

Dramaturgia originală a stagiunii.

PARTICIPANȚI :

CONSTANTIN MĂCIUCA
VALERIU RĂPEANU
NATALIA STANCU
MARGARETA RĂRBUȚĂ
ANDREI STRIHAN

RADU POPESCU : *Vă mulțumesc că ați răspuns invitației noastre, care are drept scop ca, prin efortul nostru colectiv, să ajute la degajarea citorva caracteristici ale creației dramatice originale în actuala stagiune. După cum știm cu toții, dramaturgia română contemporană a cam întârziat să se afirme, timp de vreo două-trei luni de la deschiderea stagiunii. Dar când a început, a început bine, și, de atunci, continuă bine, și, în același timp, susținut, consecvent. Acum, că ne aflăm la jumătatea stagiunii, v-aș ruga să vă spuneți opiniile, mai ales în perspectiva programului ideologic-educativ care a stat la baza întocmirii repertoriului.*

CONSTANTIN MĂCIUCA

În mod evident, în actuala stagiune, dramaturgia originală cunoaște o certă ascensiune, în comparație nu numai cu cea precedentă — care nu ne-a oferit satisfacție din acest punct de vedere — dar chiar cu alte stagiuni „rodnice”. Este îmbucurător faptul că pînă la sfîrșitul lunii ianuarie au fost realizate 23 de premiere absolute, așa cum este reconfortantă perspectiva ca pînă la sfîrșitul stagiunii să se realizeze alte 17 spectacole.

Pe scenele bucureștene, celor șapte premiere de pînă acum, li se va adăuga un număr cel puțin egal. Efflorescența piesei originale — în contextul unui moment literar productiv, în ansamblu — este expresia pregnantă a ecoului profund al documentelor privind programul ideologic al partidului în conștiința creatorilor, mărturisind, în același timp funcția catalizatoare a teatrelor noastre care își exprimă opțiunea fermă pentru stimularea valorilor artistice naționale. Am fost plăcut impresionat de faptul că cele mai multe teatre sînt animate de năzuința — cu un caracter de emulație — de a realiza cel puțin o premieră absolută. Inițiativa mai energică și perseverentă a secretariatelor literare, sprijinită comprehensiv și complex de toți factorii care concură la realizarea pro-

gramului repertorial s-a dovedit decisivă în stimularea creației dramaturgice originale.

O altă caracteristică o constituie, după opinia mea, faptul că problematica pieselor răspunde într-o mai mare măsură solicitărilor sociale și estetice ale spectatorilor, se îngrează mai profund preocupărilor de modelare a conștiinței socialiste, dezbaterii problemelor cu care se confruntă societatea noastră în prezent este mai amplă și incisivă. Piesele — evident cu modalități și posibilități literare diferențiate — trădează preocuparea dramaturgilor de a aduce în atenția spectatorilor probleme reale de loc confortabile de multe ori, solicitîndu-le gîndirea, invitîndu-i la un temeinic proces de evaluare socială. Aceasta explică propensiunea multor autori spre dezbaterile de profunzime, care angajează puternic conștiința și spiritualitatea eroilor, spre formulele dramaturgice marcate de efigia unui realism psihologic.

Considerînd că nivelul calitativ mediu al pieselor reprezentate pînă acum nu este inferior celui realizat în anii precedenți, nu pot să nu remarc faptul că în unele piese întîlnim realizări fragile, așa cum în alte piese ca cele semnate de Paul Everac (*Un fluture pe lampă* — Teatrul Național din București), Titus Popovici (*Puterea și Adevărul* — Teatrul Maghiar de Stat din Cluj) ne în-



Constantin Măciucă

tinpină o certă robustețe artistică, pe care spectacolele nu o trădează. Evidențiez în continuare piesele lui I. D. Sîrbu (*A doua față a medaliei*) și Petru Vintilă (*Casa care a fugit pe ușă*) cu care s-au realizat spectacole valoroase.

VALERIU RÂPEANU

Discutăm foarte mult, la mijloc de stagiune, la final de stagiune, la început de stagiune, despre creația dramatică originală. Această discuție o facem noi, cei care vedem în general piesele la premieră, limitându-ne la text și la spectacol. Noi însă facem această discuție totdeauna fără să avem în vedere elementul esențial — *publicul*. Adică, eu aș vedea poate o viitoare discuție a revistei „Teatrul”, o discuție în care factorul public să nu lipsească. De exemplu : toți simțim că dramaturgia contemporană românească în această stagiune se prezintă mai bine decît în stagiunea trecută: toți știm că piesa lui Paul Everac, *Un fluture pe lampă* are succes de public și este discutată nu numai de cercurile criticii dramatice, cu foarte multă aprindere. Dar noi nu cunoaștem care este de fapt situația acestor piese românești față de public. Și aici este prima problemă și prima întrebare pe care vreau să mi-o pun. Cred că nu putem să discutăm o dramaturgie și o mișcare teatrală decît în măsura în care ea are niște urmări asupra publicului, decît în funcție de ecoul ei. Vor fi șapte piese românești, vor fi 14 piese românești, vor fi 28 de piese românești, vor fi 46 de piese românești, ele vor crește de la o stagiune la

alta într-o proporție aritmetică sau chiar geometrică. Toate lucrurile sînt bune. Dar întrebarea este: ce ecou au? Și să fiu mai explicit: dacă această creștere numerică a piesei românești (sau, adaug dacă această creștere, *chiar în calitate*, a piesei românești) aduce public la teatru sau nu aduce public la teatru. Dacă această creștere calitativă a dramaturgiei românești, pe care am simțit-o, se resimte și în planul afluenței de public, adică dacă vine mai mult public la teatru pentru, ori datorită piesei românești sau creșterea publicului se realizează pe seama unei piese precum *Anunțul la mica publicitate*. Aici ar fi lucrul foarte interesant: dramaturgia noastră are un ecou real, această creștere este o creștere reală, adică venită din dezbateră în care-l implică pe spectator, sau este o creștere falsă? Aici este problema. Toate teatrele din București și-au îndeplinit planul, dar pe seama cui crește publicul? Pe seama piesei românești? Uitați cîte întrebări se pun! Pentru că noi tot timpul luăm o cifră globală de spectatori, care s-a stabilizat, și este normal ca la un moment dat să se stabilizeze. Dar, în cadrul acestei cifre, ce reprezintă estrada, ce reprezintă teatrele de păpuși, ce reprezintă *Puricele în ureche* și celelalte ca ea, și ce reprezintă piesa românească în ponderea spectacolelor și care din piesele românești înregistrează cele mai ridicate cote.

