

Locul și rolul

1. Care este, după părerea dumneavoastră, locul dramaturgiei originale în anii de după Eliberare?
2. Ce tendințe și valori artistice vi se par caracteristice acestei dramaturgii?

AUREL BARANGA



1 Treizeci de ani. Vorba lui Anouilh din *Euridice*: „începem să avem amintiri”. Cum voi putea uita vreodată anii eroici: 1946, 1947, 1948, 1949. Îmi stăruie în memorie și mă obsedează sălile reci și pustii, „Naționalul” evacuat la „Sfântul Sava”, publicul refractar, dacă nu ostil. Și, totuși, în acei ani, au scris *Alexandru Șahighian*, *Mihail Davidoglu*, *Lucia Demetrius*, și dacă n-o să mi-o considerați ca o trofie neîngăduită, și eu.

A venit apoi, o nouă generație: admirabilul *Horia Lovinescu*, cu *Citadela* lui sfârșită, prolificul *Paul Everac*, lângă alții mai tineri, dar la fel de dăruți: subtilul *Paul Anghel*, dramaturgul-poet de o inspirație atât de personală, *D. R. Popescu* sau comediografii străluciți, eu o largă audiență la public, *Alexandru Mirodan* și *Teodor Mazilu*.

Și din nou alți tineri, astăzi în plină maturitate: *Dumitru Solomon*, *Dan Tărchilă*, *M. R. Iacoban*, lângă ultimii veniți dar care nu sînt cei din urmă: *Petru Vintilă*, *Iosif Naghiu*, *Alecu Popovici* sau *George Genoiu*, alcătuiind un front compact, susținut de inspirația unor scriitori la fel de eminenți în teatru ca și în proză: *Eugen Barbu* sau *Titus Popovici*.

Fiecare apariție, fiecare premieră, a fost un eveniment al întregii dramaturgii, dar și un eveniment de public.

dramaturgiei noastre, azi

3. În ce măsură reflectă ea problemele politice ale epocii noastre și ale construcției umane, și în ce măsură este eficientă funcția ei educativă ?

4. Ce vă propuneți, ca dramaturg, în anul jubiliar 1974?

Și atunci întrebarea care mi se impune este următoarea : de ce sîntem ispitiți necontenți să vorbim de o carență a scrisului dramatic, sau de „eterna“ lui rămînere în urmă, cînd poate că niciodată n-a existat o eflorescență mai evidentă și un spirit de emulație mai acuzat.

Nu mă încumet să emit judecăți de valoare. Asemenea judecăți, periculoase în orice domeniu, sînt hazardate, pînă la frivolitate, în domeniul scrisului dramatic. Timpul lucrează după reguli secrete și toate surprizele sînt posibile. Capodopere înmbrățișate la premiere cu o explozie de entuziasm necontrolat pot intra, cu vremea, în cel mai desăvîrșit anonim, în timp ce lucrări primite cu o precauție glacială de un public rezistent pot ridica peste decenii capul afirmîndu-și o prezență glorioasă.

Nu știu și nici nu-mi pun problema care vor fi piesele ce vor înfrunta eternitatea, un lucru știu sigur că aceste piese au fost scrise cu credință, sinceritate, entuziasm și patos de niște scriitori care n-au avut alt ideal decît să servească o nobilă cauză : a înfloririi unei noi literaturi, a unei arte menită să slujească înalte țeluri sociale.

Literatură angajată, dramaturgia ultimilor trei decenii, poartă cu sine aspirațiile la care n-am putut ajunge din motive obiective expli-

cabile : orice drum nou se deschide cu dificultate și n-au fost scutiți de asemenea servituți înaintași de-ai noștri înfinit mai iluștri.

Esențial însă, în literatură, în artă, este să încerci, să vrei și să speri. Ceea ce n-am izbutit noi, o vor face urmașii noștri mai bine, din perspectiva unei Istории, sedimentate, echilibrate și armonice, beneficiind de încercările, tentativele, și uneori eșecurile celor care i-au premers.

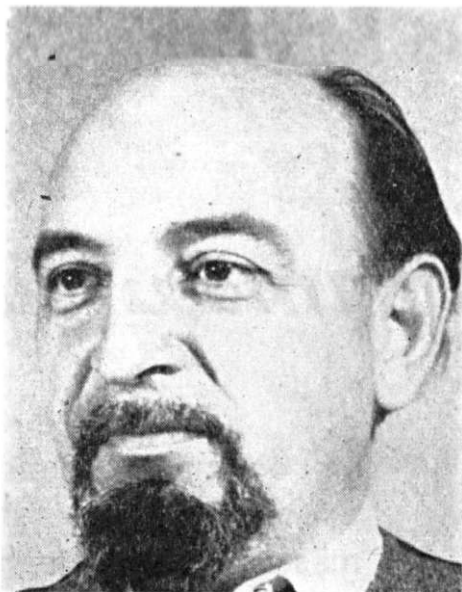
Arta nu este decît un nesfîrșit lanț al lampadoforilor, în care fiecare purtător de stafetă e la fel de prețios fie că duce o făclie orbitoare sau o luminică plăpîndă și timidă.

2 Tendința fundamentală a dramaturgiei creată în ultimele trei decenii a fost, este și va fi multă vreme de aci înainte tendința reflectării unei societăți în plină construcție. Această reflectare a fost înțeleasă de multe ori schematic, dogmatic, suferind de unilateralizări vinovate. Am confundat, și nu o dată, reflectarea cu o copie facsimilică a vieții. Am plătit acest tribut, ne-am lămurit, sper să ne fi vindecat. Arta cere interpretarea realității, extragerea semnificațiilor profunde, intelectuale și emoționale, înțelegerea dialectică a

devenirii istorice, situarea cotidianului pe orbita evoluției unei societăți și a unui om care respinge accidentele stagnării.

Dintr-o asemenea perspectivă se descifrează și sarcinile dramaturgiei actuale, a unei dramaturgii care trebuie să sporească în adâncimi filozofice și deci în capacitatea ei de prognoză.

Am întrebuințat termenul, voit împrumutat din câmpul științei, fiindcă mă îndărătnicesc să cred că ridicată pe o altă spirală a Istoriei, însușindu-și însă caracterelor fundamentale ale artei marilor tragedii antici, dramaturgia contemporană e chemată să semnifice dar să și prevestească. Văd în acest caracter profetic al artei rostul ei major.



3 Pe linia confuziilor înlăturate se cuvine să stăruim asupra felului cum înțelegem la începuturile noastre eroice funcția educativă a dramaturgiei. Ne-am iluzionat, și nu accidental, că teatrul este o pedagogie directă și brutală, de implicații didactice, rudimentare. Teatrul este realmente o școală, dar o școală de tip special, în care spectatorul învață fără să știe că e învățat, fără să bănuie că i se servește o lecție de morală. Ca să „învețe”, teatrul trebuie să emoționeze și să încinte. Teatrul este un ceremonial, și pe scenă are loc un sacerdoțiu. Iar spectatorul este și el un actor implicat în desfășurarea dramei, un actor lipsit de replici. Fără participarea lui activă, tot ce se întâmplă pe scenă capătă realmente un caracter de „spectacol”, dacă dăm acestui termen accepția de *exhibiție*. Teatrul adevărat este o sală de dezbateri și un proces, în care spectatorul este în același timp judecător și parte.

