



despre

MINEA GHEORGHIU

- cunoaștere și comunicare
- poezie și viață

DIALOG DE ATELIER cu FLORIN TORNEA

— Calde felicitări pentru recenta consacrare academică. Profit de prilej pentru a-mi îngădui să vă invit la o discuție și la mărturisiri, ca să zic așa, de atelier...

Inceputurile artei cuvintului la dumneavoastră s-au exersat în cîmpul poeziei lirice; v-ați mărturisit în poeme și ați talmăcit din Whitman... Apoi v-ați așternut feluritelor drumuri ale comunicării de idei: proza literară, eseu, publicistica, reportajul, monografia, critica literară și teatrală, studiul filozofic, sociologic etc... Ce v-a ispitit sau determinat să vă aventurați și pe drumul teatrului? A fost o simplă aventură, o sim-

plă „încercare a puterii” pe alt tărîm? Ori găsiți în substanța dramatică, în construcția, mijloacele și expresia teatrală, o modalitate artistică (dar, poate, nu numai artistică) care v-a solicitat pentru valențe și virtuți neînțelnuite în celelalte genuri, pentru comunicări ce vi se păreau refuzate pe calea altor genuri?

— Orice scriitor cu oarecare conștiință culturală știe că prima aventură în care va fi obligat să se înscrie, în profesia lui, este aventura limbajului, în exigențele căreia va recunoaște imediat două imperioase necesități: a cunoașterii și a comunicării. Nu sînt

un izolat afirmând asta și, de aceea, nici original. În enorma *Panoramă a științelor umane* (apărută anul trecut la Paris și coordonată de Denis Hollier) cei mai mulți dintre autorii ei afirmă — în studii de orientări foarte diferite — importanța proceselor incluse în teoriile limbajului ca aparținând, în ultimă instanță, sferei științelor umaniste, din care face parte și analiza comunicării prin arte și, bineînțeles, cercetarea literară. A comunica prin poezie e un efort și tot un fel de știință care conduce, prin rigorile ei — ca însăși dezvoltarea lingvisticii — la o deschidere spontană spre celelalte științe sociale, consacrate studiului „omului în totalitate”, deci al societății și al istoriei sale.

După ce am frecventat, ca un bun școlar, poezia clasică, încorsetată în formele ei tradiționale, întâlnirile cu versul liber și „democratic” al lui Whitman, cu metafora expansivă, „modernismul” și suprarealismul — în ambianța plină de farmec și îndrăzneală a tinerei literaturi române din anii studenției mele, la Facultatea de Litere și Filozofie — mi-au ascuțit atenția față de conținutul dinamic și exploziv al cuvintelor, față de logica proprie și de istoria intrinsecă a expresiei, în limba maternă și în celelalte limbi pe care le studiam: franceza, engleza, italiana, spaniola. Cred că „școala poeziei” e cea dintâi treaptă necesară a carierei unui intelectual scriitor (de altminteri nici nu cred în cariera unui scriitor necultivat, iar „excepțiile” nu mă interesează) și neapărat a unui dramaturg. Legătura de sinecure dintre poezie și revoluție, al cărei partizan am fost încă de atunci, a devenit astăzi incontestabilă, indiferent de pozițiile pe care o situează colegii noștri din alte țări. În aceleași zone pendulează acum și conținutul divers al noțiunii de „teatru politic”. Dar asupra lui vom conversa, după câte mi-ați spus, ceva mai târziu.

Spre deosebire, poate, de alți confrăți, eu am iubit și învățat teatrul prin lectură. Am citit conștiincios „opera” celor mai de seamă dramaturgi, începând cu clasicii vechi, comentați de critici și filologi învățați. Revelația valorilor cuvintului scris de autor, din punct de vedere lingvistic și artistic, adică stilistic și, desigur și neapărat, filozofic, mi-a creat un fel de repulsie față de spectacolul inculc. Mai târziu, când m-am ocupat mai îndeaproape de teatrologie, de teoria spectacolului, am devenit mai... concesiv. Venise la rând, în „ucenicia” mea, Gordon Craig, și Stanislavsky, și Brecht, apoi Lorea și „avantgarda” și am uitat de orice scolastică și chiar de poezie și de artele plastice, pe care le adoram. Teoria nu putea să-și mai aibă izvorul decât în practică, așa cum susținea, în neodogmatismul său, și Erwin Piscator. Dar, vezi, nici practica fără teorie nu duce prea departe. Duce la trivializarea ideii...

