

# DRAMATURGIA RESPONSABILITĂȚII

**T**eatrul, artă a Cetății, își modifică instrumentele, mijloacele și însăși substanța, în funcție de condițiile sociale în cadrul cărora ia naștere, seară de seară, zi de zi, fenomenul colectiv de artă care se cheamă spectacol. Teatrul Republicii avea nevoie de o dramaturgie care să-i exprime aderența la noile coordonate politico-sociale și, totodată, care să definească însuși rolul său, funcția sa activă de instituție de cultură, de educație a noului cetățean. Și nu întâmplător, dramaturgia pe care o denumim astăzi „contemporană“, s-a născut odată cu instaurarea Republicii. Desigur, perioada de tranziție de la „interbelică“ la „contemporană“ n-a fost lipsită de prezența dramaturgilor. Anii 1944—47 au lăsat teatrului românesc, printre altele, piese ca : *Ultima oră* de Mihail Sebastian, *Pensiunea doamnei Stamate și Nepotul din-Giurgiu* de Al. Șahighian, *Clocote* de Vintilă Rusu-Șirianu (o primă încercare în direcția unei dramaturgii revoluționare), *Nunta din Perugia* de Al. Kirilșescu, *Omul din Ceatal* de Mihail Davidoglu, primele comedii ale lui Aurel Baranga (*Voiaj în Noua Caledonie* și *Bal la Făgădău*), *Seringa* lui Tudor Arghezi. Dar fie că exprimau încă o viziune specifică dramaturgiei și artei noastre dinainte de Eliberare, fie că nu izbuteau să cristalizeze noua viziune în structuri artistice închegate, aceste piese, atunci când au depășit interesul unor simple documente de istorie a teatrului, n-au izbutit să se înscrie în perimetrul spiritual al contemporaneității decît ca moștenire a epocii anterioare.

Ne-am obișnuit, și nu fără motiv, să fixăm începuturile dramaturgiei românești contemporane la apariția pieselor *Cumpăna* de Lucia Demetrius, *Bălcescu* de Camil Petrescu, *Minerii* și *Cetatea de foc* de Mihail Davidoglu, *Iarbă rea* de Aurel Baranga, *Mireasa descultă* de Sütő Andrasz și Hajdu Zoltan. Astăzi le găsim acestor piese nenumărate cusururi, printre care nu cel mai mic este retorismul, declarativismul, afirmarea ostentativă pînă la didacticism a poziției autorului. Nu de mult, la apariția unei noi culegeri de teatru de Mihail Davidoglu, un critic semna în „Luceafărul“ o recenzie acidulată, negăsind *Cetății de foc* — o piesă al cărei erou este un furnal, după opinia criticului — alt merit decît acela strict documentar. Și totuși nu putem să nu le recunoaștem acestor piese meritul de a fi afirmat pentru prima oară pe scenă, poate prea zgomotos, poate în mod simplificat, idealul de luptă al clasei muncitoare, ideologia partidului comunist, într-un conflict politic deschis, în care reprezentanții claselor antagoniste se înfruntau direct. Dar oare, teatrul politic de azi nu mizează tocmai pe afirmarea și înfruntarea deschisă a unor poziții, neglijînd nuanțările psihologice și căuțînd esențele cu riscul