1 E, din toate speciile, în prima linie a frontului ideologic.

2 Tendința de a moraliza, de a distra și, în mică parte, de a asana. Valorile sînt cele postulate.

3 Într-o oarecare, dar nu suficientă măsură.

4 Să scriu bine.

4 Stagiunea care va începe în cînd nu e una obișnuită, este stagiunea unui an jubiliar, anul în care vom sărbători trei decenii de viață liberă și demnă.

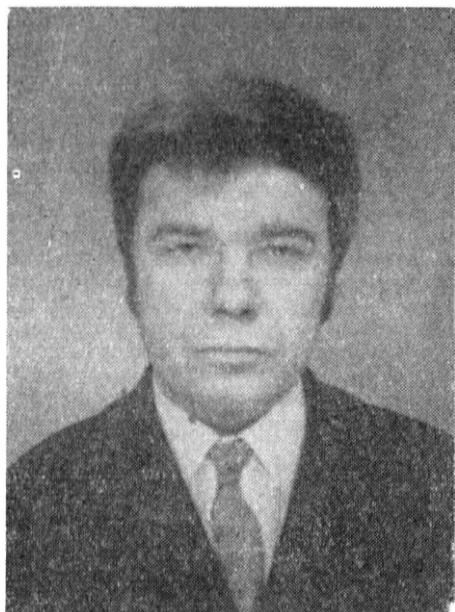
Sarcinile oamenilor de teatru sînt mari, de responsabilități covârșitoare.

Încerc să-mi aduc modesta mea contribuție la această stagiune festivă cu o piesă la care am lucrat 20 de ani: *Simfonia patetică*, frescă a Eliberării, poem dramatic în care m-am străduit să evoc neuitatele zile care au premers istoricul ceas de la 23 August 1944.

Nici după 20 de ani de muncă n-am sentimentul să fi spus tot ce trebuia spus. Subiectul își așteaptă abia de aici înainte cîntăreții și rapsozii. Dar, așa cum am afirmat și mai înainte, ce n-am izbutit eu o vor face, și infinit mai bine decît mine, dramaturgii care vor veni.

Mie îmi rămîne satisfacția de a fi nădăruit.





TH. MĂNESCU

1, 2, 3 Este greu să formulezi, în cîteva rinduri doar, chiar numai dintr-un unghi de vedere strict personal, o apreciere global corectă asupra prezentei dramaturgiei originale pe scenele noastre în timpul acestor trei decenii.

Aș deosebi totuși — ca o ipoteză de studiu — trei etape: prima, în care scenele s-au dovedit dornice să valorifice piesele românești; a doua, din fericire, scurtă, în care s-a produs o oarecare oboseală pe acest plan; ultima, inaugurată de apariția programului ideologic al partidului, care a determinat o situație dintre cele mai favorabile pentru dramaturgia națională de inspirație socialistă.

Prima etapă — nu scutită de bijbiieli și erori — este, deocamdată, vădit ignorată, ca și cum s-ar putea trece cu buretele peste — să zicem — piese ca *Arborele genealogic* sau *Poarta*, scrise atunci, ori peste spectacole ca *Trenul blindat* sau *Tragedia optimistă*.

De a doua etapă ne distanțăm critic, dar în tăcere; or, de ce să tăcem în loc, de pildă, să examinăm public un fenomen atât de important — prin consecințele lui faste și nefaste — cum a fost cel denumit în mod curent „reateatralizarea teatrului” sau „teatrul total”? Acest fenomen s-a constituit — la noi — ca o reacție salutară la adresa teatrului dogmatic, ilustrativist, fals-patetic, conservator în formă și fond, dar drapat în falzurile „noului”, reacție avînd urmări cert pozitive pe planul racordării teatrului la sensibilitatea modernă. Teatralitatea este, fără

indioială, condiția sine qua non a teatrului. Cu toate acestea, de unele exagerări apărute în cuprinsul acestui fenomen a trebuit și trebuie să ne despărțim.

Pe scurt, aceste exagerări au constatat în a se reduce, dacă s-ar fi putut chiar la zero, ponderea *cuvîntului*, ca mijloc de expresie în teatru, și — în schimb — de a se extinde, dacă ar fi fost posibil, la extrem, ponderea mijloacelor de expresie așa-zise „pur teatrale”.

Nu e un secret că dramaturgia — și din vina ei, dar nu numai din vina ei — a acumulat multe datorii față de teatru. Se pare că, cel puțin o parte a dramaturgiei suferă de o maladie a cărei natură constă, cred, în faptul că nu își caută cu fermitate domeniul propriu și, ca urmare, rătăcește adeseori în zone ce nu-i sînt destinate. Nu pot să nu gîndesc că a trecut, într-adevăr, foarte multă vreme de cînd Aristotel scria: „...desfătarea pe care trebuie s-o cerem unei tragedii nu poate fi... orice fel de desfătare, ci numai cea care-i e proprie...”

Toate acestea nu pot servi însă drept pretext pentru minimalizarea rolului dramaturgiei în teatru. Căci, ce înseamnă la noi, în România Socialistă, a reduce ponderea cuvîntului în teatru?

Un prețuit regizor a formulat, în urmă cu vreo cîteva ani, într-o publicație, următoarea întrebare: un spectacol montat de un regizor român, cu actori români, cu un scenograf român, dar cu o piesă străină, e sau nu e un spectacol românesc? Nimeni nu i-a răspuns, după cîte știu, pînă acum, probabil pentru că întrebarea era prea voit naivă. Evident, un astfel de spectacol e un spectacol românesc.

Dar teatrul, în totalitatea lui, fără dramaturgie națională nu e teatru românesc.

Teatrul, în totalitatea lui, fără dramaturgie de inspirație socialistă, nu e teatru socialist.

Ciudat lucru este că unii dintre promotorii „reateatralizării teatrului”, în timp ce susțin cu înverșunare că textul joacă un rol secundar sau chiar nici un rol, nu s-ar fi lansat pentru nimic în lume la montarea unor texte străine de mîna a doua, pe care să-și exerseze experiențele sau să-și impună reușitele, ci au pus în scenă, de regulă, texte de prim ordin ale dramaturgiei străine. Doar o privire superficială poate să nu vadă ce se află îndărătul acestui paradox. Ce să mai vorbim despre încercarea de a elimina sau ignora realizările întemeiate pe arta cuvîntului, ca și cum libertatea de creație s-ar fi convenit în exclusivitate partizanilor teatrului fără cuvînt.