În definitiv, a dori să „comunică” ceva prin mijlocirea artei teatrale, adică prin poziții vorbite și mimate, nu înseamnă

totuși o exprimare de pe un plan superior celei numai scrise? Și acceptând riscul, nu cumva modalitatea expresiei acesteia, scrise și spuse, va fi pururi inferioară colosalului teazaur dramaturgic, deja scris și spus? În ce constă originalitatea? Iată întrebarea la care răspund în teza sa de doctorat despre „Modurile de comunicare teatrală în secolul XX” unul din studenții mei a putut să constate cât de puțini originali am ajuns, față de reala originalitate a civilizației contemporane. El vorbea chiar de „stagnare”...

De aceea, nu am scris teatru de la început. Dintr-un, hai să-i zicem, complex de inferioritate. De aceea și traducând atît de mult din Shakespeare, n-am cutezat să traduc „Hamlet”, cum au făcut alții care nici nu știau destul de bine englezește.

— *Ce și cât a însemnat familiaritatea dumneavoastră — știută și recunoscută — cu Shakespeare (cu poezia lui, cu arta lui, cu universalul lui, cu epoca lui, cu exegeții lui, cu talmăcitorii lui — pe plan literar ca și pe planul podiului), în incursiunile dumneavoastră dramaturgice? Mă gîndesc, firește, și la modelul (îndemnul?) acțiunii lui Shakespeare în lumea și în epoca lui. Există, în afara marelui Will, un alt climat (alt meridian) „poetic” și dramatic care să vă fi subjugat?*

— Sint descoperiri culturale care marchează gustul și dezvoltarea proprie a unui intelectual, a unui poet. Fiecare dintre noi a trăit această experiență. Și e bine să recunoaștem ce datorăm altora; de altminteri, în literatură nu e greu să o remarce și ceilalți. Ai observat cît de mulți îl imită pe Whitman? Molière obișnuia să spună: „je prends mon bien d'où je le trouve”. Imitarea lui Shakespeare l-a făcut pe Marx să inventeze verbul: „a shakespeareiza” (*shakespeareisieren*). Trilogia lui Delavrancea, de exemplu, shakespeareizează. Mărturisesc că nici eu n-am rezistat acestei tentații, în pieșele și filmele mele. Dar nici „marele Will” n-a fost un original absolut, în înțelesul de astăzi al copyright-ului.

Nu aș ști și nu vă pot explica acum, pe loc, de ce m-a atras Shakespeare și enoca elisabethană. Am mai scris despre asta și au scris și alții (există cam opt sute de mii de cărți despre Shakespeare). Eminescu și Goga i-au dedicat poeme. Aș spune că mariajul perfect dintre poezie, teatru și filozofia istoriei, această modernitate exemplară a dramaturgiei lui, m-a atras și mă retine la el. Inițiatorul meu în această „simpatie” a fost Euripide, pe care, azi, eu l-aș inseria mai curînd printre precursorii romanului.

Românii îl iubesc pe Shakespeare. Așa, print-un raționament inductiv, am putea ajunge la plăcerea și satisfacția cu care noi, „Comisia Shakespeare” — din care ai făcut parte și dumneata, — am purces la talmăcirea *Operele complete* și am făcut atunci o treabă foarte bună.

