pentru tot ceea ce în meseria actorului înseamnă dragoste de lectură și interpretare în public, dicțiune și elocință, oralitate a mesajului uman. Cred, de altfel, că între arta interpretativă, profesorat și diplomatie (mai ales cea multilaterală) există unele similitudini și convergențe, în măsura în care actorul, profesorul și diplomatul se adresează, deopotrivă, unor parteneri, unui public, unui auditoriu. Esența exercitiului mi se pare a fi asemănătoare: în cele trei ipostaze, este necesar să poți transmite cât mai bine o lecție de artă, un bagaj de cunoștințe, o teză sau o idee ce trebuie acceptată de alții. Este deci nevoie, cum se spune, să poți „trece rampa” și să convingi, să emoționezi, prin justetea ideilor, prin puterea argumentării, prin forța sentimentelor și va-

rietatea mijloacelor de expresie, prin identificarea lucidă cu rolul pe care-l joci, cu autorul pe care-l explici, cu teza politică pe care o aperi. Cel puțin pentru mine, aceste trei profesii (din care prima a rămas în stare embrionară) au fost complementare și mi-au prilejuit, fiecare în felul ei, satisfacții reale.

Mai vreau să spun că, în ceea ce mă privește, receptarea literaturii dramatice a cunoscut o cale mai puțin obișnuită, în sensul că, în anii tinereții, mai întâi am văzut o multitudine de spectacole de teatru și doar mai târziu am putut citi și studia piesele respective. Dramaturgia mi s-a înfățișat cu precădere ca **spectacol**, și nu pot nici acum reciti vreo piesă de teatru văzută în tinerețe fără să-mi amintesc de interpretii ei. Astfel, pentru mine, **Knock** de Jules Romains nu poate fi disjuns de jocul genial al lui Juvet; și nici **Vocea umană** a lui Cocteau, de glasul unduios, de violoncel, al Berthei Bovy. La Paris și la București, ca și în alte orașe în care am trăit vremelnice, teatrul a jucat așadar, alături de cinema, de spectacolele de operă și de music-hall, un rol preponderent în viața și, împlinit, în formația mea culturală.

3 Este greu de răspuns în chip concret la o astfel de întrebare: în cadrul unui scurt interviu, care nu mi-ar permite să argumentez, cit de cit, preferința mea pentru cutare sau cutare autor dramatic, pentru o piesă sau alta, pentru o anume școală regizorală.

Există multe și valoroase istorii ale literaturilor naționale, în care dramaturgia ocupă, cum este și firesc, alături de roman și de poezie, un loc de seamă. Sub aspectul cunoașterii teatrului ca literatură dramatică — surprinsă în evoluția ei istorică —, există deci o vastă

exegeză bibliografică, concepută pe mari regiuni culturale, pe epoci istorice, pe genuri și stiluri ș.a.m.d. Cred însă că nu ar fi lipsit de interes să dispunem de mai multe istorii ale spectacolului dramatic, în care să fie studiate, în conexiunea lor, textele de literatură dramatică, marile lor interpretări actoricești și contribuțiile regizorale cele mai semnificative. Adică să dispunem, în cultura unei națiuni, de o analiză globală a fenomenului dramatic ca spectacol. O astfel de abordare pluridisciplinară ar permite, cred eu, să urmărim mai bine relația complexă, evolutivă, a factorilor determinanți ai spectacolului dramatic: opera — actorul — regizorul — publicul.

În epoca noastră, fiind tot mai stăpîn, prin cultură și studiu, pe mijloacele artei sale, actorul a devenit o verigă indispensabilă între textul dramatic și public. Triada autor — actor — spectator s-a menținut ca o relație fundamentală și necesară a oricărui spectacol. Ba chiar de multe ori actorul l-a depășit pe autor în ochii spectatorului, dornic mai curînd să meargă la teatru să-și admire vedeta preferată decît să fie cu precădere sensibil la meritele textului reprezentat. Actorul nu și-a dobîndit acest statut de demnitate deplină decît în secolul nostru, cînd interpreții scenei și ai ecranului au putut, fără nici un complex de inferioritate, să stea alături de scriitorii, pictorii, sculptorii sau muzicienii epocii lor. Cinematograful și mai apoi televiziunea au supradimensionat personalitatea socială a actorului, devenit, în foarte scurt timp, vedetă a scenei sau stea de cinema, și așezîndu-se, ca o revansă tardivă, în fruntea celebrităților cel mai bine remunerate și cu popularitatea cea mai largă. Pentru opinia publică de azi, Laurence Olivier nu este cu nimic mai prejos decît, să spunem, Hemingway, Stravinski sau Marc Chagall.