Deci, problema care se pune în momentul de față pentru noi este, atît, sigur, prezența dramaturgiei românești, cît și ecoul ei de public, precum și mutațiile pe care ea le poate opera în conștiința publicului.

CONSTANTIN MĂCIUCĂ

Întrebarea pusă de tovarășul Râpeanu — de fapt pe care ne-am pus-o continuu, și este firesc să fie așa — este fundamentală. Amplitudinea și profunzimea exercitării funcției estetice se verifică și prin aderența la public a opereii. Alături de numărul pieselor înscrise în repertoriu, o importanță cel puțin egală o are numărul spectacolelor realizate cu fiecare piesă, implicit numărul celor care le urmăresc. Din acest punct de vedere, răspunsul la întrebarea formulată este încurajător. Piesele originale se bucură de un susținut interes din partea publicului. Nu mă refer numai la succesul cunoscut de spectacolele *Un fluture pe lampă* și *Casa care a fugit pe ușă*, de exemplu, ci la situația de ansamblu a teatrelor. Teatrul Național din București, Teatrul Național din Craiova, Teatrul „Maria Filotti” din Brăila — mă refer la acestea fiindcă am examinat recent tocmăi acest aspect — cunosc cea mai mare frecvență de spectatori la piesa românească în general (mergînd chiar pînă la 2/3 din cifra totală) și o bună participare la piesa contemporană. Există desigur și teatre în care, datorită și unor montări puțin izbutite și unor



Valeriu Răpeanu

CONSTANTIN MĂCIUCA

Față de asemenea fenomene nu putem rămâne indiferenți. Sînt fenomene care țin de sociologia culturii și trebuie să-și găsească rezolvare. Ținînd seama de importanța problemelor, se inițiază în anul acesta o cercetare sociologică pe un mare număr de eșantioane din capitală și provincie spre a determina actualele stratificări de gust și educație estetică și a stabili locul ocupat de teatru în bugetul de timp al diverselor grupuri sociale și a le cunoaște opțiunile cultural-estetice. În cunoștință de cauză, se poate iniția de către fiecare teatru o politică de repertoriu, în concordanță cu preferințele publicului, apelînd la piese și formule de spectacol care, captînd interesul fiecărei categorii de spectatori, să contribuie la continua elevare a gustului acestora. Asemenea aspecte nu sînt proprii numai societății noastre; nici nu pot fi rezolvate de pe o zi pe alta; dar societatea noastră oferă garanția că, într-un proces de durată, în perspectiva unei politici culturale bine cristalizate, pot să-și găsească soluționare.

distribuții neinspirate, piesa originală are un mai slab ecou de public, cunoaște un număr redus de spectacole. Dar, aceasta nu este regula, ci excepția. Succesul de public al unei piese este determinat, pe de o parte, de actualitatea problemelor abordate, de contemporaneitatea dezbaterii, dar și de gradul de solicitare a acestei tematici și a modalităților artistice adoptate de către publicul cărui i se adresează. În alcătuirea repertoriilor fiecare teatru trebuie să țină seama de cerințele colectivității căreia i se adresează, stabilite pe baza unor cercetări sociologice temeinice. Fiecare regiune are și probleme specifice, generînd un interes prioritar pentru anumite serii de fenomene sociale și etice și, în măsura în care o piesă le captează în substanța ei artistică, își croiește — bineînțeles cu condiția realizării estetice — drum spre conștiința publicului.

Relația teatru-public se stabilește într-un cadru extrem de mobil și de multe ori greu de determinat, provocat de mai mulți factori dintre care rețin, în primul rînd, lipsa de omogenitate a spectatorilor, existența unor niveluri de receptivitate eterogene, exprimînd orienturi de cultură diferențiate, teatrul trebuînd să se adreseze nu numai spectatorului rafinat, ci și celui care își formează acum gustul estetic. Aceasta face ca nu în toate cazurile succesul de public să legitimeze o valoare artistică efectivă.

RADU POPESCU

Adică, succesul nu e coincident cu valoarea? Nu prea e! Dar nu trebuie succes? Nu cumva ăsta e destinul teatrului, că succesul nu prea coincide cu valoarea?

VALERIU RĂPEANU

Cred că e și o problemă de substanță a dramaturgiei noastre. Vedeți, de ce nu există o dramaturgie despre țărani? La noi, în momentul de față, nu există o dramaturgie despre țărani, nu există nici o dramaturgie despre muncitori. A făcut o încercare de revigorare Davidoglu la teatrul din Reșița; a rămas la Arjoca, a reluat destinul familiei, dar l-a reluat pe un plan strict-biografic. O schimbare de viziune conform schimbărilor petrecute în societatea noastră, dramaturgul n-a realizat. De unde am eu — și aici ajungem la subiectul discuției noastre — sentimentul că, la un moment dat, dramaturgia noastră n-a putut încă să realizeze marele impact cu foarte multe straturi sociale? Din pricina faptului că în viața foarte multor straturi sociale de la noi s-au petrecut în ultimii ani schimbări fundamentale. Orașele noastre au crescut cu sute de mii de locuitori. Noi avem o populație orașenească, în momentul de față, care provine, în marea ei majoritate, în marile orașe, din populația țărănească; adică ei sînt „prima generație” la oraș. Chiar intelectualitatea noastră tehnică este formată în marea ei majoritate din prima generație la oraș. Oamenii care au trecut prin condiția de muncitori, de țărani, avînd 20—25 de ani, ca eroul lui Everac, din *Zestrea* (de aceea, *Zestrea*, la televiziune, a și „prins” atît de bine; pentru că foarte mulți oameni se recunoșteau în destinul acestui om și al acestei femei). Această populație, transplantată la oraș (și transplantată uneori foarte repede, în decurs de o săptămînă, mutată cu toți, cu bunicii, cu străbunicii, cu nepoții) trăiește și are niște dificultăți de adaptare — dificultăți morale. Nu înseamnă că dacă un

om s-a mutat pe strada Ștefan cel Mare, este orășean. Ce nu reușește încă dramaturgia noastră să surprindă, în momentul de față, sînt toate aceste probleme care rezultă în mod obiectiv din niște schimbări care s-au petrecut în chiar structura societății noastre. În relația dintre sat și oraș, în transplantarea de la sat la oraș, în dialogul dintre generații — care și la noi, începem să recunoaștem că există (el a existat întotdeauna). Dar generația noastră, a celor care ne-am ridicat în anii '50, nu-și pune problema raportului dintre generații. Acum acest raport dintre generații se pune din ce în ce mai acut; cei care vin după noi, cei care au acum 20 de ani, care vor avea mîine 20 de ani, formulează întrebări acute — și este fatal să-și pună aceste întrebări, față de cei care sînt înaintea lor. Dacă ne-am referit la început la ecoul de public al dramaturgiei noastre, ne-am referit nu la o cifră statistică, ci la capacitatea dramaturgiei noastre de a răspunde unor întrebări foarte acute ale societății românești în momentul de față.