Eu nu cred că, pe un alt „meridian poetic”, cultura mondială se poate dispensa de

tezaurul altor culturi naționale. Aduceți-vă aminte de ediția japoneză a filmului *Macbeth*. Gusturile însă evoluează, după timpuri și oameni. Mie, de exemplu, mi-a plăcut Brecht, altădată mai mult decât acum. Acum îmi place romanul latino-american. Și, cel mai mult, *Cien años de soledad* de Gabriel García Márquez, pe care l-am și tradus în limba română, acum doi ani, încercînd să ofer acest „meridian poetic” și colegilor și cititorilor noștri, cum am făcut și cu Whitman. Un alt climat poetic-dramatic este universul cinematografic, care realmente mă pasionează. Este un alt soi de „lectură”. Iată, distingeți schimbarea formelor, ce ne modifică, la rîndul lor, viziunea despre cultură și despre lume ca spectacol și ca sens.

— *Ați fost la noi, printre cei dinții, dacă nu mă înșel, chiar cel dinții, care ați pătruns și cercetat formele, tendințele și condițiile teatrului contemporan postbelic mondial. Ați rămas, de-a lungul anilor, un statornic observator al stărilor și seismelor culturale contemporane de pretutindeni. Cum se înserează în acest context cultura și dezvoltarea contemporană a scrisului dramatic și a artei teatrale în România postbelică, în România revoluției și construcției socialiste? În ce mod și în ce măsură artele în genere (și teatrul nostru în special, care a cunoscut în acești ani pentru întâia oară în istorie, o recunoaștere și prețuire internațională) se distanțează și se înserează în viața, liniile, dinamica artei de pe alte meridiane?*

Este desigur oșios să urmărim aici, în detaliu, căile de creștere și de profilare străbătute în ansamblu de dramaturgia teatrului nostru, trăsăturile lor distinctive. Nu e însă de prisos, în discuția noastră, să stabilim determinanțele și coordonatele lor caracteristice, fiindcă în ele se regăsește neîndoios și ceea ce definește și onorează creația dumneavoastră dramatică, și, fiindcă, în raport cu ce unește scrisul dumneavoastră de literatura noastră dramatică în genere, aș putea îndrăzni să vă întreb despre modul aparte, personal, distinctiv, al genezei, al structurii, al expresiei, al experienței, al aspirațiilor dramaturgiei dumneavoastră. Așadar, cum a operat în dumneavoastră, în forul creator intim al dumneavoastră, istoria acestor ani, și cum a încitat (și, pînă la urmă, structurat) climatul de viață, de eforturi, de dificultăți și contradicții, de întrebări și răspunsuri, de realizări și clanuri caracteristice acestor ani, creația dumneavoastră? În ce măsură — ca poet și filozof și estetician, dar și ca vechi și statornic militant revoluționar, — anii de după Eliberare, cu problemele lor de construcție, structurală și spirituală, a cetății și a societății, v-au pus și în fața unor probleme legate de viață, valențele, velenitățile, obiectivele dumneavoastră poetice, creatoare?

— Cînd, în anul 1947, îmi dădeam doctoratul cu o teză de teatologie, — evident, după aproape un deceniu de studii (întrerupte de război), — v-duceți aminte cît de



puțin se putea discuta la noi despre teatrul nou. Era „momentul irlandez”: O'Neill—Sean O'Casey. Vorbeam despre asta cu Comarnescu și cu Ion Sava, cu „generația pierdută”, cu Camil. Dar spectacolele noastre — așa sărăcăcioase, cum puteau fi — apăreau încercate de un impuls profund novator, prin care geniul și inteligența artistică românească puneau sigiliul originalității noastre pe experiența altă de dramatică a istoriei recente a Europei și a lumii. Atunci a început cel mai glorios sfert de veac al teatrului românesc pe care se fundează și prestigiul de azi.

Relația dintre artele spectacolului și scrisul dramatic în România postbelică nu a fost totuși una permanent echilibrată. De cele

mai multe ori s-a jucat mai bine decît s-a scris; pentru că scena are la dispoziție „marcele repertoriu” universal și puzderia de experiențe — licurici ce traversează la răs-timpuri bolta teatrului mondial. Dar am avut și avem cîțiva autori dramatici foarte valoroși, talentați și cultivați, a căror contribuție la autodefinirea dramaturgiei române contemporane e incontestabilă. Despre această ambianță și despre toate aspectele ei, sau aproape toate — naționale și internaționale — am opinat pe larg în ultimele mele trei cărți, în *Dionysos* (1969), *Scrisori din Imediata Apropiere* (1971) și *Scene din Viața Publică* (1973) și, cu oarecare regularitate, în chiar paginile revistei dumneavoastră. Și cum, în general, nu mi-am schimbat părerea, aș trece să răspund la ultima parte a întrebării.