Raportul acesta de forțe s-a modificat însă în detrimentul actorului cam în ultimii șaptezeci de ani, cînd în relația autor — actor — spectator s-a inserat un nou venit, și anume regizorul. Din timpurile cele mai vechi, se știe că regia era treaba unuia dintre actorii mai vîrstnici și mai experimentați, care-și îndruma colegii în buna desfășurare a spectacolului. În tripla sa ipostază de autor, interpret și regizor, Molière a fost, în această privință, o admirabilă intruchipare. Cutuma molierescă s-a păstrat de altfel multă vreme la Comedia Franceză, unde, pînă pe la mijlocul anilor '30, spectacolele erau puse în scenă de unul sau altul dintre societarii ilustrei Companii. La noi ca și în alte țări, de asemenea, ponderea actorilor care asigurau și regia spectacolului nu a fost deloc neglijabilă, iar această practică nu a dispărut nici azi, fie că este vorba de teatru sau de film. Regizorul a

sfîrșit însă prîn a se impune ca o personalitate tutelară a actorilor. În spectacol, accentul de greutate s-a deplasat în favoarea lui. Astăzi, teatrul, filmul, televiziunea acordă celui care concepe și realizează spectacolul un rol preeminent și hotărîtor față de actor, ca și, de altfel, față de autor. Actorul a intrat astfel într-un raport de dublă dependență față de autor și mai ales față de regizor; el își pune nemijlocit arta sa în slujba concepției regizorale. Legătura lui cu textul și cu intențiile autorului trece prin filtrul personal al regizorului. Publicul este astfel chemat să recepteze un spectacol care este produsul conlucrării dintre autor și cei ce pun piesa în scenă, și mai ales dintre actor și regizor. O asemenea colaborare este evident sortită succesului sau eșecului, după cum regizorul și actorul vor fi reușit sau nu să realizeze împreună valorificarea esenței operei de reprezentat. Un mare regizor de teatru, de operă sau de film izbuteste mai totdeauna să-l formeze, să-l îndrume și să-l inspire pe actor, potențîndu-i capacitatea artistică. Interpreți valoroși ating culmi de creație interpretativă datorită tocmai unei astfel de îndrumări de către regie. Alteori, însă, lucrurile se potrec exact pe dos. Neconcordanța și neînțelegerea dintre regizor și actor cu privire la concepția spectacolului îi compromit cu ușurință unitatea și valoarea. Regizorul poate fi, bunăoară, frînat și amputat în realizarea intențiilor sale de către actor, după cum acesta este silit să se supună, fără nici o plăcere, unor experiențe regizorale puțin justificate și făcute doar de dragul inovației, care de cele mai multe ori denaturează sensurile profunde ale operei respective și limitează, implicit, resursele interpretative ale actorului. Despre aceste aspecte, ca și despre multe altele dealfel, o istorie a spectacolului ar putea să prezinte fenomenul dramatic în totalitatea și complexitatea sa, făcîndu-ne poate să pricepem mai bine adevăratele sale evoluții și semnificații.

4 În mod evident, piesele de teatru aparțin literaturii, fiind un gen major al acesteia. Ca spectacol, teatrul este distinct de celelalte arte, desi folosește tot mai mult elemente specifice ale acestora (decor, costum, ilustrație muzicală, coregrafie etc.). Dacă între pictură, sculptură, muzică, pe de o parte, și spectacolul de teatru, pe de alta, linia de demarcație este destul de ușor de stabilit, relația dintre teatru și rivalii săi mai tineri — filmul și televiziunea — este fără îndoială mai complexă. Astfel, după epoca de aur a cinematografului mut — care cred că rămîne una dintre expresiile cele mai fericite și mai originale ale celei de-a șaptea arte — filmul, devenit sonor și mai ales vorbitor,

a rămas multă vreme tributul teatrului. Producția cinematografică din anii '30 — admirabilă în atâtea privințe — a fost de cele mai multe ori un teatru filmat, folosind din plin procedeele acestuia (preeminența dialogului, evoluția lineară a acțiunii, abundența de planuri generale ș.a.). Lucrurile s-au schimbat însă pe măsură ce filmul și-a făurit destul de repede o estetică proprie și a sfârșit prin a influența, la rândul său, din ce în ce mai mult concepția și procedeele regizorale ale teatrului. La rândul ei, televiziunea a integrat reprezentarea teatrală în limbajul său specific, mult mai înrudit cu al filmului. Dar, oricare ar fi conexiunile, interdependențele și influențele reciproce dintre teatru, film și televiziune, teatrul și-a demonstrat și în aceste circumstanțe valabilitatea și viabilitatea, rămânând un mijloc fundamental de educație ideologică și morală, de desfătare estetică a celor mai largi categorii de spectatori. Că și filmul și televiziunea, spectacolul dramatic își are atributele sale unice. Emoția artistică, directă și unanimă, pe care Teatrul o degajă nu poate fi înlocuită de nici o altă artă și cred că ea rămâne o componentă indispensabilă a civilizației noastre de azi și de mâine.