Din ce în ce mai mult, dramaturgia românească e o dramaturgie despre intelectualii. În fond, *Fluturile pe lampă* a lui Everac este o piesă despre intelectualii. *Casa care a fugit pe ușă*, a lui Vintilă, evocă un mediu mic burghez, personajul cel mai neconcludent din spectacolul acesta este muncitorul. La fel, eroina principală din *Noaptea nechemată* este o intelectuală; un muncitor le acoperă retragerea. Aici sînt cîteva întrebări pe care mi le-am pus eu văzînd piesele noastre din ultima vreme.

NATALIA STANCU

Prin însăși natura exercițiului zilnic al profesiei noastre de critici nu ne putem complăce în admirație. Chiar dacă sîntem efectiv mulțumiți de un fenomen de creștere pe care-l înregistrăm cu toții. Sigur, în mod evident, asistăm în această stagiune la o recoltă dramatică bogată, la o diversificare tematică notabilă. Spun doar „notabilă“ — pentru că varietatea tematică este în aparență cu mult mai mare decît în esență; încă nu pe deplin satisfăcătoare în raport cu aspectele conflictuale firești, cu problematica multilaterală a unei societăți în plină transformare, ca a noastră.

Putem vorbi, de asemenea, de consolidarea unor direcții importante, conturate în dramaturgie în ultimii ani, fapt de asemenea pozitiv.

Pentru că noi aici dialogăm în vederea intențiilor publicistice ale revistei mi-aș permite să trec în revistă lucrările pe care, după părerea mea, trebuie să le avem, oricum, în atenția noastră. Unele aparțin, cum era și firesc, unor consacrați, cum ar fi: D. R. Popescu, Paul Everac, I. D. Sîrbu, autori a cîte două piese, dacă ne gîndim și la cele de la teatrul T.V., Ilie Păunescu,



Natalia Stancu

Virgil Stoencescu, Al. T. Popescu Ion Băieșu. Dar ne aflăm și în fața producțiilor unor „redebutanți“ în dramaturgie (cum sînt Titus Popovici, Petru Vintilă și Corneliu Leu) și în fața unor debutanți de-adevărat — cum ar fi Mircea Bradu cu *Vlad Tepeș în ianuarie* (jucat la Oradea și la Brașov) și Aurel Ardeleanu, autorul *Coroanei pentru Doja*.

Cu această succintă enumerare de autori și, implicit, de titluri, putem, procedînd sistematic, să constatăm că există o oarecare constanță a interesului față de dramaturgia istorică, și că explorarea perspectivei și universului personalităților istorice nu a reprezentat o „furie“, o modă a unui moment, ci a rămas ca o preocupare și, implicit, o problemă interesantă în dramaturgie. Mi-ar face plăcere, dar nu este locul aici, să vorbesc de calitățile celor două piese istorice la care m-am referit, și în deosebi despre valorile literare și teatrale ale piesei lui Mircea Bradu. *Vlad Tepeș în ianuarie* înserie un moment prețios în seria dramelor istorice românești, care au ca principiu integrator exaltarea patriotismului ca esență a ființei naționale, salvagardarea ființei naționale ca imperativ istoric și specific conștiinței individuale, preamărirea eroului ca forță spirituală motrice. Aș remarcă la această piesă stilul ei literar deosebit de îngrijit și capacitatea de a proiecta un conflict istoric, destul de realist surprins și analizat, pe un fundal mitic.

Cele mai multe dintre scrierile dramatice recente atestă preponderența literaturii dramatice de actualitate. Aș face o paranteză și aș constata că însăși calitatea legăturii cu realitatea a devenit substanța unor drame; mi se pare, de pildă, că în piesa lui I. D. Sirbu *A doua față a medaliei* și în *Femeia fericită* a lui Corneliu Leu, drama izvorăște din examinarea relației dintre oameni și realitate — de la stabilirea calității autentice sau iluzorii a relaționării.

Sînt încă sub impresia foarte recente lecturi a dramei lui Titus Popovici, *Puterea și Adevărul*, care, sub unele aspecte, îmi pare superioară scenariului de film, surprinzînd, mai amplu și mai adînc, procese specifice dintre cele mai acute ale maturizării noastre sociale. *Puterea și Adevărul* repune în discuție raportul dintre artistic și politic în teatru.

CONSTANTIN MĂCIUCA

Problema ar merita o discuție mai largă, fiindcă teatrul, mai direct decît alte forme și genuri literare sau artistice, își demonstrează esența de fapt politică. Tradiția teatrului nostru, ca și marea tradiție a teatrului universal, o reliefează cu o evidență exemplară. Cei mai de seamă esteticieni ai timpului nostru, ca și multe personalități cu rol de leader social din întreaga lume nu numai că recunosc, dar se simt obligați să sublinieze funcția politică pe care trebuie să o îndeplinească teatrul. Implicit, discuția ar trebui să se refere la ceea ce, în ultima vreme, s-a constituit ca specie dramaturgică și spectacologică distinctă : „teatrul politic“.

NATALIA STANCU

Și în creația de actualitate putem remarcă aspecte de continuitate. Paul Everac se manifestă interesat de examinarea unor cazuri de conștiință contemporană. În *Cititorul de contor*, piesă publicată în revista, „Teatrul“, dar ne jucată, conștiința se materializează scenic printr-un personaj, simbolizînd tocmai starea de trezie a conștiinței. În *Fluturile pe lampă*, după cum bine știm cu toții, Everac se arată preocupat în continuare de definirea personalității umane în socialism (preocupare pe care am întîlnit-o și într-o altă piesă foarte interesantă a lui Everac, care se joacă în această stagiune — *Ape și oglinzi*) și încearcă să se ocupe de definirea statutului de libertate a omului în socialism. La D. R. Popescu observăm aceeași obsesie a exprimării mai tranșante a unei atitudini justițiare, în legătură cu fenomene de care societatea s-a delimitat.