Nu împărtășesc prejudecata potrivit căreia teatrul ar fi doar un transportor de informații despre altceva decît despre teatru. Cred că teatrul își realizează funcția și natura și prin transportul de informații cu privire la ceea ce, fiind în afara teatrului, e reflectat de teatru, dar și prin emiterea de semnale specifice teatrale, direcționate spre re-crearea stării

estetică a omului. De altfel, românii au sesizat de secole deosebirea dintre informație și artă. În limba română, nimeni nu confundă, de pildă, *vestea* cu *povestea*.

În acest context, însă, ponderea cuvântului, ca sursă de emiteră a esteticului în lume nu numai că nu scade, dimpotrivă, crește.

Nu împărtășesc, totodată, nici prejudecata potrivit căreia ideologia s-ar afla numai în cuvânt. Dacă ar fi așa, toate artele care nu folosesc cuvântul ar fi străine de ideologie, ceea ce e de neamă.

În plus, dacă vorbim despre acel teatru în ambianța căruia cuvântul e mijlocul principal de expresie, trebuie spus că și acesta nu e singura formă de teatru, că e și acesta o categorie istorică, afirmată cu precădere în antichitatea elină și în perioada inițiată de Renaștere, ceea ce ne duce gândul către o posibilă alternanță a fluxului și a refluxului ponderii cuvântului în arsenalul mijloacelor de expresie ale teatrului.

Dar, cine vrea să „facă” teatru fără dramaturgie, deci — în fond — cu dramaturgie implicită, s-o declare. Pantomima, de pildă, nu e deloc o noutate. Dar dacă, pe de o parte, susținem că vrem să facem „teatru total”, iar pe de altă parte ne străduim să minimalizăm ponderea cuvântului, deci, volens-nolens și a cuvântului de inspirație socialistă, iată o contradicție în termeni inacceptabilă. „Total”, dar fără cuvânt?! Sau toți cei care nu sînt partizanii teatrului fără cuvânt sînt și lipsiți de talent?!

S-ar putea ca omenirea să-și creeze în viitor un cod nou, care să înlocuiască limbile actuale. Există deja și mai pot fi probabil descoperite, în diferite domenii, limbaje pre-, para- și postlingvistice nu lipsite de o anumită încălcare a teatrală. Dar, a ni se prezenta entuziasmele de ultimă oră, experimentarea unor fragmente ale unui posibil cod, drept un cod finit, care ar fi *acum* capabil să înlocuiască limba — iată ce seamănă a teribilism juvenil, dacă nu e chiar impostură în domeniul teoriei.

Unele voci, inclusiv în răspunsurile publicate în prima parte a anchetei dv., își exprimă temerea ca nu cumva să ne întoarcem la teatrul discursiv ilustrativist.

Or, critica consecințelor nocive ale teoriei și practicii „re-teatralizării teatrului” nu trebuie să însemne, bineînțeles, o întoarcere la acest gen de teatru, o negare absolută, neconstructivă. Dimpotrivă — și acest lucru trebuie spus apăsător — achizițiile regiei, scenografiei, interpretării, pe planul îmbogățirii mijloacelor de expresie, întreg fenomenul de sincretism scenic, pe scurt, teatralitatea teatrului trebuie să fie puse în slujba susținerii, afirmării, sporirii forței de penetrație în public a cuvântului de inspirație socialistă, potențării calității acestuia.

Ceea ce înseamnă că și dramaturgia trebuie să se străduiască să țină pasul cu arta spectacolului.

Nu este mai puțin adevărat că dramaturgia se regăsește greu pe sine însăși. Trecerea de

la societatea luptei de clasă la societatea unității social-politice a poporului a cam descumpănit dramaturgia, al cărei „teren” primordial a fost — în societățile presocialiste — lupta social-politică între tabere adverse, după principiul „care pe care”. Dramaturgia și, odată cu ei criticii și esteticienii, formulează cam bijbiți răspunsurile — pe care numai practica creației le poate oferi — la întrebările esențiale ale dramaturgiei actuale. Problema este dacă structurile teatrale ale imaginației artistice mai găsesc sisteme de referință în societatea socialistă constituită. Mai este drama, ca sumă a primejdiilor care amenință valoarea, o realitate proprie acestei societăți? Mai este posibilă pierrea tragică a valorii? Proliferarea dramaturgiei „dezbatelor”, „teatrului de idei” (ce nevoie am avea de un teatru fără idei?!), nu semnifică și eludarea raporturilor dialectice dintre situație și dezbatere, eludarea rolului determinant al situației, împrejurării, actului, în constituirea dramei ca dramă? Este posibilă arhitecturarea conflictului dramatic fără a avea ca punct de pornire drama, nu numai ciocnirea dintre idei, mentalități, ci acțiunea intereselor contrarii, impasul în care se poate afla (unde și cum?) valoarea, în condițiile în care sistemele de referință ale dramaturgiei sînt o fișă de o societate așezată pe temelia unității intereselor fundamentale?

În absența unor răspunsuri decise la aceste întrebări și la altele, situate în aceeași ordine de idei, s-au scris unele piese subordonate unui mod manicheist de a concepe conflictul dramatic, precum — la polul opus — s-au produs cîteva încercări de scriere a unor piese sau de „actualizare a clasicii” de către unii regizori care — aceasta din urmă — s-a constituit ca un soi de propagare la noi a teoriei convergenței celor două sisteme, teorie aflată în circulație în occident. Se alege o piesă a unui clasic și, în loc să fie pus în valoare, prin spectacol, fondul umanist, peren, al piesei, sînt accentuate acele părți ale textului care ar putea sugera spectatorului că „nimic nu s-a schimbat”, că „răul e etern”, „răul e dincolo de cele două sisteme”, natura omului și a relațiilor interumane nu poate fi modificată etc. Se scriu și piese originale subordonate acestor idei.

Dar schimbarea socială esențială s-a produs. Moștenirea trecutului nu este o fatalitate. Schimbarea esențială constă în faptul că ne îndreptăm, ireversibil, spre comunism. Partidul, societatea socialistă, utilizează fructuos, pînă la epuizarea lor istorică, resursele pozitive formative ale statului, ierarhiei, cointeresării materiale, tradițiilor, fenomene care, deși reprezintă și o moștenire a trecutului, au devenit instrumente socialiste ale construcției socialiste. Totodată, partidul cenzurează aceste instrumente prin politica de adîncire a democrației socialiste, de promovare a eticii și echității socialiste, de cultivare a germenilor comunismului. Valoarea fundamentală a societății socialiste constă în faptul că această

societate este unica premisă posibilă a comunismului.

Nici consecințele revoluției tehnico-științifice nu pot fi invocate pentru a înșina, prin dramaturgie sau prin arta spectacolului, că socialismul și capitalismul ar fi sisteme convergente pentru că perspectiva istorică include, dar nu se rezumă la aceste consecințe. Dominanța acestei perspective este aprofundarea în practică a rolului maselor, a rolului democrației socialiste.