Dumitru Mîcu

1-2 Activitatea în care sînt angrenat pe două țărmuri (didactic și publicistic) împune, prin definiție, egal interes pentru toate genurile literare. Avînd de ținut prelegeri despre Alecsandri, Caragiale, și mai ales despre autori din secolul douăzeci, precum Camil Petrescu sau G. Călinescu, nu pot să nu le prezint, la un curs general, întreaga operă. Or, Caragiale este înainte de orice un scriitor de teatru, mai mult decît altul: e dramaturg prin excelență, la a cărui creație raportăm tot ce s-a scris înainte și după el, în materie de dramaturgie, așa cum în domeniul liric judecăm totul prin raportare la Eminescu. Dramaturg în primul rînd este, la nivelul său de realizare artistică, Victor Eftimiu. La „scriitori totali”, ca Alecsandri, în secolul trecut, Camil Petrescu, în perioada interbelică și după al doilea război mondial, ponderea operei dramatice o egalează pe aceea a prozei narative, în ambele cazuri, iar pe a poeziei o depășește cu mult în cazul al doilea. O pondere deloc neglijabilă dețin piesele de teatru în literatura lui Rebreanu, a Hortensiei Papadat-Bengescu, a lui Călinescu (*Sun* mai cu seamă), a lui Victor Papilian, a lui Mircea Eliade, și cu atît mai mult a lui Radu Stanca, atît de originalul poet, actor de

profesie, sau, astăzi, a lui Marin Sorescu, D. R. Popescu, Teodor Mazilu. Nimeni, predînd literatura, nu poate eluda această realitate. Cu atît mai mult, nu e de conceput o istorie a literaturii fără o secțiune consacrată dramaturgiei. Absența acestei secțiuni în *Istoria* din 1926—1929 a lui Lovinescu învederează tocmă imposibilitatea fără ea a unei sinteze de istorie literară. Celui de-al patrulea volum al acestei *Istorii*, subintitulat *Evoluția prozei literare*, îi urmează volumul al șaselea *Mutația valorilor estetice*, cu specificarea în prefață că doar „din condiții de lucru dictate de împrejurări” acesta apăsă „înaintea volumului V consacrat *Evoluției poeziei dramatice*, care nu va întîrzia și el să vadă lumina”. A „întîrziat”, totuși, promisiul volum să apară, și acest fapt nu face decît să semnaleze, prin golul straniu ce s-a creat, necesitatea unei priviri și asupra literaturii dramatice române din primul pătăr al secolului nostru. Absența imaginii unui obiect semnalat stîrnește pentru el un interes mai mare decît prezența. În cazul concret, interesul cititorilor pentru „poezia dramatică” avea să fie satisfăcut în 1937, cînd Lovinescu și-a condensat *Istoria literaturii române contemporane* într-un singur volum, acordînd, de data aceasta, și dramaturgiei spațiul cuvenit. În ceea ce mă privește (păstrînd desigur toate proporțiile), am evitat întotdeauna golurile, discontinuitățile. Coautor al unei „Încercări de sinteză” intitulată *Literatura română de azi*, am redactat, cum am putut, capitolele privind proza și dramaturgia. În „*Gîndirea*” și *Kindirismul* am examinat, alături de poezia, proza, estetica celor mai de seamă colaboratori ai revistei apărute între 1921 și 1944, și teatrul lui Blaga, Adrian Maniu, Voiculescu, Gib Mihăescu, Victor Ion Popa, Ion Marin Sadoveanu, Victor Papilian.

În contextul însă al întregii mele producții scriptice, paginile dedicate dramaturgiei ocupă suprafețe modeste. Motivele imediate sînt de ordin conjunctural, însă poate că m-am și prevalat de situații ce nu stimulau interesul pentru genul dramatic, spre a da mereu înfielate celorlalte genuri. Atracția către literatura dramatică e de altfel rară la critici, și E. Lovinescu își caracterizează secțiunea din citatul op destinată respectivei literaturi: „partea cea mai aridă și mai grea a acestei istorii literare”, atribuind producției dramaturgice o „relativă lipsă de interes”, datorată inexistenței, după opinia sa, a unor valori comparabile cu celea din sfera liricii și a prozei narative. Impresia că realizările dramatice nu suportă comparație cu cele epice și lirice s-a generalizat în critica de după 1944 și poate că mai dăinuie. Azi nu cred că mai are temeii obiectiv. După o lungă pe-