Am notat de asemenea cîteva piese care încearcă să se ocupe de problema tineretului

(piesa lui Virgil Stoescu), de autenticitatea raporturilor dintre oameni (piesa lui I. D. Sirbu). Sigur, noile scrieri nu sînt, mai ales din punct de vedere teatral, fără reproș. Dar efectiv, nu este prea important să constatăm, de pildă, că ne aflăm, în fața unor piese în care asistăm la conflicte generale și identificăm personaje mai viabile decît situațiile concrete în care sînt imaginate și decît conflictele concrete pe care le-a ales dramaturgul. (Cam asta mi se pare că e situația piesei lui I. D. Sirbu, unde recunosc oameni, recunosc conflicte mari, recunosc tema foarte importantă a înstrăinării, a necunoașterii aproapei — ca să mă exprim biblic — dar în care construcția piesei și situațiile deservesc pe alocuri ideea și portanța ei către o sală exigentă). Cred, de asemenea, că interesează mai puțin să constatăm uneori — deși o facem — o fuziune cam stingace, puțin subtilă, comparativ cu dialectica vieții, între componenta psihologică și cea ideologică. Sau că, totuși, încă noua dramaturgie este inundată de mici conflicte și drame parazite (la un moment dat, așa, apare o domnișoară bătrînă care-ți povestește o dramă a ei, care n-are nici o legătură cu conflictul din piesă, dar care umple un act). Ceea ce mi se pare interesant să discutăm în acest moment, cu atît mai mult cu cît ne aflăm în fața unei producții bogate și interesante de piese, este să apreciem valorile lor de adevăr social și ideologic, realismul sau tendința lor de edulcorare, prezența și autenticitatea mesajului; măsura în care *actualitatea* nu ține de un ornament scenografic sau nu este un element al mediului în care se petrece acțiunea, ci, dimpotrivă, ea constituie *substanța dramelor*; măsura în care conflictele acestor piese răspund exigențelor noastre, care sînt aceleași cu ale publicului, de autenticitate și forță reprezentativă (pentru un cit mai mare număr de pături sociale, pentru întreaga suflare românească); măsura în care aceste conflicte sînt esențiale. Răspunsul la aceste trei întrebări — *autenticitate, valoare reprezentativă și accedea la esență* — ne va arăta și dacă dramaturgia discutată are șanse de „succes“ în sens superior, de perenitate și universalitate.

Mai vreau să atrag atenția: am căutat două „teste“, două formulări-cheie, care să definească limitele pe care noi le simțim și, chiar critici fiind, nu reușim întotdeauna să le definim. Am observat, citind aceste piese pe care le-am enumerat că, nu puține, relevă „a doua față a medaliei“, ca să zic așa; ele imaginează un conflict pe care, apoi, spre surprinderea noastră, nu întotdeauna plăcut, îl demonstrează a fi fals. După ce ai satisfacția că asisti la efortul identificării unui conflict și exprimării unei atitudini față de el, afli că de fapt aceasta e prima față a medaliei, că aspectele conflictuale relevate țin de perspectiva subiectivă, eroantă, a indivizilor și nu de apariția și existența lor obiectivă, la un moment dat, în societate. Or, o dramaturgie care încearcă să existe prin a

demonstra că conflite pe care ea le dezvoltă din realitate (în de subiectivism, nu cred că are șanse să devină o dramaturgie puternică, de ecou și eficacitate. Sau asistăm la rezolvarea unor conflicte efectiv interesante, prin rezolvarea unei ramificații colaterale lui (asta mi se pare a fi situația din *Femeia fericită*).

Al doilea aspect care îmi relevă scăderile dramaturgiei — și, judec tot timpul din perspectiva unui public matur și exigent care intră la spectacolul de teatru și rămîne pînă la capăt — este acela că teatrul a cam abandonat parcă funcția lui de cunoaștere. Nemulțumitor mi se pare faptul că el reflectă procesul de negare dialectică ce s-a produs în viața socială după ce acest proces s-a produs — adică după ce s-a produs evoluția și implicit, conflictul a găsit un deznodămînt. Asistăm, deci, la un ilustrativism superior (deși superior nu are grade de comparație, aș spune „mai superior” decît în alte etape). Teatrul a pierdut din forța lui de anticipare, de adîncire a realității, din perspectiva artei, pentru a pune *el* în evidență, anticipat, momentul și modul în care s-a produs un fenomen sau un aspect social. Îmi amintesc de marea satisfacție pe care am avut-o la *Acești îngeri triști*; marea satisfacție a fost tocmai trăirea noastră ca spectatori a unei asemenea piese, prin talentul lui D. R. Popescu — satisfacția că pornind de la niște conflicte cunoscute dramaturgului adîncea, identifica fenomenul exact, realiza o deschidere.

Pentru că am dat exemplul cu *Acești îngeri triști*. Am citit recent o piesă despre tineret — *O fată imposibilă*, lucrare scrisă cu meșteșug dramatic, cu certă intuiție psihologică și cu umor autentic. Am vorbit însă nu de mult cu un mare actor român, care are și o funcție de răspundere și care mi-a vorbit cu gravitate și responsabilitate despre problemele tineretului român, așa cum le vede el. Și el le vedea destul de exact. Despre felul în care sarcinile înfăptuirii cincinalului vor influența destinul profesional și uman al tineretului, Despre energiile pe care le va descătușa, despre noile idealuri pe care le va genera. Despre „tensiunea” înlocuirii unor idealuri cu altele. Despre formele inedite ale „conflictului” și armoniei dintre generații.

...Așa cum s-a constatat, s-a vorbit despre tineret prea mult, limitîndu-ne la limbajul lui de grosolanie și la comportamentul lui extravagant. Everac însuși — finul dialectician și observator al realității care este Everac — face din tinerii lui (în *Cîntorul de contor*) asemenea exemplare. După părerea mea, o piesă ca a lui Stoenescu, poate fi foarte bine jucată, și chiar spre satisfacția publicului tînăr sau bătrîn. Dar satisfacția este una, și realismul reflectării și misiunea pe care o avem prin teatru, vis-à-vis de public, este alta. Dramaturgia despre tineret rămîne o mare datorie.