Teatrul nu există fără o luare de poziție: contra, sau pentru ceva. Nici chiar „anti-teatrul”, nici „teatrul absurdului”, nici Adamov, Albee, Grass, Beckett, Simpson, Vian, Genet, Pinter, Frisch și nici Ionesco. Marii autori dramatici o și declară, ca o profesiune de credință; alții ne fac doar s-o înțelegem; alții o fac și n-o înțeleg. Mă refer la cei care sînt pentru contra și... se abțin. Eu nu mai suport indiferența publică, adică teatrul fără scop, teatrul-drog, teatrul pentru analfabeții politici și mă revoltă spectatorul imbecil social, ca și actorul, cabotin, gata la orice scîlămbăială pentru aplauze sau „ciubuc”. Nu, cu asemenea autori, actori și directori nu ne-am putea lăuda că facem cultură teatrală, sau orice alt fel de cultură, și nici cu asemenea spectatori.

Experiența istorică a poporului român și a culturii lui naționale a marcat personalitatea noastră în suficientă măsură, ca să știm ce vrem și ce putem. Coordonatele spirituale ale socialismului românesc sînt încă în formație; și, pe planul conștiinței, ele reprezintă o treaptă pe care încă n-au trecut-o toți. Poate fiindcă nici drumul pînă aici nu a fost lipsit de contradicții, de greșeli și de prostii, unele cu grave consecințe.

Eu am avut bucuria, sau durerea, de a le cunoaște, uneori foarte deaproape. De aceea aș dori să am puterea de a-mi convinge confracții mai tineri de ceea ce însemnează, spre cinstea României moderne, aceste coordonate spirituale cîștigate după ultimele două Congrese ale Partidului, ce preț au aceste victorii în lupta pentru libertate și democrație, în epoca noastră.

A trăi în actualitate, a te informa, în toate privințele, ce este această actualitate social-politică, e prima condiție a științei și puterii de a servi. Iar teatrul e chemat să servească. Nu e ușor să știi și să poți face ceva util și frumos pentru patrie, pentru arta și cultura națională, la nivelul culturii universale, al actualității politice și culturale mondiale. Efortul meu, personal, s-a îndreptat în această direcție. Lupta pentru patrie, ca și lupta cu ignoranța, continuă și mi se pare că va fi de lungă durată, deși *ars longa vita brevis...*

— *Vă întrebam despre ecoul actualității în combustia dumneavoastră creatoare, pentru că mi se pare interesant să văd la dumneavoastră, atît de puternic și activ ancorat în dinamica imediată a realităților și a problemelor care agită realitățile și omul contemporan, să văd prin urmare, la structura dumneavoastră emnamente contemporană, înclinarea de a pune aceste probleme, în planul artei, și de a încerca să le dați întrupare și dezlegare, întorcîndu-vă (și trimițîndu-ne) în mit și în etnografie, în legendă și folclor, în istorie, în documentar și reconstituirea istorică. Din acest unghi de vedere sinteți printre inițiatorii unei noi formule a dramei noastre istorice. Dar întreb: socotiți drama de evocare și de invocare a istoriei o modalitate specific operantă a teatrului contemporan și, mai ales, operantă în contemporaneitate? Nu poartă, cumva, drama istorică, dincolo de valoarea și eficiența ei instructivă, educativă, și însemnele unor răspunsuri ocolite și aporimative date întrebărilor, adesea, aspre și grave ale zilei? Drama istorică este o școală de virtuți naționale, de patriotism. Dar în măsura în care adevărurile pe care le relevă sînt (sau se vor) și adevăruri ale condiției umane actuale, ea se revendică și de la prerogativele și eficiența dramei politice, acestei drame politice atît de fecund și variat cultivate pe scenele lumii de azi. Socotiți drama istorică drept cea mai eficientă formă a dramei politice? Nu credeți că politicul se cere privit și tratat frontal — fără devieri metaforice, parabolice, aluzive? (Brecht a folosit programatic parabola și drama istorică într-o vreme a adevărului ilegalizat, interzis, ca una din metodele de a depăși dificultățile epocii în rostirea adevărului. Nu cumva este programul lui Brecht depășit?) Oricum, ce părere aveți despre politicul în teatru (și despre teatrul politic)?*