Formulând obiectivul societății socialiste multilateral dezvoltate, partidul — această veritabilă conștiință critică exhaustivă a epocii noastre — a exercitat în fapt și critica a ceea ce s-a făcut până acum. Aprioricul nu are nici o șansă să nu se prezinte automatizat drept ideal. Nu începe nici o îndoielă că partidul va cultiva spiritul critic constructiv pe tot parcursul edificării socialismului multilateral dezvoltat și că, odată acest obiectiv atins, prin formularea unor noi obiective sau trepte intermediare care să ne apropie de comunism, va fi pusă mai clar în evidență și deosebirea dintre socialism și comunism, deosebire caracterizată anticipativ de Lenin, drept „uriașă”.

Restabilind gândirea dialectică despre societatea noastră în însăși nucleul ei central, prin dezvoltarea faptului că și socialismului îi sînt proprii contradicții reale, care — dacă nu sînt soluționate la timp — pot deveni, în loc de motor al dezvoltării sociale, factor de stagnare, tovarășul Nicolae Ceaușescu a adus, implicit, un mare serviciu și dramaturgiei.

Una din întrebările dvs. se referă la locul dramaturgiei. Locul dramaturgiei este și locul dramaturgului. După apariția programului ideologic al partidului, schimbarea de climat a favorizat restabilirea unei situații normale pentru dramaturgi. Depinde de ei ca această situație să fie și meritată. Totodată, se simte nevoia concretizării acestui „loc”. Ar fi necesar să se studieze posibilitatea instalării unui sistem unitar de cointerесare materială, în care să fie „prinși” simultan factorii care concurează la realizarea spectacolului cu piesa românească. De pildă, deocamdată, difuzorii de bilete primesc aceeași remiză și dacă difuzează bilete la *A doua față a medaliei* și dacă o fac pentru, să zicem, *Cher Antoine*. Nu e normal.

Prozatorul știe, la încheierea contractului, care va fi tirajul cărții sale. Și dramaturgul ar avea dreptul ca, după acceptarea piesei, să încheie cu teatrul un contract de reprezentare, prin care să se stabilească, prin consens între teatru și dramaturg, numele regizorului, scenografului, protagoniștilor, data premierei, numărul minim de spectacole pe care teatrul se obligă să le prezinte cu respectiva piesă la sediu și în deplasare, modalitățile de popularizare ș.a. Știindu-se că pentru fiecare premieră urmează să se încheie un astfel de contract, și exigența teatrului față de dramaturgie va ieși întărită.

Locul dramaturgului, ca și al criticilor de teatru, este și în comitetele oamenilor muncii din toate teatrele, din oricare compartiment al vieții teatrale, inclusiv în comitetul oamenilor muncii din I.A.T.C. (ceea ce ar facilita realizarea unui contact mai strîns între viitorii actori și dramaturgia contemporană) sau în colegiile redacționale ale publicațiilor teatrale.

Teatrul „Bulandra” mi-a rezervat privilegiul de a include în repertoriul său piesa *Casa de mode*, evocare a unor ultime încheștări pe terenul luptelor politice din deceniul al cincilea, asigurîndu-i, sub conducerea inspiratului Valeriu Moiescu, o distribuție strălucită (Toma Caragiu, Octavian Cotescu, Ștefan Bănică, Mariella Petrescu, Mihaela Juvara).

La cîteva luni după apariția volumului „Drame și comedii”, cuprinzînd piese scrise în colaborare cu Silvia Andreescu, am predat tot editurii „Cartea Românească”, piesa *Casa de mode* și, separat, un al doilea volum de „Drame și comedii”, reunind piese cum sînt *Orașul scufundat* și *Azul și vocea*, acestea scrise în aceeași colaborare.

Menționez că piesele *Podul* și *Epozeii invizibili*, consacrate evocării unor momente dramatice din vara anului 1944, *Rugul*, tragedie inspirată de revoluția în satul românesc, *Casa de mode*, precum și *Superbii bărbați singuratici*, *Orașul scufundat* și *Azul și vocea*, acestea din urmă consacrate raporturilor conflictuale dintre creație și inerție, dintre construcție și filistinism, dintre birocrație și democrație, alcătuiesc, în această ordine, ciclul *Scene dintr-un sfert de veac*, scris în anii 1956—1972.

Lucrez la un nou ciclu, *Scene de mai tîrziu*, ca și la definitivarea a două esuri, primul intitulat „*Domeniul dramaturgiei*”, al doilea, „*Deosebirea dintre artă și opera de artă*”.





VIRGIL STOENESCU

1 Cred că dramaturgia originală a devenit, în anii construcției socialiste, o avuție națională, o parte componentă din ceea ce noi numim, în general, „avutul obștesc”.

Ca dovadă că de existența ei se interesează conducătorul statului; de buna ei propagare se preocupă cele mai înalte foruri de partid; pentru lărga ei desfășurare, prin toate centrele țării funcționează o rețea de teatre; oscilațiile ei pe scara valorică sînt consemnate copios în coloanele ziarelor și ale publicațiilor de specialitate...

Cu alte cuvinte, dramaturgia originală ocupă astăzi un loc de onoare — un „fotoliu de orchestră”, ca să zic așa! — în cultura românească.

Pentru prima dată, în istoria noastră teatrală, dramaturgia originală a devenit un „bun” al poporului, care o dorește, o caută, are nevoie de ea, așa cum are nevoie de pîine, de electricitate, de petrol!

2 Se îmbogățește și se înobilează astăzi, prin dramaturgia originală, o frumoasă tradiție a culturii noastre: tradiția „teatrului semnificativ”.

Înaintașii noștri au zidit multă trudă și fervoare la temelia ei. Noi mergem cu pași mari mai departe. Dramaturgia noastră se înscrie pe coordonatele celor mai înalte semnificații etice, morale, sociale. Este o drama-

turgie care relevă o tot mai acută tendință umanistă. Aș zice că valoarea acestei dramaturgii rezidă tocmai în caracterul ei *dinamic*. Ea urmărește *Omul* în mișcarea, în devenirea lui, în milenara lui năzuință spre perfecțiune, nu în stagnarea sau în prăbușirea lui.

Eroul acestei dramaturgii este *Omul*, privit în ipostazele sale creatoare: omul ca depozitar al sentimentelor patriotice și internaționaliste; omul ca făuritor al unei noi conștiințe; omul ca luptător pentru libertate individuală și socială; omul ca factor de progres și civilizație.

Este, cred, cea mai pură, cea mai impresionantă carte de vizită a unei dramaturgii!

3 „În ce măsură” reflectă ea problemele: „asta e de competența cronicarilor dramaticei să răspundă. Ei țin balanța aceea de o finete infinitesimală, cu care cîntărește producțiile noastre dramatice și le drămuiesc în mod public!