Nu întîmplător, în discuția noastră, sînt invocate, pînă acum, ca realizări importante piesele *Un fluture pe lampă* și *Puterea și Adevărul*. Atît valoarea intrinsecă cit și audiența la public se explică, pe lingă calitățile literare, prin profunzimea conflictelor prezentate, prin faptul că dezvăluie aspecte majore ale procesului dialectic de dezvoltare socială și le dezbate incisiv. Spirala evoluției societății noastre nu este străină contradicțiilor — de altă natură, evident, decît în tipurile de societăți precedente. Dialectica dezvoltării aduce, în anumite momente, în atenția societății unele probleme grave, care zguduie conștiințele, ca cea a raportului complex dintre libertate și necesitate aflat la baza conflictului piesei lui Everac. Efortul criticii de specialitate trebuie orientat tocmai spre realizarea unei dramaturgii de anvergură socială, ale cărei conflicte să fie extrase din investigarea punctelor fierbinți, barînd drumul pieselor inspirate din fapte minore, nesemnificative, fals conflictuale, stăpînite de o edulcorată stare de autoliniștire. Uneori, spre a suplini absența substanței dramatice, autorii unor asemenea piese emaciate ideologic și artistic, recurg în speranța unei iluzorii aderențe la public, la pseudo-socul unor replici echivoce de extracție spirituală și socială periferică. Specificitatea și profunzimea conflictului dramaturgiei noastre contemporane, iată o temă ce ar trebui examinată pe larg de critica de specialitate.

Dramaturgia noastră se îmbogățește an de an cu noi nume. În unele cazuri, debutul dramaturgic echivalează și cu debutul literar; în alte cazuri, debutul este numai de gen, avînd de a face cu scriitori care s-au afirmat în prealabil ca prozatori sau poeți. Scrierile acestora trădează o anumită inexperiență dramaturgică, făcînd concesii în piesele lor procedeelelor descriptive. Drama este un gen „total” — după definiția lui Hegel — urmîrind spre deosebire de epică, „totalitatea mișcării” redarea, esențială, a procesului vieții, într-o „acțiune conflictuală”. Drama implică angajarea într-un conflict major, printr-un proces de reducere la esență, a relațiilor de viață, adoptînd o compoziție artistică extrem de severă. Unele dintre piesele actualei stagiuni nu izbutesc să-și aproprie în suficientă măsură construcția dramaturgică; de aici o tentă narativistă, apariția unor conflicte colaterale, a unor fișe de caracter, interesante de multe ori, dar neintegrate organic dialecticii interioare, obiective a conflictului. Carențele de construcție dramaturgică se repercutează în spectacol, provoacă dificultăți regiei, solicită actorii la o concentrație deosebită, spre a suplini prin spectacol neajunsurile textului și uneori prin rezultatele modeste obținute, cu toate eforturile colectivelor teatrale, reduc posibilitățile de comunicare cu publicul.

MARGARETA BĂRBUȚA

Eu vin acum de la o întâlnire cu secretarii literari ai teatrelor din țară, la Centrul de perfecționare a cadrelor. Desigur, nu erau absolut toți, pentru că e vorba de seria a doua de secretari literari veniți la reciclare, seria a doua, însă, care reprezintă mai mult de jumătate din secretarii literari ai teatrelor din țară. Și le-am pus o întrebare, tocmai în vederea participării mele la această discuție: „ce piese noi aveți în repertoriu pînă la sfîrșitul stagiunii, ce veți mai reprezenta?”. Secretarii literari mi-au răspuns că în unele teatre se repetă sau se vor mai reprezenta în continuare cam aceleași piese a căror premieră a avut deja loc. Este adevărat, la Naționalul din Timișoara — piesa lui Mirodan *Despre unele lipsuri...* va vedea rampa în stil de comedie muzicală, așadar, într-o variantă nouă. Iar în legătură cu premierele absolute am cules următoarele date (făcînd această precizare, că nu erau acolo toți secretarii literari): o noutate interesantă, probabil, va fi la Teatrul din Tg. Mureș, piesa lui Romulus Guga, piesa lui de debut în dramaturgie; se lucrează, se pare, la ultima variantă. Vor mai fi apoi: lucrarea lui Genoiu, la Bacău, *Trecerea prin veranda verde*; o piesă de Sergiu Levin, la Teatrul din Timișoara, pe care o cunosc; și Teatrul „Nottara”, o piesă nouă de I. D. Șerban, *Ideea doctorului Bărăgan...*; și Teatrul Mic se repetă *Dragostea noastră moare odată cu noi* de Theodor Mănescu și Silvia Andreescu. Sînt, așadar, în perspectivă, și unele noutăți pe lingă cele reprezentate.

Ceea ce este cert, și important, cred eu, în legătură cu ce a apărut pînă acum în această stagiune, este revenirea — în urma și mulțumită documentelor de partid binecunoscute — la niște obligații civice, politice, educative, pe care, la un moment dat, teatrul, dramaturgia, păreau să le fi uitat. O revenire care, e adevărat, nu înseamnă întoarcere la o etapă revoluțată, ci parcurgerea unei trepte superioare a spiralei. Nu este însă, încă, un foarte serios — ca să folosesc un poncif — pas înainte, pe planul adevăratei investigații artistice a realității contemporane, a problematicei contemporane, a spiritualității societății noastre contemporane. Pentru că, dacă ne gîndim la piesele reprezentate pînă acum și la cele în perspectivă, pe această stagiune, ne dăm seama că din punct de vedere al problematicei nu s-ar putea spune (în afară de *Un fluture pe lampă*, care dezbate realmente o problemă încă netratată, și este o lucrare direct și militant politică, foarte importantă și majoră și în afară de *Puterea și Adevărul* a cărei problemă, profund angajată politic este bine cunoscută din filmul care a rulat cu succes binemeritat), că piesele acestei stagiuni aduc multe lucruri noi față de piesele de acum cîteva stagiuni. Pentru că și Corneliu Len, și I. D. Sirbu și D. R. Popescu (care nu se



Margareta Bărbuța

autodepășește în noua sa piesă, ci reia tema sa preferată la un nivel artistic de mai puțină limpezime, după părerea mea) — și nici Stoenescu sau Băiescu nu merg pe cărări nebătute!... Asistăm la un reviriment interesant pe planul piesei istorice, așa cum arăta Natalia Stancu. Este adevărat; așa spune că s-a încheiat perioada de căutare cu orice preț a demitizărilor, (de tipul *Maria 1714* și al *Cronicii lui Laonic*), a restabilirii unor adevăruri de pe o poziție polemică față de mituri constituite; ba, asistăm la o adică. În un fel de re-mitizare, — nu în modalitatea romantic-ditirambică, ci la modul căutării unor figuri exemplare, reale și al prezentării lor ca atare, astăzi, drept chintesență a spiritualității poporului nostru, la anumite epoci. (*Doja, Avram Iancu și Vlad Tepeș în ianuarie*). Față de piesele lui Paul Anghel însă, și față de *Petru Rareș* a lui Horia Lovinescu, aceste piese nu reprezintă un pas mai departe; sîntem în fața unor debuturi onorabile, promițătoare, dar care, ca valoare, nu ating nivelul lucrărilor de referință obținute de dramaturgia noastră.