rioadă de relativă stagnare, nu doar la noi, ci și pe plan universal (cu toate afirmațiile, izolate, prin B. Shaw sau Pirandello, de ex.), dramaturgia s-a reimpus atenției prin resuscitări spectaculoase. Samuel Beckett, Eugen Ionescu, Arthur Adamov, Friedrich Dürrenmatt, Max Frisch sînt nume tot atât de răsunătoare ca Jacques Prévert, Henri Michaux, Francis Ponge, René Char, Nathalie Sarraute, Claude Simon, Alain Robbe-Grillet, Heinrich Böll, Günther Grass, Dylan Thomas, Malcolm Lowry, Sartre, Camus, Jean Genet s-au realizat deopotrivă în proză și în dramaturgie. În spațiul românesc, dramaturgul Marin Sorescu e la fel de interesant ca poetul Marin Sorescu, dramaturgul D. R. Popescu nu e mai prejos decît D. R. Popescu, romancierul. Comparabile cu biruințele din teritoriul epic sînt cele obținute în dramă prin piese de Horia Lovinescu, Paul Everac, Valeriu Anania, Dumitru Solomon, Ion Băieșu, Romulus Guga, Radu F. Alexandru — spre a numi doar cîțiva autori, la întîmplare. De ce, în această situație, am scris, totuși, puțin despre literatura dramatică de azi? Mai întîii fiindcă am fost prea puțin solicitat în acest sens, dar mai ales dintr-o accentuată sfială față de specificul genului dramatic. O piesă e scrisă pentru a fi reprezentată. Ori de cîte ori analizez o piesă de teatru doar ca literatură, o fac cu sentimentul pătrunderii ilegale într-un teritoriu pentru care nu am pașaport. Cu tot riscul de-a exagera prin revenirea la aceeași lovinesciană, nu am cum evita mărturisirea că, trebuind să comentez opere dramatice, îmi vin în minte, cu efect inhibant, „observațiile generale” cu care debutează partea despre dramaturgie a acestei scrieri, îndeosebi următoarele aserțiuni: „O piesă nejucată scapă, în principiu, judecății critice, în orice caz, o limitează numai la elementul literar. Cum multe piese n-au fost supuse ratificării scenice, nu se poate așadar vorbi de ele decît parțial sau deloc. Chiar și despre piesele jucate (iarăși, firește, și cu excepții notabile) nu se poate vorbi cu competență decît dacă au fost văzute; lectura nu suplinește viziunea scenică”. Ce mă împiedică însă a merge la spectacole? Ei, bine, greutatea de a procura bilete! Un roman îl citești, pur și simplu, dacă ți-a ajuns în mîini. Pentru a vedea o piesă trebuie făcut rost de bilet (și nu e deloc ușor, ca simplu particular) și trebuie să te înființezi la teatru nu cînd ai timp, ci în ziua și la ora cînd are loc reprezentația. Vizionarea, apoi, implică anumite servituții. După spectacol, piesa trebuie citită sau recită. Căci — să mi se ierte încă un citat, ultimul, din Lovinescu — „din lipsa unui text scris, la care să se refere și criticul și cititorul

pentru control, aprecierea circumstanțială e aproape cu neputință; critica nu se poate bîzui numai pe memorie și pe bună credință”. Cu toate că mai scurta, de regulă, decît cel mai scurt roman, o piesă reclamă adeseori (spre a fi și citită și văzută) cu mult mai mult timp.

Chiar presupunînd problema accesului la spectacole rezolvată, nu cred că aș putea să-mi reprim reținerile de a le comenta. Pentru a scrie cronică dramatică e necesară o calificare pe care n-o am. Nu am străbătut nici un curs de regie, nu am asistat la repetiții, și privitor la „arta actorului” nu-mi amintesc să fi citit vrece expunere sistematică afară de cea astfel intitulată a lui Tudor Vianu. Dacă în adolescență și în tinerețe aș fi avut posibilitatea de a merge des la teatru, și aș fi beneficiat măcar de o minimă îndrumare în ceea ce privește receptarea spectacolelor, probabil că mi-aș fi format atitudini și criterii, în baza cărora să fiu în măsură a formula aprecieri competente asupra jocului actorilor, asupra montării pieselor. Lipsindu-mi această posibilitate, nu pot, azi, decît să adun în durată unui spectacol impresii, pe care nu îndrăznesc a le exprima în scris, și de altfel nici nu mi s-a cerut vreodată să o fac. Întă de ce locul pe care îl ocupă în activitatea mea preocupările pentru creația dramatică este mai curînd periferic.

3 Eventualitatea întocmirii unei istorii, fie și numai a dramaturgiei naționale, necum și a teatrului, ca spectacol, se exclude, practic, în chip absolut. Nu doar fiindcă nu aș avea cînd să mă calific în acest sens, la vîrsta pe care am atins-o, dar și pentru că există asemenea lucrări (*Teatrul românesc* de Ioan Massoff, *Istoria literaturii dramatice românești* de V. Mîndra) și nu aș putea să scriu o alta, mai bună. Spre a nu mă eschiva, totuși, de la răspuns, voi spune cum concep o istorie a teatrului românesc, cum aș dori-o. Ioan Massoff a scris o istorie a teatrului de tip pozitivist, fără a studia implicit critic dramaturgia românească. El urmărește mișcarea teatrală cronologic, minuțios, expune date, relatează fapte, punctează evenimente. Cele șapte volume ale cărții sale compun o vastă cronică a teatrului românesc, de la origini pînă la al doilea război mondial. A rescrie cronică este, evident, inutil. Nu are, de asemenea, sens a reconstitui evoluția dramaturgiei autohtone, începînd cu dramatizările popu-

lare și jocurile de copii. În schimb, ați fi interesantă o istorie a teatrului **largo sensu**: a literaturii dramatice și a artei spectacolului. O istorie a dramaturgiei și a valorificării ei scenice, ghidată de principiul valorii estetice. În cuprinsul ei s-ar menționa, după reconstituirea începuturilor, doar piesele românești izbutite, de la **Iorgu de la Sadagura** și **Chirițele** lui Alecsandri la, să zicem, **Joc ciudat după scăpătat** de Radu Ilftimovici, și acele piese străine reprezentate în România care au dat impuls dramaturgiei și teatrului autohton și ale căror reprezentări au înscris evenimente ale vieții teatrale, revelind sau consacrand definitiv talentele unor actori și regizori. Într-o asemenea istorie ar figura numele tuturor regizorilor și actorilor intrați în conștiința publică, de la Matei Millo și Mihail Pascaly până la (menționind doar câteva nume, cum vin în minte) Adrian Petringeanu, Dan Pița, Mihai Mălaimare, Ilinca Tomoroveanu, Lucia Mureșan, Mariana Mihuț, Ion Besoiu, Amza Pellea, Al. Reșan, Florin Piersic — și la mulți alții, inclusiv cei mai tineri.