„În ce măsură” este eficientă funcția ei educativă, — aici consider că dramaturgia nu se pot lăuda decît cu o izbîndă parțială.

Nu de puține ori intențiile educative ale unei lucrări originale sînt compromise de stingăcia țesăturii dramatice, de inabilitatea cu care s-a construit esafodajul piesei sau de ignorarea celor mai elementare legi care condiționează elaborarea unei bune producții destinate teatrului.

Alteori se cade în extrema opusă și abilitatea, meșteșugul cu care se confecționează o piesă de teatru fac să se volatilizeze substanța ei ideatică, încercătura ei prețioasă de gîndire, de vibrație spirituală, de comunicare a unor mari adevăruri.

În ambele cazuri sălile de spectacol rămîn goale. Și, implicit, funcția educativă a unei asemenea dramaturgii se dovedește inoperantă, din lipsă de spectatori.

4 Am în pregătire o piesă căreia intenționez să-i confer prerogativa unei largi dezbaterei publice.

Ideea acestei piese izvorăște dintr-un adevăr elementar, care poate fi rezumat astfel: din toate timpurile, atitudinea copiilor față de părinți a fost etalonul civilizației, adică axul, reperul fundamental în jurul căruia converg toate celelalte atitudini și comportări ale individului în societate.

O atitudine de desconsiderare a părinților din partea unui copil este, deci, prin ea însăși, simptomatică, deoarece oglindește o atitudine generală față de cei din jur.

Nădăjduiesc ca viitoarea mea piesă, pe care o voi intitula *Astăzi seară se dă direcția*, să nu păcătuiască în nici una din direcțiile pe care le semnalăm mai sus la eficiența funcției educative a dramaturgiei originale!



ALECU POPOVICI

1 Mă voi referi, cu precădere, la literatura dramatică dedicată copiilor. Fără îndoială că în anii dinaintea Eliberării nu se putea vorbi nici de o dramaturgie reprezentativă, nici de forme închegate ale teatrului tinerei generații. Focul scenic era întreținut de dascăli entuziaști, de echipe de artiști amatori. Doar teatrele naționale jucau, cind și cind, spectacole pentru cei mici.

În Republica Socialistă România, teatrul tinerelor generații a făcut parte integrantă din marile preocupări culturale, imediat după 23 August, vădind grija permanentă a Partidului Comunist Român pentru copii și tineret, pentru oamenii societății viitoare. E semnificativ în acest plan că, înainte cu cîteva decenii doar, nu exista nici un teatru de păpuși stabil (azi sînt peste 20), nici unul dramatic pentru copii (azi sînt două).

A oferit tinerei generații o artă și o cultură demnă de epoca noastră, de profilul uman al omului contemporan, al omului societății socialiste, a fost unul din obiectivele majore ale politicii culturale românești. De altfel, această politică a avut și un larg ecou mondial cînd, în 1957, de la tribuna ONU, s-a făcut cunoscută propunerea României avînd drept obiectiv educarea tineretului în spiritul idealurilor de pace, respect reciproc și prietenie între popoare. Iată sintetizate aici și

marile direcții tematiche ale teatrului românesc pentru tineret și copii.

În acest fel, dramaturgia pentru copii s-a văzut așezată în rosturile ei firești, devenind parte integrantă a literaturii dramatice. Confirmată în spectacole valoroase, laurate, apreciate de milioane de copii din țară și de peste hotare, această literatură se afirmă, își cântă meren cele mai directe și mai eficiente căi spre inima spectatorilor, alungă „moneda proastă” (a se înțelege literatura dulceagă, de duzină, confecționată după vechi șabloane).

2 Tendința principală a acestei dramaturgii mi se pare aceea de a căuta să se apropie cît mai mult de ecoul contemporan. Prin diverse modalități. Eu, personal, de pildă, în cele peste 25 de piese pentru copii jucate sau publicate, am căutat să stabilesc relații nemijlocite cu sala — cu publicul „mic”.

Întotdeauna am dorit să realizez un joc între scenă și sală. Un joc viu, pasionat și pasionant. Este o lege elementară a educației: primele noțiuni copiii le învață prin joc. Asupra oamenilor mari intervii cu emoția desăvîrșită, declanșată de frumusețea gândirii, cu floarea vie a imaginii. „Cel mic” crede în joc. Copiii se joacă serios, exclud cabotinismul, trișarea. Ei cred în frumusețea, dar și în utilitatea jocului. Pentru că jocul copilului își are legile lui nescrise, o anume gravitate și seriozitate. Joaca e, de fapt, o „repetiție” a faptelor viitoare de viață.

Iată de ce am văzut în fiecare piesă tema unui joc posibil, făcut cu credință și spor tancitate.

3 Fără îndoială că cele mai multe piese, din cele jucate, reflectă problemele copiilor noștri, ale epocii în care ei trăiesc.

Dramaturgii, cu toate cele așternute pe hîrtie și urcate pe scenă, îi mai sînt datori cu multe lui, celui mic din sală:

— piese despre viața lui: la școală, acasă, în lume;

— piese despre el și lumea înconjurătoare;

— piese despre pămîntul românesc ieri, azi, mîine, și despre oamenii legați de timpul de ieri, de azi, de mîine;

— comedii pentru cele mai frumoase zîmbete, pentru cel mai de aur ris al lumii.

4 Lucrez la un basm, un basm în toată puterea cuvîntului, de inspirație populară. Ia-ș dori un *Înșir-te mîrgărite* — 1974. Radu Beligan, acest mare iubitor al celor mici, mi-a oferit prima scenă a țării, cu toate minunile ei tehnice. Sper să fiu la înălțimea temei, care pleacă de la cuvintele dovarășului Nicolae Ceaușescu, ce exprimau atît de limpede și plastic necesitatea de a înfățișa copiilor Feți Frumoși ai zilelor noastre.

Aș dori să fie o piesă și un spectacol demn de un mare jubileu.



GHEORGHE VLAD

1 Când se vorbește de dramaturgie și când momentul respectiv „cere” să se vorbească de bine, atunci, evident, i se recunosc și unele merite, i se atribuie o anumită importanță, în cadrul dezvoltării generale a literaturii noastre noi. În mod obișnuit, însă, dramaturgia este lăsată acolo unde i s-a fixat locul, adică la periferia literaturii și, ca atare, destul de rar fiind obiect de preocupare pentru cercetătorii de specialitate în paginile publicațiilor. Firește, nu este cazul să supraestimăm rolul dramaturgiei în comparație cu celelalte specii literare dar, dacă ar fi să judecăm obiectiv, am constata că piesa de teatru și-a asumat, în ultimele decenii, mult mai multe răspunderi sociale decât proza sau poezia.