Cu privire, acum, la piesele care sînt direct inspirate din realitatea actuală, cred că se poate aprecia la ele tendința de a găsi un echilibru, de a sugera o perspectivă pozitivă în conflictele pe care le prezintă. Dar, am impresia că autorii, preocupați de această perspectivă, cad totuși, în bună măsură, într-un fel de idilism. Pentru că, răspunzînd, în mod justificat unei tendințe inacceptabile de unilateralizare a imaginii realității, care a fost la un moment dat, mult prea accentuată — aceea de a releva laturile negre, negative, ale realității, — autorii manifestă acum tendința spre o altă unilateralizare. Se încearcă, desigur, să se semnaleze existența unor con-

flicte, numai că nu se merge suficient de adinc la conflictele reale. Unii dintre autori observă uneori în realitate aspecte negative, nocive, improbabile, dar nu le cercetează suficient în implicații și în ceea ce privește substanța socială, politică, ideologică. În cadrul procesului dialectic de dezvoltare a realității, ei nu pătrund substanța reală a contradicțiilor sociale ale momentului de față și unghiul lor de abordare nu este deschis în perspectiva dezvoltării sociale. De aceea ajung la artificiozitate atît în lansarea problemei cît și în rezolvarea ei. Adică, preferă să aducă niște rezolvări gata confecționate ale conflictului schițat în piesă. Se confundă abordarea unei contradicții reale și a unui conflict real, și sau în perspectiva rezolvării sale, cu necesitatea de a da chiar cheia rezolvării problemei, direct în piesă. Curajul de a aborda problematica reală, acută a realității, trebuie să fie direct proporțional cu înțelegerea profundă a acestei problematici în toate implicațiile sale.

ANDREI STRIHAN

Eu mi-am închipuit cu totul altfel decît s-a desfășurat pînă acum dezbateră la care ne-a invitat prea amabila noastră gazdă. La o revistă de specialitate, de teatru, mă interesa și ne interesa, cred, să discutăm virtuțile și scăderile pieselor incluse în repertoriile primei părți a stagiunii, în strînsă legătură cu scena. Ne interesa, în primul rînd, să vedem în ce măsură textele amintite, *au permis într-adevăr, au condus realmente* la realizarea unor spectacole de înaltă ținută artistică și de influență. Or, din acest punct de vedere, sincer vorbind, nici una din piesele citate n-a oferit — prin adevărul major al conflictului și prin calitățile de construcție dramatică — temeiul realizării unui spectacol de mare răsunet. Știți la fel de bine ca și mine că în nici un domeniu artistic, conflictele false, fabricate, nu apar atît de evident ca în teatru. Teatrul este rău conducător de adevăruri mici, de adevăruri „făcute”. Poți așeza bine premisele unui conflict, poți asigura o bună distribuție și un bun director de scenă, dar niciodată, oricîte eforturi ar depune, ele nu vor reuși să mascheze precaritatea conflictului, dacă tratarea și deznodămîntul lui s-au îndepărtat, pe drum, de la adevărul vieții. Cu jumătăți de măsură, cu jumătăți de adevăr nu se face teatru. Am însă convingerea că piesa lui Titus Popovici, *Puterea și Adevărul*, va prilejui — prin puterea adevărului pe care îl conține filmul, — mult așteptatul spectacol al stagiunii. Au existat, și în această primă parte, două-trei lucrări, care, fără a avea o valoare indiscutabilă, dar fiind scrise cu îndeminare, au oferit partituri onorabile de interpretare actoricească. Mă refer la *Casa care a fugit pe usă* a lui Petru Vintilă, deoarece ea mi se pare reprezentativă pentru acest gen de piese. În acest caz trebuie

subliniată și disponibilitatea conducerii Teatrului Giulești, care de mai mulți ani practică tenace o politică de încurajare a dramaturgiei românești actuale, pe cît cu putință pe cea de calitate. Și iată-ne ajunși la cealaltă latură a unghiului din care trebuia, după părerea mea, abordată problema pusă în discuție: cîtă pasiune, cîtă inteligență, cîtă înțelegere și răspundere au investit factorii teatrali în valorizarea scenică a creației dramatice originale...

RADU POPESCU

Dumneavoastră ați emis adineaori o idee foarte demnă de amănunțit : ideea că această dramaturgie, în ciuda citorva realizări mai bune și mai valoroase, s-a manifestat, în ordinea spectacolului, cu regrese.

FLORIN TORNEA

Există în această stagiune un efort de a valoriza la maximum dramaturgia existentă ; asta e limpede. Dar faptul că această dramaturgie nu e valorificabilă *scenic*, mi se pare, în același timp, o dovadă că această dramaturgie este sub putința...

ANDREI STRIHAN

...pe care le au, la ora asta, și regizorii și excelența noastră școală de actori. Una e să nu rămii corigent, alta să treci clasa neobservat și cu totul altceva s-o treci foarte bine, adică să ridici un asemenea spectacol care să constituie un eveniment al artei teatrale. De aceea, într-un moment cînd pentru orice om de bună credință e limpede că teatrul nostru dispune de o clasă de actori, regizori, scenografi, ce și-au dovedit nu o dată capacitatea de a concura cu demnitate și izbîndă pe scenele europene, într-o asemenea împrejurare, zic, a vehicula ideea inutilității evenimentului teatral, mi se pare un lucru extrem de dăunător. Împotriva acestei teorii, care atacă în fașă spiritul creator, nu există, cred, un antidot mai eficient, decît încurajarea oricărei tentative de a ridica spectacolul la rangul de eveniment teatral, eveniment înțeles ca rezultatul unor eforturi de gîndire înnoitoare și a unei dăruiri profesionale incandescente. Din nefericire, așa cum s-a prezentat pînă acum, actuala dramaturgie nu a prilejuit, după opinia mea, un spectacol de asemenea dimensiuni.