4 Înclinat, multă vreme, prin formația intelectuală, să cam subestimez teatrul, considerându-l o artă de larg consum, constrinsă prin acest fapt la concesii față de gusturile publicului fără educație estetică, am ajuns, cu timpul, să-l prețuiesc, în expresia lui ideală, superlativ. Posibila sa funcție înalt educativă mi-au revelat-o trei dintre nuvelele lui Mircea Eliade: **Uniforme de general**, **Nouăsprezece trandafiri** și **Incognito la Buchenwald**. În concepția eroilor centrali ai acestor nuvele, spectacolul este un mod al revelării esențelor și, implicit, al salvării. Prin spectacol, susțin ei, ni se dezvăluie sensurile ascunse ale existenței, chintesența realului. Spectacolul, zice actorul Ieronim, în **Uniforme...**, „ne revelează (...) adevărul total”. Ne pregătește, asemenea filosofiei, pentru contactul cu absolutul, cu deosebirea că el ni-l „arată (...) aici, pe pământ, în viața de toate zilele”. Exprimind credința autorului, Ieronim susține că „orice se întâmplă în jurul nostru ar putea camufla un mister, așadar o revelație decisivă, un adevăr cutremurător”. Prin decamufare, spectacolul ne obișnuiește să privim „tot ce se petrece în lume ca spectacol”, în-sufliindu-ne implicit convingerea că „putem interveni oricând, prin imaginație, și putem modifica spectacolul așa cum vrem noi”. A ști să privești totul ca spectacol, mai spune Ieronim, echivalează cu „a nu-ți fi frică de nimic”. Funcția revelatorie a spectacolului depinde însă, desigur, de conținutul textului dramatic... Fapt este că teatrul e o artă de sinteză,

Spectacolul, el include literatura, putând opera cu toate genurile ei (epic, liric, didactic, nemaivorbind de cel dramatic), iar în literatură încap toate preocupările și practicile umane, de la joc la filosofie, de la visare la știință.

Liviu Leonte

1-2 Întrebările dumneavoastră sînt frontale, dar ele trebuiau să vină o dată și o dată. Cum să vă spun... au un loc aproape sublim. Să mă explic totuși. Mă ocup oarecum sistematic de literatura actuală, fac și ceea ce se cheamă critică de întîmpinare. Cum se știe, citești mult, reții puțin, din perspectiva istoriei literare. De aceea, nici nu mi-am adunat cronicile în volume, cum fac alții critici, unii chiar cu întreaga „operă” alcătuită din culegeri de recenzii. Cînd am început selectarea materiei, organizarea ei, am recitit totul, am rescris totul, inclusiv ceea ce era deja comentat în cronici, păstrînd judecățile esențiale. După ce voi termina cu proza, va urma poezia, apoi în mod necesar dramaturgia. În tinerețe am făcut cronică dramatică. Am impresia că pe atunci criticii literari scriau mai mult despre dramaturgie, atîtă cîtă era și cum era. Ovid S. Crohmălniceanu a salutat cu entuziasm debutul lui Horia Lovinescu.

Astăzi, distanța dintre critica literară și dramaturgie, în loc să se micșoreze, s-a accentuat. Presupun că, în ceea ce privește critica literară, continuă să fie activă prejudecata că dramaturgia s-ar situa sub cota valorică demnă de înțeles. Nu e mai puțin adevărat că și de cealaltă parte lucrurile nu sînt totdeauna în cea mai bună ordine (literară). Apar și lucrări sub un nivel cît de cît admisibil, semnate, uneori, de autori pentru care am tot respectul. Cum se explică faptul că un scriitor de talia lui Ion Băieșu iese în public cu **Autorul e în sală?** care, măcar nici nu reușește să se constituie ca o piesă de teatru, o reuniune a cîtorva scheciuri de un prost gust fără fisură și, nu o dată, vulgare? Dacă un prozator sau un poet ar putea publica un text de o asemenea factură, cred că reacția criticii ar fi promptă.

Asistăm deocamdată la un paralelism care nu e în folosul literaturii dramatice. Critica literară o are mai puțin în vedere, ea este lăsată în seama criticii de spectacol. Citesc cu interes comentariile semnate de Valentin Silvestru, Ștefan Oprea, Ion Cocora și fără îndoială că sînt și alte nume care se cuvin citate. Dintre lucrările de ansamblu am reținut **O panoramă a literaturii dramatice române contemporane** de Mircea Ghițulescu, **Dramaturgia între clipă și durată** de Florin Faifer, **Dramaturgi români contemporani** de Romulus Diaconescu. Am reținut, cu ani în urmă, un excelent eseu al lui Valeriu Răpeanu, **O meditație asupra dramaturgiei române contemporane**, în fapt una din puținele sinteze pe această temă. Cînd se va produce joncțiunea celor două „fronturi” ale criticii, aceasta va fi în beneficiul literaturii, teatrului, al criticii însăși.

