

tuia care, sub denumiri ce s-au schimbat în timp, se ocupă de mișcarea de amatori, dacă rezistă timpului cîteva. *Verba volant* se spune; dar cuvîntul râmine, sau mai exact trebuie să râmînă. Am scris odată un articol prilejuit de redescoperirea unor piese datînd din perioada de după 1944. Am numit cîteva titluri — fără a dori să aduc nimănui vreun prejudiciu — care se excludeau de la sine, prin calitatea deprimantă a pieselor ce le desemnau, unei asemenea redescoperiri. Reîn reacția unuia dintre autori: o serisoare voluminoasă, zeci de citate din presa timpului, citate din referatele unor consultanți ai Direcției Teatrelor. Mai exact: copia în xerox. Chiar faptul că folosise xeroxul, un mijloc de multiplicare al acestui timp, nu-l făcuse atent pe autor asupra factorului timp. El invoca judecata istoriei, dar se plasa în afara ei, adică ignorea devenirea. Cuvintele elogiielor de circumstanță (sau de altă natură) se ofiseră la fel ca și cuvintele piesei.

Iată deci că vorbind despre calitatea dramaturgiei — ideal de o concretă izbiitoare —, despre climatul de exigentă, ajungem și la cuvîntul criticii. Orișt de efemer, în raport cu acela al literaturii, cuvîntul criticii nu poate avea o altă determinare și o altă justificare decât aceea a obiectului la care se referă. Tudor Arghezi critic de teatru, de pildă, a fost de o necrûjare pe care timpul a justificat-o tocmai din perspectiva

perenității, a valorilor. Îndreptățirea exigenței critice stă atît în condiția ei socială, cît și în criteriile pe care este datoare să le folosească.

In momentul în care Gaston Bachelard definea lumea cuvintelor prin termenul de logosferă, el nu avea în vedere faptul că s-ar putea ajunge la considerarea acesteia ca un inventar global de cuvinte din care fiecare își alege ceea ce îi convine. De fapt, ne alcătuim, din cuvintele de care avem trebuință, inclusiv din cele pe care le inventăm noi însine, logosfera proprie. Cuvîntul, de onoare sau nu, prin care ne exprimăm, nu a fost întîi; Goethe era îndreptățit să considere *fapta* primordială. Iar o asemenea îndreptățire nu este nici astăzi, în epoca anticipărilor de tot felul, comprobări. Și aici putem face o ultimă observație. Cuvîntul e singurul capabil să dea expresie umanismului, fiind chiar un indice al umanizării, prin aceea că definește modul singular al comunicării între ființe înzestrate cu sensibilitate și inteligență. Comunicarea în domeniul mașinilor se face prin semnale. Astăzi se întreprind însă încercări de a însera, în raportul dintre om și cele mai perfectionate unele ale sale, *cuvîntul*. De aceea, nici un efort nu trebuie considerat că fiind prea mare atunci cînd e vorba de a păstra și de a spori forța cuviutului în domeniul său specific de existență. Și teatrul este un asemenea domeniu.

**LAURENTIU
ULICI**

Spiritul actualității

Mult așteptatul revîrment al dramaturgiei noastre contemporane, prevăzut de către cei optimiști cu un deceniu în urmă, nu s-a produs încă. Avem, ce-i drept, astăzi cîțiva dramaturgi importanți (clasicii, de-acum, Aurel Baranga, Horia Lovinescu, Paul Everac precum și laborioșii Al. Mirodan, Teodor Mazilu, Ion Băieșu), unii iviți în acest ultim deceniu (între ei Paul Anghel, Romulus Guiga, Paul Cornel Chitic, Iosif Naghiu și, mai ales, D. R. Popescu, probabil cel mai interesant dramaturg de azi), dar nivelul gene-

ral al dramaturgiei e mediu și, în orice caz, mult sub valoarea poeziei și a prozei. Fără să încerc numaidecăt o explicație exhaustivă a acestei stări de fapt, aproape unanim recunoscută de altfel, se cuvine să fac aici două observații care rezumă în definitiv un punct de vedere în legătură cu ceea ce mi se pare a fi șansa dramaturgiei de a depăși un impas prelungit și de a se afirma în continuarea unei tradiții dintre cele mai fericite. Ar fi, mai întîi, imperativul unei dramaturgii actuale, în sensul aşezării în