2 Tendința esențială ce caracterizează dramaturgia noastră contemporană o constituie apropierea de realitate, încercarea de a o descifra, de a o interpreta. Fără îndoială, au existat și riscuri, s-au înregistrat și eșecuri. Căutând să răspundă prompt și operativ unor îndemnuri de a fi prezenți în momente cruciale pentru evoluția societății noastre socialiste, dramaturgii s-au substituit adesea reporterilor — consecința fiind că destule lucrări s-au dovedit simpliste, fără adâncime filozofică și care se... treceau precum florile

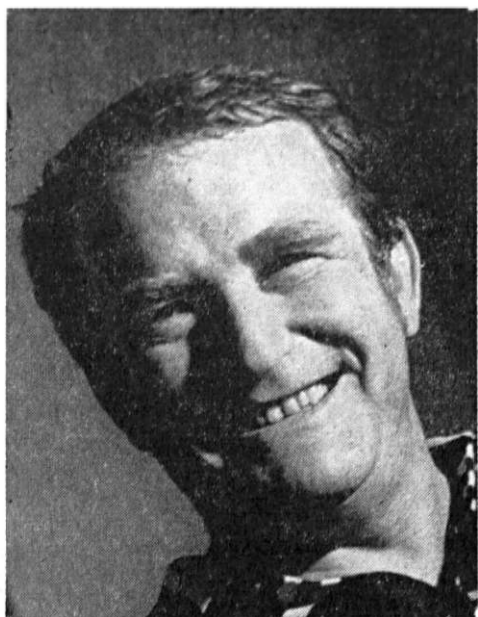
de cimp. Mă refer, îndeosebi, la perioada de acum cincisprezece — douăzeci de ani. Cu toate acestea, dramaturgia acelor ani avea o anume prospețime și sinceritate ce atrăgea publicul, îl făcea să fie receptiv la problemele dezbătute pe scenă, fiindcă le socotea ca fiind ale sale, chiar dacă nivelul artistic nu era dintre cele mai ridicate. Să nu uităm însă că, tot din acea perioadă, ne-au rămas câteva personaje a căror longevitate le-o prevăd și pentru deceniile următoare. Odată cu înfiorarea proletcultismului, deși nu toate piesele de teatru purtau pecetea acestui curent, dramaturgii, firește, nu luau în totalitate, au început să devină mai prudenți. Au observat că unele teatre, preferau să joace o piesă străină de ultimă modă în fața citorva spectatori, decât să-și bată capul cu una românească. Publicul, însă, s-a arătat mai puțin sensibil față de asemenea încercări de transplant, cel puțin dacă ne luăm după numărul de spectacole și de spectatori. Nu sînt nici pe departe un teoretician, dar am convingerea că un popor, cînd e vorba de artele culte, dorește cel mai mult ca dramaturgia să-i poarte chipul. În asta constă, cred eu, valoarea artistică a celei mai însemnate părți din dramaturgia noastră — anume că poartă chipul poporului ale cărui bucurii și necazuri îi sînt izvor de inspirație. Iar dacă piesa de teatru românească încă nu a ajuns bun de export, precum interpretarea regizorală sau actoricească, nu socot că este cazul să fim prea îngrijorati, și nici slujitorii scenei nu sînt îndrituiți să ne privească prea de sus. La urma urmei, pe umerii dramaturgului cade răspunderea cea mai grea cînd e să se aducă pe scenă esența prefacerilor din România Socialistă, și nu cred că există răsplătă mai mare decît atunci cînd publicul, căruia i se adresează, îi răsplătește, prin prezența și prețuirea sa, străduințele.

3 S-a atras atenția în repetate rînduri că literatura (și dramaturgia nu face excepție), nu ține întotdeauna pasul cu realitatea, cu evenimentele politice majore ce-i imprimă mersul înainte, o transformă. Se înțelege că nu se poate pretinde dramaturgiei să fie la zi cu astfel de evenimente, întocmai ca un ziar cotidian. Dar, în esență, politica partidului rămîne aceeași, fiind indestuctibil legată de om, de omul constructor al socialismului. Și pe acesta sînt chemați scriitorii de teatru să-l zugrăvească cu toată vigoarea. Cu cît reușita este mai mare, cu atît mai multumitor teatrul, în general, își duce la îndeplinire funcția sa de educator al maselor. Și, de ce n-am recunoaște-o? Fără această funcție, teatrul nu și-ar justifica existența. Din păcate, aria tematică s-a restrîns în ultimii ani, mediile de viață investigate s-au împuținat. Personaje întruchipînd muncitorul din uzină și de pe șantiere, țăranul de pe ogoare apar mai rar pe scenă. Iar cînd apar, sînt introduse pe ușa din dos, ca niște rude sărace. De ce oare? Probabil fiindcă nu prea mai este de „bon ton” să porți pe scenă

opinei și chinur, bocanci și salopetă, cînd abia ai descins dintr-un turneu peste hotare, unde nici pomeneală să se poarte așa ceva.

Recent, la o șuetă, un actor bucureștean, talentat, afirma cu bună credință: „Îl prefer pe un interpret care joacă bine într-un rol de țaran unuia care joacă prost în Hamlet”. Afirmatia și-ar avea hazul ei, dacă n-ar dezvălui o concepție înrădăcinată nu numai la mulți dintre actori, ci și la unii directori și secretari literari. Te întrebi nedumerit: adică de ce neapărat să faci o deosebire, să tragi o linie de demarcație între un actor ce joacă bine un rol de țaran și altul care ar juca, tot bine, pe Hamlet? În ce constă superioritatea ultimului asupra primului? Așa s-o fi născut, poate, ideea „piesei de serviciu”, menită să umple un gol în repertoriu la capitolul „actualitate” sau, eventual, să înlăture durerea de cap cauzată de planul financiar. Or, asemenea mod de a privi lucrurile nu constituie nici pe departe un stimulent pentru un autor. Cum poate fi învins? Firește, punînd la dispoziția teatrelor piese cît mai valoroase, încît acestea să privească cu mai puțin jînd la lucrări semănate de autori străini.

4 Proiecte am cîteva și trag nădejde că voi fi în măsură să le realizez. De pildă, o piesă inspirată din viața și activitatea marinarilor de cursă lungă, o carte de însemnări de pe opt mări și trei oceane și, bineînțeles, o piesă cu eroii mei îndrăgiți — țărani. Atîta doar mă tem ca, aceștia din urmă, cînd vor ajunge, „în fază de lectură”, sub ochii scrutători ai vreunui teatru, să nu se picure cu parfum franțuzesc pe batistă...



LEONIDA TEODORESCU

1,2,3 Cred că dramaturgia noastră a parcurs un foarte dificil proces de emancipare, ceea ce a însemnat, pe de o parte, eliberarea din starea de subordonare față de necesitățile curente ale spectacolului, iar pe de altă parte a însemnat o reafirmare a dramaturgiei ca gen literar. Cred că se poate vorbi fără nici o teamă de exagerare că avem o dramaturgie de talie europeană. Ceea ce lipsește încă dramaturgiei noastre este circulația internațională. Vreau să spun că dramaturgia noastră este încă prea puțin cunoscută peste hotare și este păcat pentru că, dacă ar fi ceva mai bine cunoscută, ar deveni într-un timp relativ scurt un obiect de referință.