3. Nu am o asemenea intenție, o încercare de care va trebui să se țină seama a făcut regretatul N. Barbu. Eu am în vedere numai dramaturgia. Este imposibil să pot alcătui aici și acum o listă selectivă de piese și autori reprezentativi. Sînt totuși patruzeci de ani de literatură actuală sau contemporană, indiferent cum o numim, și la începuturile ei stă și o piesă de teatru durabilă, **Bălcescu** de Camil Petrescu. Dacă aș face o rememorare, cu siguranță că ar rămîne pe dinafară multe nume, multe titluri, și ar fi păcat. Cu spectacolele stau mai slab în ultima vreme. În afara spectacolelor locale, dintre care le-am văzut, cred, pe cele reprezentative, ajung greu la turneele bucureștene, așa că nu-i prea cunosc pe marii regizori. Noroc de un prieten scriitor, care, ca să folosească o expresie din comerțul de stat, îmi mai face rost de bilete, considerînd că am ce căuta într-o sală de spectacole. Din păcate, în toamnă, în timpul turneului Teatrului „Bulandra”, prietenul meu era bolnav. Aș fi dorit să văd **Dimineața pierdută** — întâmplător, predau literatură română actuală la Facultatea de Filologie și așa ar fi intrat în obligațiile mele profesionale —, nu cred că voi obosi vreodată ascultînd **Hamlet**, eram curios să văd reprezentarea integrală a textului, dar nu s-a putut. Noi ne plîngem de penuria bibliografiei străine, dar acolo tot mai avem succes! Cînd am îndrăznit să

solicita un bilet, măcar la unul dintre aceste spectacole, mi s-a răspuns că mai bine aș cere un avion. Cum nu stau prea bine cu pilotajul, am renunțat. M-am uitat la televizor, era un meci.

4 Nu sînt estetician, nu m-am pregătit special pentru răspuns, știu și eu, sper, cît trebuie să știe un intelectual care se respectă. Înțeleg teatrul ca pe o artă de gradul al doilea, avînd deci în față o altă lucrare artistică ce trebuie interpretată. Este o judecată de situație, nu una de valoare. În aceeași poziție față de opera literară sau de artă se află și critica. De aceea, obligația fundamentală a interpretului — actor, regizor, scenograf — este pătrunderea în miezul textului, descifrarea unor noi sensuri posibile, evident, în cazul marilor opere. Aceasta este interpretarea creatoare. Cine vrea să „creeze” mai mult, să scrie el piese de teatru și să propună viziuni regizorale oricît de îndrăznețe.

M-a fascinat din copilărie teatrul, el oferă spectacole unice, inefabile, ai înainte **ființa** întreagă a actorului, sau copia ei. M-a încercat adesea regretul că atîtea spectacole pe care le-am văzut nu mai există decît în consemnările martorilor. Cum se poate scrie o istorie a teatrului, a slujitorilor lui, în asemenea condiții legate de specificul artei dramatice? Presupun că în contemporaneitate se practică, pentru spectacolele de referință, filmarea lor așa cum au fost, nu trecerea lor în variantă cinematografică. Îmi amintesc așa-numitele „filme-spectacol” văzute prin anii '50. Am și acum vii în memorie scene din piesele lui Gorki, din **Cadavrul viu** al lui Tolstoi cu un actor extraordinar, Simonov, care a făcut să nu mă mai pot entuziasma nici de Critico, nici de Batalov în același rol.

Teatrul românesc a avut și are mari autori, mari regizori, așa că mărturiile directe despre arta lor sînt mai convingătoare decît orice comentarii, fie ele cit de pertinente. Cine ar îndrăzni să spună că este edificat asupra **Morometilor** citind doar exegeza consacrată romanului?

Zaharia Singeorzan

1-2 Un loc? Nu! Mai bine spus un orizont pîrlind numele, memoria vieții dintotdeauna: **literatura**. Nici odată nu am despărțit dramaturgia de literatură, nu le-am pus în față o oglindă