pagina dialogată a unor conflicte, situații, personaje, mentalități etc. reprezentative pentru fizionomia contemporană a societății românești. Indiferent de modul dramaturgic adoptat — comedie, dramă, tragedie, cu propriile lor modalități — esențial rămîne unghiul sub care autorul dezvoltă materia dramatică. Iar unghiul acesta rezumă în ultimă instanță vizuirea dramaturgului. Simpla prezență în trama unei piese a unui conflict ori a unor situații actuale nu e suficientă spre a decide caracterul de actualitate al acesteia. Se cade ca o conștiință severă să selecteze dintr-o avalanșă de amânuente conflictuale, situaționale și caracterologice, multe din ele redundante, pe acelea apte de a colporta semnificația umană specifică unui conflict dramatic sau altuia și, totodată, o semnificație umană cu valoare suprareindividuală. Existenza socială din anii noștri închide în dinamica ei numeroase „motive“ pentru o meditație de tip artistic și la fel de numeroase „pre-texte“ pentru o construcție dramaturgică semnificativă. Nu e vorba, firește, de a muta niște cit se poate de reale „scene de viață“ pe scena imaginără a dramaturgului și nici măcar de a prelungi prin intermediul fanteziei artistice realitatea de toate zilele — se știe doar că realitatea întrece în neprevăzut imaginația — ci de a găsi echivalentul artistic pentru ceea ce este definitiorul în realitate. Totul stă, în această privință, în puterea de înțelegere a scriitorului și, bineînțeles, în capacitatea lui demonstrativă. Actualitatea unei piese, ca și a oricărei opere literare, își face din spațiul fizic și din timpul fizic al contemporaneității o condiție facultativă, în dese cazuri necesară, dar niciodată suficientă. Aceasta din urmă este asigurată de modul meditației artistice a autorului. Pe scurt, șansa de a fi actuală a dramaturgiei noastre este condiționată nemijlocit de felul de a gândi actual al dramaturgului.

A doua observație ține de ceea ce am numi condiția artistică a dramaturgiei și foarte multe lucruri din economia unei piese intră în sfera de acțiune a condiției artistice. Pregătirea tipologică, naturalețea și profunzimea dialogului, elocvența situațiilor, coerenta acțiunii dramatice, stabilitatea arhitecturii dramatice, toate acestea și altele încă sunt la dispoziția expresă a scriitorului. Inutil să sugestii sau să propune nu știu ce direcții în acest domeniu, căci aici e vorba de talent și, mai mult decât a-i constata prezența sau absența nimenei nu poate face nimic. Nici chiar autorii, oricât firesc orgoliu ar pune la bătaie. Ceva, totuși, se poate pune în discuție: personalitatea dramaturgului (a celui, se înțelege, care și-a dovedit talentul). Adesea, cînd vorbim despre un atare subiect ne-mărginim la a delimita comparativ trăsăturile personalității creațoare, fără să băgăm de seamă că, în fond, structura acesteia scapă judecăștilor comparative. Personalitatea unui dramaturg nu se confundă cu valoarea pieselor sale, ci mai curind cu locul geometriei al fiecărei opere în raport cu ceea ce este comun și caracteristic în toate. Timbrul propriu al unui dramaturg conservă deopotrivă talentul propriu-zis literar și capacitatea de a înțelege și a gândi în spiritul *actualității*. Încît, e de așteptat ca devenirea dramaturgiei noastre să se producă în ambele direcții ale „timbrului“ artistic al autorilor de teatru.

La urma urmelor, observațiile de aici: actualitatea comunicării dramaturgice și respectiv personalitatea bivalență a scriitorului își din bunul simț critic și sint, ca atare, la îndemnă oricărui cititor de teatru. De abia de aici încearcă poate incepe o discuție despre dramaturgie și primul termen ce ar trebui adus în prim plan este chiar opera dramaturgică, opera vie, concretă, iar nu opera de principiu. Dar asta e o altă poveste...