Astăzi, însă, se poate vorbi la Direcția teatrelor de o preocupare reală pentru *politica teatrală* și nu numai de preocupări pentru problemele curente și, uneori, mărunte, ale cotidianului teatral. Și cred că acest tip de preocupare va găsi o rezolvare și a dezideratului pe care l-am enunțat mai sus.

În ultimii ani se poate vorbi de o apariție a unei pleiade de dramaturgi de mare talent, cum ar fi D. R. Popescu, Marin Sorescu, Radu Dumitru, Iosif Naghiu și alții. În ciuda deosebirilor în planul modalităților, grupul acesta mai nou de dramaturgi continuă ideea de dramaturgie afirmată de generația mai vîrstnică de dramaturgi. E vorba, după cum am mai avut prilejul să scriu, de o mișcare dramaturgică, e adevărat, insufi-

cient reflectată de mișcarea noastră teatrală, dar despre asta s-a vorbit destul de mult până acum.

Din păcate avem destul de mulți croniciari care nu-și structurează cronicile pe o viziune estetică și care, în consecință, își reduc preocupările doar la faptele directe ale spectacolelor recenzate. Din această pricină dinamica dramaturgiei noastre își află încă un comentariu insuficient.

4 Este vorba, în primul rînd, de o dorință mai veche, și anume de a-mi vedea una din piesele la care țin foarte mult — *Alex* — jucată pe scenele teatrelor.

Am să scriu o piesă al cărei titlu (provizoriu, poate) este *Echinor*, pe care sper s-o definitivez pînă spre sfîrșitul lui noiembrie.

În fine, aștept apariția, la editura „Cartea Românească”, a volumului de teatru „Dialog nocturn”.



ALEXANDRU POPESCU

1 Legat indisolubil de teatrul cu actori, textul, destinat a fi rostit pe scenă, trebuie să fie totdeauna strict plasat în evenimentul contemporan. Departe de a fi o servitute, este o obligativitate care îi grăbește perfecțiunea.

2 A încercat, cred, să sintetizeze și să definească modificările de structură obținute de

societatea noastră în acești 29 de ani scurși, unici, în istoria noastră. Valorile ei caracteristice atinse s-au îndreptat, în principal, către evidențierea relațiilor noi ce s-au stabilit între oameni și între om și el însuși...

3 Mi-e greu să dau un verdict de calitate unor opere peste care n-a trecut încă proba necruțătoare a timpului. Eficiența ei educativă e clară, avînd în vedere afluența tot mai mare în sălile unde se joacă piese contemporane.

4 Mă gîndesc la un subiect ca atare. Mi-ar plăcea să devină fapt împlinit.



MIRCEA RADU IACOBAN

1 Am obosea să tot aud vorbindu-se despre „rămînerea în urmă a dramaturgiei”. A ostenit însăși formula. Ori, mai exact spus, s-a auto-compromis, contrazisă de realitatea ultimilor ani. Textul dramatic se cuvine judecat și în funcție de virtuțile sale scenice; o vreme, critica s-a entuziasmat în fața unor piese excelente la lectură și total lipsite de viață pe scenă. E ca și cum ai crea un text-bijuterie de muzică ușoară, ignorînd necesitățile ritmice impuse de melodie. Teatrul există pentru a fi jucat, așa cum vapoarele sînt făcute ca să plutească. Astfel privit, peisajul dramaturgiei originale, putem afirma că *au rămas* cel puțin zece texte valabile și azi și oricînd. Mă întreb dacă la fel de lesne

s-ar putea numi și zece romane, pe care cititorul anului 1973 să le ia din raft cu același interes cu care le-a cercetat critica și publicul anului — să spunem — 1953.

2 S-ar putea vorbi despre reale câștiguri în materie de sinceritate și autenticitate. Teatrul tinde să dialogheze cu spectatorul direct, deschis, fără ceremonialul cu care ne-a obișnuit prin veac. De altfel, aceasta-i — cred — calea capabilă să conducă la crearea unei dramaturgii despre om, aproape de sufletul său, în conformitate cu aspirațiile sale. Restul — adică inovațiile de ordin formal — contează prea puțin. Orice cale merită străbătută dacă ne aduce mai aproape de adevărul vieții. Tot ce ne îndepărtează, înseamnă efort consumat inutil. Staniolul noutății de ultimă oră rămâne ceea ce este — adică strălucire de suprafață — dacă nu are acoperirea unui cit de mic câștig în materie de cunoaștere a universului uman. *Puterea și Adevărul* (de pildă) s-a bucurat de audiența tuturor categoriilor de spectatori; textul singur a respins zorzoanele unei montări sofisticate. Adevărul cuvântului, conjugat cu puterea talentului actricească — iată cit de puțin și, în același timp, cit de mult trebuie pentru ca textul să treacă rampa și sensurile să rămână în conștiințe.

3 În ultima vreme, dramaturgia s-a decis să abordeze mai ferm problemele politice ale vremii noastre. Și când spunem probleme politice, spunem viață. Era drumul firesc, oricum se ajungea aici. Nu-i mai puțin adevărat că încă există hopuri și hârtoape. Prejudicata unui *tipic* prea apăsător poate determina întoarceri la scheme. Curajul de a accepta situații, caractere, replici de-o anumită duritate, are perioade de eclipsă. Iar culoarea roz-bombon nu caracterizează epoca noastră, fie și pentru simplul motiv că simbolul revoluției este roșul aprins. Teatrul roz-bombon este un teatru de carton.

4 Urmărind destinul eroilor primei mele piese (*Tango la Nisa*), am scris *Simbătă la Veritas*, text a cărui apropiată confruntare cu publicul o aștept cu nerăbdarea debutului. O a treia piesă va încheia ciclul „filologilor de la Nisa”, dar simt că încă nu posed materialul de viață necesar, și, în consecință, proiectul se mai amână. Sînt tentat să încerc o piesă cu subiect istoric. Mă interesează un destin absolut fantastic: este vorba de ultimul domnitor moldovean, Grigore Alexandru Ghica (1849—1856), cel care a luptat pentru unire, știind că aceasta înseamnă renunțarea la tron, cel care avea să-și pună capăt zilelor, învins în lupta dintre datorie și neputință. Găsim în înfăptuirile acestei domnii nefericite, germeni din care aveau să se dezvolte muguri ai istoriei noi românești. Într-un an jubiliar ca 1974, poate că n-ar fi lipsit de interes să ne amintim de truda și lupta înaintașilor. Practic necunoscuta personalitate a lui Grigore

Alexandru Ghica, despre care Kogălniceanu spunea că-i recunoaște „frumoasele calități și dragostea arzătoare de patrie”, este, pentru un dramaturg, pur și simplu, fascinantă.