ca să nu se se recunoască, să-și desconscrie orgoliile, să-și rostească ultima replică, să-și anune un primejdios divorț. Mai întâi de toate există textul ca literatură și apoi dramaturgia care se deschide unei retorici a înscenării, dialogului rostit spectacolului gândit și regizat. Se naște și intră în rol vocile actorilor care dețin voința de a comunica fondul existențial, lumea în expansiunea ei metafizică, socială, evenimentială, totul însă sincronizat cu un spațiu sonor care să convingă, să nu trădeze semnificațiile universului creat. Regizorul în fața textului devine conștiința lui, trăiește unica şansă de a comunica ideile, de a-i da o viață absolut autentică, o memorie ce își fixează faptele. Regizorul e vocea conștiinței textului, constructorul de mitologii. El este dirijorul spectacolului, „romancierul” unui text și creatorul de prim-plan al unei serii în care sinteza ficțiune-realitate se identifică, se teatralizează. Literatura creează o fascinație de-a pururea arzându-și rugul recuceririi spiritului interogativ, acordându-i o nemăsurată voință de a se înnoi, de a actualiza teritoriile socialului, de a deschide noi ferestre spre adevăr. Fascinația literaturii este și fascinația dramaturgiei. Textul dramatic se restituie ori de câte ori este provocat să-și dezvăluie identitatea, semnificațiile, nouțatea ideilor într-un spectacol creat de regizor, de talentul lui de a reconstitui o lume. Dramaturgia, text și spectacol, mă fascinează ca o dramă de idei născută din vocea textului și din vocea reală, amplificată a spectacolului. Dramă de idei care nu va supraviețui în timp dacă valoarea literaturii dramatice nu atinge un înalt nivel de realizare estetică. Textul condiționează dialogul, arta de a rosti pe scenă viața realității, care angajează în structura lui o nouă formă de a exista a adevărului. Textul este deschis spectacolului teatral în măsura în care el restituie o nouă identitate. E ceea ce înțelege Cătălina Buzoianu prin sensul teatralului modern, sinteză de spații sonore ale conștiinței: „Un spectacol teatral este un spațiu metafizic, un spațiu cosmic, deschis pentru a fi populat cu imagini și sunete care, lovind percepția spectatorului prin toate porțile simțurilor, se sublimază într-o condiție estetică, pătrunde în toate zonele spiritului și, iluminându-l, fulgeră acele străfunduri ale conștiinței, prin pustiire cathartică”.

Lumea din textul dramatic condiționează un extraordinar sentiment al creației, ce se naște o dată cu ridicarea cortinei. Creație ce își întemeiază codul, legile în funcție de retorica unei arhitecturi vii, recucerind spații ale memoriei. Teatralitatea textului și-a descoperit ființa: ideile prind viață, dialogul aprinde flacăra comunicării. Regizorul își va crea spectacolul în raport cu această realitate

a memoriei pe care textul o comunică, în raport cu cultura, vocația sa pentru a reinvia o lume, a-i da o necunoscută formă de viață. Literatura dramatică își dezvăluie disponibilitățile, actualitatea dintotdeauna, mai cu seamă atunci când îi devii aliat, îi crezi structura, îi rămi prizonier, cu conștiința că piesa din manuscris, nejucată, este un univers ce așteaptă să vorbească lumii, să se înfățișeze scenic sub zodia semnificațiilor, ideilor, conflictului, măștilor. Textul este pentru mine o şansă de a vorbi de adevăr, de transcenderea vieții în una a spectacolului teatral cu caracter modelator. O gramatică de sintagme recuperând faptele lumii, sinteză de profeții, de orgolii, de sfidări, de conștiință lucidă a angajării în destinul vieții, în a judeca relațiile umane sub zodia istoriei, fondul de moralitate a epocii, de bine și rău, de succes și eșec, dar mai ales de sinceritate. O sinceritate și o conștiință a ei în procesul de valorizare a ființei, ca voce a destinului teatralizat, devenit el însuși voce a conștiinței unei experiențe. Conceptul de sinceritate, de adevăr angajează în teatru ideea de valoare, de vocație. Ratarea unui spectacol este o replică a absenței sincerității, valorii textului, „romanului teatral”, un triumf al mediocrității. Piesa care nu se naște dintr-un destin creativ de excepție nu are nici o şansă să cunoască teatralizarea, durată. Teatrul de azi creează o enormă posibilitate de a construi evenimentului măștile, personajele, memoria, de a te angaja în destinul social, moral, politic, istoric al timpului, al actualității imediate. Piesa de teatru mă asediază cu memoria istoriei, ca memorie a conștiinței, devenindu-mi o formă de a cuceri dialogul cu evenimentul ce își creează ficțiunea „realității”. Literatura dramatică este și o formă de a purta un dialog cu timpul, de a-i străbate labirintul și de a-l pune în scenă, de a-i convoca personajele și de a le justifica alianța cu o lege morală inflexibilă. Istoria, timpul, conștiința, evenimentul, adevărul, memoria, personajul, dialogul creează Textul ce face posibil fluxul dintre el și spectator, lecția de adevăr, de rostire, de iluminare. Locul dramaturgiei în oglinda literaturii se identifică tot mai mult cu respirația poemului, romanului. Ce este o piesă de teatru dacă nu un vast poem cu personaje, cu idei, cu replici, teatralizat de un regizor care nu e altul decît romancierul pus să reconstruiască lumea într-o arhitectură nouă, debordînd de viață, păstrînd cu sine inima realității?

3 Ideea de a scrie o *Istorie a literaturii române contemporane* nu este nouă, a circulat, mai cîntă, a provocat discuții aprinse, controverse, polemici, dar nimeni nu a scris-o. Totul