Vedeți, în legătură cu atitudinea directorilor de scenă față de piesa originală contemporană, s-a creat o întregă rețea de prejudecăți. S-a spus și se mai spune că cei mai mulți dintre ei subapreciază valențele scenice ale dramaturgiei noastre, dramaturgie ce nu s-ar preta la realizarea unor spectacole memorabile. Afirmațiile sînt exacte în ceea ce privește poziția lor, față de piesa

românească caducă, lipsită de valoare. Pentru că altfel, vă pot da atâtea exemple, cite piese valoroase și autentice au fost scrise, care au beneficiat de o largă adeziune, înțelegere și punere în scenă din partea celor mai bune forțe regizorale și scenografice. Amintiți-vă de spectacolele lui Ion Cojar cu *Nu sînt Turnul Eiffel, Camera de alături, Ape și oglinzi, Iertarea*; al lui Moni Gheleter cu *Șeful sectorului suflute*; al lui Dinu Cernescu cu *Mielul turbat*; al lui Gh. Harag cu *Înainte de potop*; al lui Eugen Mercus cu *Acești ingeri triști*; al lui Lucian Giurchescu cu *Croitorii cei mari din Valahia*; al Sandei Manu cu *Să nu-ți faci prăvălie cu scară*; al lui Horea Popescu cu *Pisica în noaptea Anului Nou*; al lui Dan Micu cu *Lăpușeanul* etc. Faptul că Ciulei va monta *Puterea și Adevărul* nu e un argument în plus că principalul mijloc de a trezi interesul regizorilor este acela de a li se pune la îndemână texte care să conțină o cotă maximă de adevăr omenesc și artistic în același timp?

Vreau să fac și mai clar punctul meu de vedere asupra relației text-spectacol. Eu cred că este eronată poziția teoreticienilor și practicienilor teatrului pur, care consideră că se poate face astăzi teatru fără o literatură dramatică, și cer ca mizanscena să fie scoasă de sub influența puterii semnificative a cuvîntului scris și vorbit. Ei ajung la această concluzie tiranică, pornind de la premisa falsă că imaginea scenică n-ar exprima adevărul decît prin latura ei fizică. Se ignorează aici, în mod evident, faptul că forța de sugestie ca și semnificația imaginii spectacolului de teatru se află în însăși unitatea ei, în capacitatea de a cuprinde în forma ei particulară sentimente și reflecții generale. E stupid să negi importanța pe care o au în teatru mișcarea, gestul, tăcerile, mimica, luminile, decorul, sonoritatea cuvintelor, poezia spațiului scenic, decalajul timbrului, discontinuitatea dialectică a expresiei, dar tot atât de aberant mi se pare a ignora valoarea textului dramatic sau a desconsidera limbajul articulat. Și asta, din simplul motiv că teatrul nu poate fi circumscris la reprezentare, deoarece el este în același timp și gândire. Or, transmiterea ideilor depășește posibilitățile mărginite ale reprezentării și de aceea are nevoie de cuvîntul scris, forma cea mai apropiată de gândirea conceptuală. Atunci cînd nu se ține seama de frumusețea și adîncimea poetică a cuvîntului, se produce un dezechilibru în metafora scenică, cu repercusiuni grave asupra înțelegerii spectacolului în ansamblu.

La fel de unilaterale și dogmatice mi se par însă și pretențiile formulate de unii autori și critici de teatru care declară tranșant că zona superioară a teatrului nu este nici regia, nici scenografia, ci literatura dramatică, orice altă părere fiind considerată drept potrivnică culturii. Și nu asistăm, în ultima vreme, la o adevărată canonadă de artilerie îndreptată împotriva directorului de



Andrei Strihan

scenă, care ar trebui redus și readus la funcția de simplu și mecanic translator al textului? Să nu înțelegem, oare, că teatrul în afara literaturii dramatice e un joc de artificii, dar că nevalorizat scenic, textul literar rămîne, în cel mai bun caz, o lectură singulară? E posibil ca într-o vreme cînd noțiunea de regie aproape că nici nu era diferențiată ca o funcție distinctă în arta spectacolului, Caragiale să fi înțeles misiunea regiei și să fi pus accentul pe tehnica de ansamblu, pe valoarea lui de întreg, iar astăzi unii dintre noi să propulseze teorii anacronice, de minimalizare a rolului ideologic și artistic al regizorului de teatru? Funcția regizorului a apărut ca o necesitate obiectivă a procesului legic al teatrului. Iar dacă așa stau lucrurile, ar trebui să fim capabili să vedem, dincolo de țarul castei, vastitatea întregului; să milităm ca textul literar și spectacolul de teatru cu factorii lui componenți să se afle într-o relație convergentă de coabitare armonioasă, de înțelegere și de stimulare reciprocă. Pentru că extremismul în artă a fost întotdeauna masca sub care s-au ascuns, nu prea nobile interese de castă. Critica de teatru e făcută să combată, nu să abată, să consolideze, nu să demoleze, să unească, nu să învrăjbească.

CONSTANTIN MACIUCA

Poate, dacă s-ar fi oferit exemple ilustrînd tendințele extremiste criticate, discuția noastră ar fi cîștigat concretețe și finalitate. Pozitiv mi se pare tocmai interesul tuturor

factorilor care concură la realizarea spectacolului — ca formă a unei arte cu o fizionomie particulară — pentru a realiza spectacole de o indiscutabilă valoare. Mărturisesc că personal n-am întâlnit „vehiculată” pînă acum, „ideea — realmente condamnabilă — a inutilității evenimentului teatral”. Am întâlnit o tendință de exagerare inversă — pornind de la bune intenții, desigur, dar neținind seama de posibilitățile reale ale unor teatre — pledîndu-se numai pentru spectacole „eveniment”.