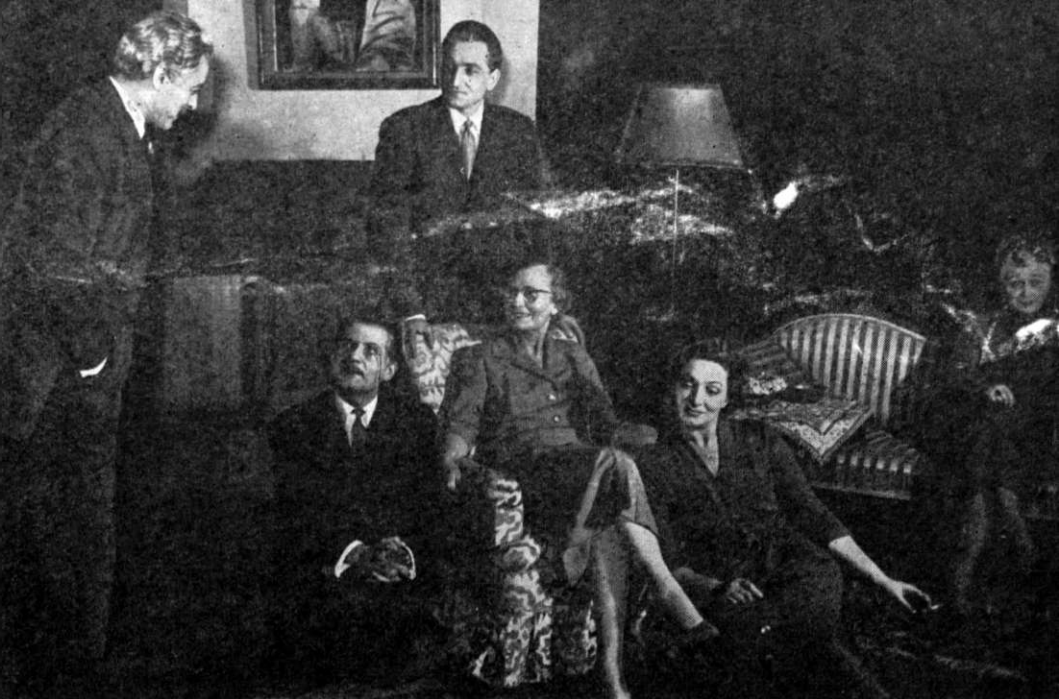


*Radu Beligan, Natașa Alexandra, George Tînică și Aura Buzescu în Iarbă rea de Aurel Baranga. Teatrul Național „I. L. Caragiale”, 1949*



*George Calboreanu (mijloc) în Cetatea de foc de Mihail Davidoglu. Teatrul Național „I. L. Caragiale” — 1950*





*Geo Barton, Alfred Demetriu, Alexandru Demetriad, Aura Buzescu, Dina Cocca și Eugenia Popovici în Arborele genealogic de Lucia Demetrius, Teatrul Național „I. L. Caragiale”*

chiar al unui schematism și al unui retorism lozincard? Era nevoie, atunci, de afirmarea răspicită a unei poziții, poziția de adeviziune a creatorului la drumul nou pe care pornise o întreagă țară. Iar teatrul avea el însuși nevoie să-și manifeste această adeviziune, înscriindu-se în procesul general de transformare revoluționară a realității, ca parte activă a acestuia. Cît despre *Bălcescu*, ea reprezenta prima dramă istorică românească în care se depășea și tradiția romantică și reconstituirea muzeală, încercîndu-se o interpretare marxistă a unui moment istoric revoluționar — așadar, tot o expresie a adeviziunii la noua realitate politico-socială, de data aceasta pe planul înțelegerii istoriei și folosirii acesteia în sprijinul luptei revoluționare prezente.

Fenomenul e încă prea aproape de noi, sîntem cu toții implicați în procesul evolutiv al artei și culturii noastre din acești douăzeci și cinci de ani, pentru a ne putea încumeta la o etapizare a acestui proces. Încercările de delimitare cronologică se lovesc de la început de faptul că diferitele categorii, modalități, direcții se întrepătrund și coexistă în sinul aceleiași etape, că același dramaturg a abordat genuri și modalități diferite, că procesul se prezintă nu ca o linie dreaptă, ascendentă, ci ca o linie sinuoasă, care ia adesea forma unei spirale, cu aparente reveniri, cu salturi spectaculoase și poticneli penibile, cu noi ridicări. Nici nu este, de altfel, rostul acestor rinduri de a face un istoric al dramaturgiei noastre contemporane, ci doar de a releva cîteva din aspectele și direcțiile principale ale dezvoltării sale în anii și sub egida Republicii.

## O dramaturgie a opțiunii

Încă din primele piese, care exprimau răspunsul teatrului nostru la imperativul politic al luptei deschise, se contura o direcție importantă, semnificativă pentru dramaturgia noastră contemporană: aceea a confruntării eroului — sau a eroilor — ca o realitate față de care erau obligați să ia poziție, să-și declare adeviziunea sau respingerea, cu toate consecințele implicate de alegere și asumate prin actul deliberat. În raportul individ — societate, care în dramaturgia interbelică se prezenta aproape invariabil sub aspectul



Marcel Anghelescu în *Matei Millo de Mircea Ștefănescu*, Teatrul Național „I. L. Caragiale”, 1953

unei coliziuni ireconciliabile, din care eroul ieșea cel mai adeseori strivit, învins în cele mai nobile aspirații ale sale, intervine un element nou, acela al libertății de a alege. Destinul eroului nu mai este determinat în exclusivitate de mecanismul social privit ca o fatalitate, ci apare ca rezultat al actului de opțiune al eroului față de realitatea socială asupra căreia eroul însuși poate interveni. Și nu arareori, eroii sînt puși în situația de a alege calea dureroasă, dar totodată sublimă, a sacrificiului de sine, sau a sacrificării unei ființe dragi, în numele realizării unui ideal înalt, al slujirii intereselor generale ale poporului. Așa se întîmpla cu Petru Arjoca din *Cetea de foc*, cu Anton Vadu din *Cumpăna*, cu Zigu, mărunțul negustor de mărunțișuri, care alege calea sacrificiului suprem, înobilindu-se prin moarte, în *Oameni care tac* de Al. Voitin. La Zigu nu este vorba de o sinucidere, ca la Gelu Ruscanu, eroul lui Camil Petrescu, Domnișoara Nastasia sau Sam, eroii lui G. M. Zamfirescu. Eroul nu moare învins, ci învingător, căci moartea lui salvează un întreg grup de oameni și, totodată, o idee, un ideal pe care Zigu l-a descoperit într-un moment de răscruce al vieții sale.