— Nu știu dacă e locul unei conversații despre „actualitate” între noi doi, adică între niște „profioniști” ai criticii dramatice care au avut prilejul să se declare de acord cu dialectica acestui termen, în repetate rînduri. Bineînțeles că actualitatea „propriu zisă” are înțietate, așa cum o dorim amîndoi. De exemplu, eu cred că universal psiho-social al agricultorului român contemporan n-a fost suficient explorat în teatrul nostru.

Extinzînd puțin spațiul acesta la întreg universalul nostru spiritual, apare evident că însăși civilizația urbană românească e profund marcată de un viguros ruralism, pentru că sîntem un popor tînăr în singele căruia pulsează o altă nostalgie a paradisului, un alt fel de „viață la țară”. Pentru noi, românii, întoarcerea la natură nu capătă sensul livresc al Americii emersoniene, ci mai curînd al rezervorului de putere din glia în care se sprijină tălpile lui Anteu. Nu sînt un adept al „spațiului mioritic”, însă e bine pentru noi să recunoaștem și să apreciem forța și vechimea acestei civilizații milenare care, spre deosebire de restul Europei re-



zolvă în armonie conflictul dintre „tradiție și inovație” care — în literatura franceză, de pildă, — a devenit o problemă încă de pe vremea celebrei „querelle des anciens et des modernes”, pe timpul cind la noi se lansa lozina apărării limbii și literaturii naționale. Civilizația noastră a îmbinat în chip fericit și clasicismul cu romantismul. Pe un asemenea teren ferm, raționalismul și romantismul revoluționar au dat „mînă cu mînă” la timpul potrivit. O națiune socialistă nu-și putea afla, în istoria contemporană, un teren mai fertil. De aceea, în programul ideologic al Partidului Comunist Român, noțiunea de patrie, noțiune atît de nobilă și de generoasă, include în ea, fără nici o contradicție intrinsecă, și celebra definiție a lui Tudor Vladimirescu : „patria este poporul !”... Și tot de aceea, arta populară, protejată de statul socialist, se bucură de prestigiul ei internațional recunoscut și intră, cu drept de cetate, în concepția românească de cultură universală, concepție fundamental internaționalistă, de respect față de constantele culturii naționale a tuturor popoarelor. Ideea de jertfă supremă pentru patrie, și pentru umanitate și omenie, una din cele mai sublime permanente ale eroismului, este și va fi pentru arta și literatura română, cea mai frumoasă temă a tragediei. Poftim, Luca Ronconi reconstruiește mitologia. Să fie doar o modă? Atunci cînd George Steiner avertiza despre *Moartea tragediei*, el nu făcea decît să regrete dispariția acestui sens umanist al teatrului, pe care noi, și ca marxiști, îl apărăm aici. Pentru că noi avem ce apăra. În filmele și piesele mele de teatru, ca în *Zodia Taurului*, n-am făcut decît să militez pentru acest sens înalt al personalității istoriei și culturii noastre naționale. Materialismul dialectic și istoric e obligat să țină seama astăzi de această personalitate specifică a revoluției, care se manifestă în toate țările, cu particularitățile ei.