PAUL-CORNEL CHITIC

1 Iată o întrebare la care nu pot să răspund. Virsta mea nu-mi permite afirmații constatative despre întreaga dramaturgie de după Eliberare. Când am început eu să mă interesez sistematic de chestiunile literaturii — asta se întâmpla acum 9—10 ani în urmă — o generație de dramaturgi părăsea scena în favoarea alteia.

Despre această de pe urmă generație cel mai nimerit ar fi să-și spună opinia unul din componenții ei. Pentru mine și această generație este un fapt deja împlinit, și parțial, consumat. Rețin dintre ei doar trei nume față de operele cărora nutresc fie stimă scriitoricească, fie admirație: Aurel Baranga, Horia Lovinescu. D. R. Popescu (în ordine alfabetică). Justificările stimei și admirației nu-și au locul într-un răspuns necesarmente laconic la acest chestionar.

Cît despre locul dramaturgiei din generația mea, nu trebuie să-mi fie jenă că nu sînt întrebant. Ce-aș putea să vorbesc eu, în numele ei, fără să adopt un ton de elegie și fără suspine bosumflate?

Dar să mă întorc la fondul întrebării : aştept cu interes răspunsurile pe care le vor da cei trei dramaturgi pe care i-am amintit.

2 Întrebarea mi se pare ciudată, dacă nu confuză. Nu am timp să cer precizări. În orice caz „tendință” și „valoare” nu sînt noțiuni blajine, care să se poată tolăni una lângă alta într-o conviețuire de conveniență. Asupra valorilor nu mă pot pronunța, fie și dintr-o pudoare liber consimțită. Cît despre tendințe, întrucît expresia „generație de scriitori” este traducerea literală a expresiei cazonne „contingent” de scriitori, tendințele sînt la număr aproape egal cu cel al scriitorilor de teatru. Desigur consacrații ale căror nume le-am menționat nu intră în comentariu. Poate că, dacă revista „Teatrul” va fi interesată, va găzdui cîteva studii pe care deja le-am conturat despre operele acestora. Voi începe enumerarea dar nu în ordinea importanței, ci poate în ordinea gravității.

Teatrul tematic. Începută cu *Celebrul 702* a lui Mirodan, seria se continuă cu *Nu sînt turnul Eiffel de Ecaterina Oproiu* și cu *Iertarea* lui Ion Băieșu. E ușor de observat ce este comun acestor piese : personajele implinesc, execută o amendare, o sentință, suportă consecințele unor momente, unor accidente petrecute în existențele lor.

O altă particularitate a acestor texte : dacă accidental, sancțiunea nu vizează, nu se generalizează asupra celorlalte personaje, consecințele fac parte și din existența celorlalți parteneri, sînt trăite și de aceștia. Existențele celor două categorii de personaje (sancționații și nesancționații) sînt similare. Această echivalare a destinelor este prima tentativă izbutită de socializare : trăind același amestec de bucurii, suferințe, izbînzi sau privațiuni, numai cel sancționat convine asupra faptului că existența sa este o suită de întîmplări îngrădite de sancțiunea, incidentul trăit ; iar prin intermediul acestora nu acționează istoricește decît cîmpul social.

Și mai întotdeauna sancțiunea care este de sorginte socială, corijează optica asupra realității, fără ca aceasta să fi suferit vreo schimbare funciară.

Nu îndrăznesc să mă aventurez în cîteva alte observații, care ar da impresia de expediție pripită. Chestiunea merită o cercetare serioasă.

După cum vedeți, observațiile făcute pînă acum țin mai repede de sociologia artei ; nu recuz celelalte constatări posibile și oportune din cu totul alte puncte de vedere.

O altă tendință este teatrul de înscenare filozofică, tendință a cărei majusculă este *Iona* lui Marin Sorescu, de fapt și singura piesă a acestui poet, pe care o admir fără nici o rețență.

O altă piesă de aceeași natură ar fi *Socrate* de Dumitru Solomon. Despre ea am avut ocazia să-mi pronunț părerile odată, în cadrul de mult dispărutului cenaclu A.T.M. În acel context mi-am putut dezvolta argumentarea despre valoarea piesei. Știu că n-am să reușesc aceeași performanță, și renunț. În

sfîrșit... Despre ceilalți dramaturgi nu mă pronunț, fie pentru că nu mă interesează, fie că nu le cunosc creația.

În genere, deci, se poate vorbi de existența unor tendințe individuale la scriitorii de teatru, chiar la autorii citați pînă acum, tendințe care, nu știu de ce, sînt numite instructiv stiluri. Așa cum se cuvine, pe mine m-am scos din cauză, nu de alta, dar fiind autorul pe care-l cunosc cel mai bine, aș putea fi acuzat după cum aș vorbi, de neloială publicitate.

3 La această întrebare n-aș putea să răspund cu competență decît în urma unor cercetări de sociologie a textului dramatic. Îmi pare rău, eu nu le pot face, eu scriu teatru ! Dar nu mică ne-ar fi mirarea, dacă s-ar constata, într-o bună măsură, că textele reflectă problemele politice și ale construcției umane. Sigur că nu textele ostentativ „de problematică” sînt cele mai importante în ordinea de idei propusă de întrebare ; aceste texte le-aș numi mai degrabă teatrul de uzură a problematicii. Dar pentru a sesiza, în mod obiectiv, reflectarea politicului, trebuie să admitem diversitatea și diversificarea reflectării. Dacă textul este contemporan cu problemele politice, atunci el, textul, va întări, va îngroșa, va accentua problema dezbătută ; deci va juca, în public, rolul de publicitare, de răspîndire a ideii sau de nuanțare și de subliniere a alternativelor posibile ale aceleiași probleme.

4 Sper să suscite interes textul la care deja am început să lucrez : un text despre Constantin Dobrogeanu Gherea. Textul nu va fi o frescă istorică, o frescă a epocii în sensul tradițional al cuvîntului ; ci un text politic. Deci piesa înființării primului partid muncitoresc. Scrierea ei ridică cîteva dificultăți reale. Să nu uităm că perioada despre care voi scrie, coincide cu succulenta epocă a „miticismelor” lui Caragiale. Nu va fi deci un text care să conteste viziunea despre lumea aceea, a lui Caragiale. Ar fi de-a dreptul curată sinucidere ! Și nici nu poate fi vorba de viața romantică a lui Gherea. Între aceste două ipostaze excluse din capul locului se află linia șerpuitoare a textului la care scriu. Din prudență și bună cuviință las trecerea să cadă asupra tentativei mele pînă cînd voi putea apare în public, pentru început, cu fișele pregătitoare ale textului. Nu cred că îmi va lua de-acum în colo mai mult de șase luni de muncă zilnică acest text. Cu certitudine, nu utilizez bibliografie de comentariu, nu mă interesează certificatele de bună purtare „post mortem” epocii.