Arta spectacolului, artă de sorginte colectivă — și din acest punct de vedere, discuția este deosebit de fructoasă, reafirmînd premisele teoretice ale acesteia — se legitimează principial ca o sinteză dialectică a tuturor factorilor implicați în realizarea unității artistice și stilistice a spectacolului : dramaturgia, arta actorului, scenografia, regia. Delimitîndu-se de unele tendințe manifestate peste hotare, de autonomizarea a concepției regizorale, pentru care dramaturgia constituie numai un pretext al unei invenții metatextuale, școala noastră spectacologică pornește tocmai de la contextualitatea spectacolului, de la eșafodarea lui pe semnificațiile fundamentale ale piesei pe care le dezvoltă, cu mijloacele multiple și inepuizabile ale scenei, într-o concepție ideologico-artistică unitară. O piesă bună oferă în cadrul dominantei semnificative, multiple posibilități de detalieri scenice. Meritul regizorului constă tocmai în explorarea acestei polisemii derivate, conferind spectacolului cachet-ul regizoral. În acest moment se pot produce unele disensiuni între dramaturg, care dorește să-și impună punctul de vedere, și regizor, care se consideră uzurpat de prerogativele sale. Rolul dramaturgiei ca bază ideologică și artistică a spectacolului nu conferă în mod implicit dramaturgului funcția dominantă, decît dacă își asumă și responsabilitatea regiei. Statutul regizorului contemporan în crearea spectacolului este bine precizat. Acest statut prevede însă dezvoltarea concepției regizorale pe cunoașterea și respectarea sensurilor textului dramatic, mijloacele specifice ale expresiei dramaturgice fiind fortificate prin mijloace spectacologice adecvate, închegînd o imagine artistică unitară și coerentă.

FLORIN TORNEA

Aș vrea, în legătură cu treaba aceasta care nu mi se pare minoră în problemele teatrului, să spun și eu o părere personală.

Cînd Valeriu Răpeanu a început să vorbească antamînd latura publicului, mă gîndeam că problema publicului nu e legată numai de *ceea ce* se comunică de pe scenă, ci și de felul *cum* se comunică. Publicul e în primul rînd atras de *ceea ce*, dar e în aceeași măsură și de *cum* primește un mesaj. Iar cînd Strihan a deschis acest capitol al relației spectacolului cu textul, m-am gîndit la două lucruri. Întîi, la condiția textului



Florin Tornea

ca atare, pentru a fi montat pe scenă, și am spus că în bună măsură textul e de vină; nu numai că nu atrage pe regizor, ci și că nu se pretează la un spectacol de dimensiunile cerute de public ; nu de dimensiunile de tipul grandiosului sau, știu eu, al beției de culoare, ci de dimensiunile ideii pe care spectacolul respectiv trebuie să ne-o deștepte.

Pe de altă parte, m-am gîndit la ciștigurile cu care, totuși, spectacolul românesc se mîndrește și pe care le-a dobîndit de-a lungul vremii, cu care a plecat peste hotare, și nu fără mari și reale succese, m-am gîndit cu tristețe că n-am reușit să înregistrăm asemenea ciștiguri pe o piesă românească. Problema nu mi se pare deci, a fi neapărat a regiei, ci tocmai a obiectului în discuție, acum, și pentru care sîntem noi aici. În ce măsură textul românesc, dramaturgia românească, cu cerințele ei de conținut pe care de asemenea le-am pus, mai mult sau mai puțin, la punct, este în măsură să îmi ofere, mie, public (public de-aici și public de dincolo), calitatea necesară, pentru a se marca cu valoare. Nu este deci vorba de vreo disensiune între regizor și autor ci efectiv de mersul mai departe, pe traiectoria ciștigurilor și succeselor cu care ne mîndrim. Sînt uneori dramaturgi care seriu cu gîndul la un regizor sau la un actor. De multe ori autorii de

teatru au în față interpretul ideal. Dar nu vorbesc despre aceste cazuri specifice, ci, în general, de măsura în care expresia cuvântului poate fi întrupată, încarnată, poate deveni mijloc de comunicare teatrală, scenică. Soluția principală este asta: ca dramaturgul să scrie cu gândul la teatru, sau să fie el însuși om de teatru, cum a fost Caragiale, Caragiale gîndea teatral, Eftimiu gîndea teatral, Camil Petrescu gîndea teatral. Să aibă aceste afinități cu teatrul (nu cu regizorul) cred că e una din problemele care nu s-au pus și care ar trebui puse, ca să avem, pe de o parte, ceea ce ne trebuie, și, pe de alta, cum ne trebuie...

VALERIU RÂPEANU

...Pentru că vin foarte mulți prozatori și poeți spre teatru, dar care nu cunosc încă legile teatrului. Aici e un lucru foarte impor-

tant. (Chiar Vintilă: eu care-i cunosc foarte bine proza, nuvelele lui dintre care cel puțin patru-cinci rezistă la cea mai serioasă antologie, îmi dau seama că omul acesta a văzut prea puțin teatru). Și nici nu fac efortul să gîndească teatral.

În altă ordine de idei, citeva cuvinte despre stagiunea aceasta față de celelalte. Noi putem să avem trei stagiuni foarte proaste; nu e obligatoriu să ai stagiuni foarte bune — stagiune de stagiune. Luați repertoriul dintre cele două războaie; din cînd în cînd, apărea cîte o piesă-două foarte bună; nu mai judecăm acum — ce a însemnat stagiunea '32-'33, privim o epocă. Dar problema esențială este aceea a direcției de dezvoltare a dramaturgiei noastre. O mișcare dramatică nu poate produce numai capodopere. Dar dintre piesele care oferă hrana cea de toate zilele trebuie să degajăm pe cele care rămîn ca jaloane pentru mai bine, mai sus, mai adevărat (dacă adevărul are grade de comparație!).

Punînd, provizoriu, punct discuției — în nici un caz nu poate fi vorba de vreo concluzie — cred că sîntem în măsură să formulăm o părere comună în legătură cu piesele care s-au jucat în această parte a stagiunii și cu cele care se vor mai juca, — dincolo de părerile legate de fiecare piesă în parte (fiecare piesă în parte poate prilejui o discuție critică deosebită). Această părere comună pune în relief — indiferent de nuanțe sau poziții aparent contradictorii — constatarea unei azări mai evidente, mai clare, mai ferm urmărite, pe linia ideologiei noastre, a scrisului nostru dramatic. În partea critică relevată aici, această axare nu apare întotdeauna însoțită și de o înarmare, de o instrumentare expresivă pe măsura cerințelor artistice. Discuția a pornit să marcheze cîștigurile realizate de pe urma impulsionării de către partid. Dar ea nu și-ar fi găsit justificarea într-o unanimitate monocordă de opinii. Accentele, ici-colo polemice, privind măsura în care aceste cîștiguri trebuie să fie întărite, încercate cu forță artistică, vorbesc, în fond, despre năzuința noastră spre o dramaturgie de maximă eficiență politică, de integrare efectivă a culturii teatrului nostru în procesul general de construcție și creștere materială și spirituală în climatul căruia trăim.