Înțelesul etimologic al *politicului* trimite, încă din antichitate, la participarea cetățeanului, a întregii cetăți, la destinele colectivității umane din care face parte integrantă. A face politică înseamnă „a participa”, cu drepturi egale, democratice, la acest destin încărcat de responsabilități individuale și colective. De aceea nu detest nimic mai mult decît indiferența politică. „Teatrul politic”, luat ca simplă formulă, devine fastidios și conformist. Dacă nu merge la rădăcina lucrurilor, dacă nu e făcut cu pasiune și convingere, o convingere în același timp științifică și sentimentală, un asemenea teatru se definește exact doar prin replica hamletiană : „vorbe, vorbe, vorbe”. Întors din prigele la Berlin, în 1951, Erwin Piscator, autorul formulei, privea ruinele din jur și întrebat de cineva : „v-ați schimbat părerea, idealurile dv. s-au modificat”?, el a răspuns : „oare eu trebuia să mă schimb? Priviți ruinele de afară ; iată ce s-a schimbat”. Problema nu este, prin urmare, numai de a privi și interpreta societatea, ci de a o schimba în mai bine. A spus-o, cel dintîi, Marx. Pentru că nici răul social și nici binele nu există *an sich* și în perpetuitate. Sînt efectele modificării, sau ale alienării, sau ale progresului moral. Unii filozofi marxiști, ca Althusser, se dezic de umanism și n-au dreptate. Teatrul politic este un teatru umanist, un teatru al speranței, care nu trebuie, — doamne ferește — privat de poezie. Dacă un coleg stimat, ca Jan Kott, poate să creadă că teatrul lui Shakespeare este un teatru dur, al deznădejdii, îmi permit să cred — și i-am mai spus-o, personal, acum doi ani, la Stratford — că nici el nu are dreptate interpretîndu-l, în acest mod, ca un „contemporan”. Shakespeare nu este Beckett, așa cum nu este Brecht. E altceva, și rămîne el-insuși, oricum l-am cita sau interpreta. Nu Polonius, ci el l-a sfătuit pe Laertes să-și fie „credincios lui-insuși”. Regizorul n-are decît

să se joace de-a Grotowski sau de-a Peter Brook. Nu formele, ci fondul, acesta contează, care nu poate fi trădat fără consecințe. Teatrul politic românesc trebuie să fie credincios sie-însuși, adică politicii românești și speranțelor ei.

— Excluză baza politică a creației teatrale (dramaturgice) expresia artistic-emoțională de tip, să-i zic, cameral? Mă întreb adică, dacă pe fundalul mare, istoric, de largă respirație și semnificație socială, de major interes social, în care se petrec și se înadresează — în acest teatru — conflictele și universul de idei și de gesturi și atitudini, rămâne loc pentru problemele de viață și pentru emoțiile personale, aparent mărunte (dar de o deosebită importanță sociologică și de mare forță receptivă) ale spectatorului din stal? Întrăm însă, cu asemenea întrebări, în domeniul procedurilor artistice ale dramei; rămânem în eforturile „de atelier” ale creației dar, în același timp, descoperim și zona unei estetici încă nedesluite a dramei contemporane, a unor căi de atac și mutații posibile, a unor tendințe care se cer clarificate. Asemenea întrebări ne așează, ca atare, în fața unei ultime chestiuni, nu cea mai mărunță însă, ultima doar în contextul, fatal limitat, al discuției noastre: unde a ajuns, încotro cată să se îndrepte creația noastră dramatică, cu ce funcții și cu ce resorturi urmează să se împlinească?