a rămas în stadiul de proiect. Se cunoaște cazul lui Alex. Ștefănescu, care a fost tinta unor necruțătoare „replii” cind a început să-și publice fragmente în revista „Tomis” din **Istoria exactă a literaturii române contemporane**. Inițiativa de a gîndi și de a duce construcția critică pînă la capăt rămîne și pe mai departe o frumoasă utopie. Scriitorul român de azi e un bun teoretician, are o lucidă conștiință estetică, dar nu... suportă critica sinceră făcută din perspectiva istoriei literare, a valorilor. Reacțiile lui de refuz sistematic al adevărului sint de neînțeles și vor rămîne de neînțeles dacă el nu va fi senin în fața judecării de valoare exacte. O istorie a literaturii nu poate fi confundată cu o... cronică literară, unde nu se valorifică o **operă**, ci un fragment. Istoria e oglinda unor fenomene, o sinteză născută dintr-un spirit de obiectivitate și din raportarea la modele celebre, ea respectă și propune o ierarhie de valori. Ce șanse reale ar avea criticul angajat în scrierea unei posibile, dar foarte necesare **Istории a teatrului românesc de la origini pînă azi**? Cît este de necesară în momentul de față o astfel de sinteză se cunoaște foarte bine, nu o discut. Discuții vor fi de îndată ce sinteza, fragmente din ea vor apărea în reviste. Se vor găsi imediat adversari, „polemiști” ce au să vocifereze. Istoria teatrului e posibilă numai în situația fericită și dezinteresată cînd un colectiv de specialiști s-ar decide să încredințeze unui critic de reputație să-și construiască sinteza în afara oricăror „restricții”, „sfaturi”, „revizuiți”, „presțiuni” extraliterare. Cine își va asuma acest rol?

Proiectînd să scriu o **Istorie a teatrului românesc de la origini pînă azi**, și întocmesc o tablă de materii cuprinzătoare și în acord cu realitatea istorică și socială, nu aș ezita să o deschid cu cea mai tragică piesă a neamului românesc: destînii dacilor, moartea lui Decebal la Sarmizegetusa. Tragedia dacilor liberi și romanizarea, rezistența eroică în fața năvălirilor barbare, etnogeneza românilor, Sarmizegetusa ca destin, istorie și scenă deschisă a unui eveniment crucial al ființei naționale, supraviețuind tuturor victrigiilor, creîndu-ne o cultură și o civilizație cu un topos păstrat pînă azi. Tot în acest spațiu aș introduce analiza unei alte piese vorbind de identitatea noastră existențială, de filozofia românească: **Miorița**. E vocea tragică a destinului oglindind măreția conștiinței, voința cosmică de a dura în istorie prin faptă, prin sacrificiu, și de a purta cu noi crucificarea cu o seninătate sceptică. Ar urma **Meșterul Manole**, adică teatralizarea creației înțeleasă ca o imensă jertfă. Sîntem întru totul o națiune cu vocația tragicului și literatura dramatică susține pe

de-a-ntregul ideea. Nemăsurat de tragic este și exilul lui Ovidiu, altă piesă aparținînd de data aceasta Pontului Euxin... cu un personaj care mai așteaptă în superba lui melancolie să fie chemat la Roma... Istoria teatrului românesc ar fi și o viață a destinului conștiinței naționale. Textele dramatice de la **Miorița** și pînă la radiografiile morale și sociale ale lui Dumitru Radu Popescu susțin acest adevăr, această realitate. Criticul care va avea curajul să scrie **Istoria...** va reciti de bună seamă scriitorii clasici, va redescoperi modernitatea și actualitatea, Steaua lui I. L. Caragiale, Lucian Blaga, Camil Petrescu va lumina însă sinteza. Totul vegheat de o conștiință a valorilor. Construcția va trebui să cuprindă viața teatrală, opera regizorilor și actorilor, o fenomenologie a eșecurilor. Piese ale lui Nicolae Iorga cunosc spectaculoase căderi. Camil Petrescu îl urmează în alte condiții sociale și artistice. Aceste „căderi” ar forma fără îndoială un extraordinar „roman teatral”, redescoperind un univers de orgolii, de patimi, de farse, de triumf statornic al veleitarismului, univers ce o dată cunoscut ar modifica imaginea noastră despre lumea ca teatru. Cîte „romane” nu ascund și viața actorilor, regizorilor, scenografilor, „subteranele” unui teatru? Să recunoaștem că orice teatru național cuprinde un fascinant și polemic roman teatral, de care vorbeam mai sus. E timpul ca această **Istorie...** să nu-l marginalizeze, să prindă viață. Cine va scrie însă **Istoria...**?

4 Se știe: teatrul este, ca și filmul, o sinteză a tuturor artelor, care își creează o poetică originală în funcție de talentul scriitorului, de valoarea creată. E sinteza cu cel mai deschis orizont al realității, al vieții, angajînd conștiința în dialogul direct cu destinul, cu formele lui de existență. Spectacolul teatral construit de un regizor modern trăiește în memoria noastră prin acțiune, prin personaje, prin dialog, dar mai ales prin alianța ce se creează între spațiile sonore ale textului rostit și noi, care știm de-acasă piesa, am recitat-o, i-am creat și noi regia. Ne ducem la teatru ca să ne confruntăm „regia”, spectacolul nostru, cu cel de pe scenă, să privim viața din text, ideile din replici, adevărul din vocea actorului. Esențial în toate e textul. Vocile lui trebuie create, ascultate, făcute să sonorizeze spațiile lumii, ale adevărului, reflexie a oglinzii urmărind să ne convingă de faptul că teatrul e dintotdeauna o lume cu măști, rostitoare.

**Anchetă realizată de
Ioan VIERU**