— Nu există „politic” sau „politică” în afara persoanei umane. E adevărat că teatrul poate să pună în „joc” abstracțiuni, mituri, simboluri, „semne” etc. Sintaxa și semantica lor e diversă și ondulatorie, ca „trestia” lui Pascal. Există și o funcție a „semnelor” de a reprezenta ceva independent de ele. Omul modern înțelege și folosește semnele în chip pragmatic. Semnul de recunoaștere (grecește = *symbolon*) se bazează în general pe o convenție care trebuie cunoscută pentru a-l înțelege, pentru a fi un simbol util comunicării, limbajului. Limbajul teatral arc, ca și natura, oroare de vid. Eliminarea personalității libere a omului, în complexul însușirilor sale definitorii, iese din perimetrul teatrului politic și din al teatrului în general. Răționamentul se aplică, cu egală rigoare, la excluderea omului din societate, dintre oameni. În concepția lui Camil Bălcescu era „un om între oameni”. Aceasta mi se pare că este definiția prezenței omului în teatrul politic. Convenția teatrală în sine are o istorie și o natură a ei, legată de istoria spiritului omenesc. În ale sale *Lecții de filozofia istoriei*, Hegel dădea această profundă definiție spiritului grec: „Spiritul grec era conștiința spiritului, dar a spiritului limitat al cărui factor natură era ingredientul esențial”. Natura și limitele spiritului grec s-au reflectat exact în trinitatea clasică, Eschil—Sofocle—Euripide. Teatrul modern, politic prin excelență, are natura și limitele sale proprii, care nu pot fi nici eterne și nici universale. Corectivul lor este istoria și cultura națională. În acest spa-

țiu se dezvoltă relația individ-societate, contradicțiile și conflictele ei. Iar teoria contradicțiilor în socialism — asupra căreia sîntem chemați să meditam activ — impune, în consecință, și convenției teatrale moștenite, o serie de modificări. La care, firește, asistăm, numindu-le, cu un termen cam impropriu, „inovații”. Să nu ne temem, prin urmare, pentru teatrul viitorului; el va găsi pururi varianta mutațiilor sale care să-i reconcilieze destinul, cu destinul spectatorului. Tineretea fără bătrînețe, este atributul omenirii; noi, cei de azi, sîntem copiii veacului ce vine. Federico Garcia Lorca, dramaturg-poet, scria undeva: „mi vida? es que yo tengo vida? estos mis años me parecen niños”... („viața mea? am eu o viață a mea? acești ani ai mei sînt doar niște copii”).

Urmăresc cu multă atenție și simpatie eforturile colegilor noștri, dramaturgi și oameni de teatru, spre atingerea acestui înalt țel artistic care e un teatru cult, cu săli pline, teatrul care să consacre poporul nostru cu un „intellectual colectiv”. Mă jignește incultura și vulgaritatea limbajului onora dintre piesele care circulă prin teatrele noastre în criză de direcție. Societatea noastră socialistă este însă o societate prin excelență educațională și asta îmi garantează toate nădejzile mele de mai bine. Cred într-un nou clasicism teatral românesc, subtil și robust, bărbătesc, revoluționar. Fără gălgăie. Am trăit atît de multe traumatisme, încît violența fonică nu mă mai așită, mă obosește. La „Jesus Christ-Super-Star” am adormit în stal...

— Și iată-ne, la întrebarea conformistă: ce nădejdi ne lăsați să nutrim, în această perspectivă, din partea dumneavoastră? E, această ultimă întrebare de atelier, o primă întrebare de șantier...

— Aceasta e o altă chestiune. Invidiez pe cei ce pot anunța planuri grandioase. Am un timp de lucru cam limitat. Citesc, desigur, mult, în multe domenii și tot mi se pare că rămîn în urmă cu lectura. Continui să traduc cărțile și piesele care-mi plac. Anul trecut, editura clujeană mi-a tipărit un volum de Teatru American. Are loc, la „Teatrul de Comedie” din București premiera noii mele traduceri și adaptări după *Volpone* de Ben Jonson. După scenariul filmului despre Dimitrie Cantemir, pe care revista dumneavoastră mi-a făcut onoarea de a-l publica, am scris o piesă de teatru, în centrul căreia stă problema confruntării omului modern cu universul tehnologic; dar fiindcă scenotehnica ei mi s-a părut prea complicată pentru scîndurile scenei, am rescris-o tot în... film. Se numește *Hyperion*, după eroul „*Luceafărului*” lui Eminescu. Vinez răgazul să dezvolt, într-un text dramatic, o idee mai veche despre relația profundă dintre spectacolul vieții satului contemporan și spiritul protoistoriei teatrului românesc. Se va numi poate *Anotimpul miracolelor* și deși aparține genului tragic, va fi un elogiu al continuității speranței. Scena e o lume care poate că seamănă cu noi.