Cu totul altfel este pusă și rezolvată problema opțiunii în *Citadela sfărîmată* de Horia Lovinescu, una din piesele importante ale dramaturgiei noastre contemporane. Sigur, familia avocatului Dragomirescu se destramă sub imperiul evenimentelor istorice, al transformării revoluționare a societății. Dar drama este totodată rezultatul unor opțiuni, al unor opțiuni greșite, împotriva mersului istoriei. Matei optează pentru o himeră, pentru visul sterp și viața închisă între zidurile strimte ale interesului egoist și egotist. De aceea se va pierde. Savanta Dinescu, Bunica, a optat fără șovăială pentru cealaltă direcție, aceea a slujirii interesului general, a idealului colectiv. Pentru ea, opțiunea nu mai constituie o problemă. Ea a pășit pe o altă treaptă de preocupare socială, aceea a responsabilității.

Caracteristică pentru dramaturgia primilor ani ai Republicii, tema opțiunii nu a încetat să-i preocupe pe dramaturgi și mai târziu. *Surorile Boga*, scrisă și reprezentată la 15 ani de la *Eliberare*, reia sub o altă înfățișare aceeași problemă, ca punct de plecare același moment istoric. De data aceasta opțiunea uneia dintre cele trei surori merge pînă la sacrificiul de sine. Prin denunțarea soțului iubit, Ioana Boga își învinge dragostea, salvînd fericirea comună și propria demnitate. Nu întîmplător, problema opțiunii e una din preocupările constante ale lui Horia Lovinescu. Într-un fel, întreaga sa

Lucia Sturdza Bulandra și  
Marcela Rusu în *Citadela*  
sfărîmată de Horia Lovi-  
nescu, Teatrul Național „I. L.  
Caragiale”, 1955



dramaturgic, de o elevată ținută intelectuală, se află sub semnul dezbaterii de idei, specifică intelectualității epocii noastre, pentru care problema opțiunii e o condiție existențială. *Moartea unui artist* în care individul, de data aceasta creator, se află în fața întrebării fundamentale a existenței, la situația limită supremă, mută problema din câmpul politic în cel artistic, legînd-o de corolarul său: responsabilitatea artistului față de sine, față de societate, de omenire. Varianta publicată în volum, la cîțiva ani după reprezentarea primei variante, refuză întrebării un răspuns lîmpede, Manole Crudu lăsînd moștenire omenirii opera monstruoasă născută din frica sa de moarte, operă pe care, în prima variantă, o distrugea printr-un gest de sublimă conștiință a răspunderii. În aceeași sferă de problematică se înscrie *Passacaglia* lui Titus Popovici al cărei erou, recuperabil doar parțial, plătește la un moment dat un preț greu, pentru opțiunea greșită, dictată de o concepție apolitică.

## ○ dramaturgie a responsabilității

De cîteva ori, vorbind despre opțiune, cuvîntul răspundere a apărut alături, aproape în mod automat. Căci prima consecință a opțiunii, act de alegere liberă, în deplină conștiință, corolarul însuși al libertății de alegere, este responsabilitatea. Și nu întîmplător, angajată în procesul de transformare socială a întregii noastre țări, ca parte activă în opera de formare a conștiinței socialiste, dramaturgia noastră se arată atît de constant preocupată de problema responsabilității. Responsabilitatea exprimă un grad înalt de conștiință civică. Ea este apanajul celor care au optat sau determină acțiunile celor ce sînt în pragul unor opțiuni. În piesele lui Dorel Dorian, responsabilitatea constituie axul conflictului, acționînd asupra conștiinței eroilor, cu forța unui declanșator. *Dacă vei fi întrebat, Secunda 58, De n-ar fi iubirile, Ninge la ecuator* (rămîn încredințată că oricare dintre acestea, intrînd pe mîna unui regizor pasionat și dotat cu imaginație, ar da la iveală valori reale, surprinzătoare) — sînt tot atitea dezbateri despre conștiința răspunderii, dezbateri minate, e drept, de livrese și de înclinația autorului spre des-



*Mihai Popescu (al treilea din stînga) în Bălcescu  
de Camil Petrescu, Teatrul Național „I. L. Caragiale”,  
1949*

*Radu Beligan și Alfred Demetriu în Ziariștii de Al.  
Mirodan, Teatrul Național „I. L. Caragiale”*



Tanai Bella și Lohinsky Lorand în Ultima oră de Mihail Sebastian. Teatrul de Stat din Tg. Mureș



picarea firului de păr în cinsprezece, într-un joc de speculații verbale, pe alocuri obositor, dar aducând în scenă eroi de o mare puritate și intransigență morală, arzînd la flacăra entuziasmului comunist.

Și ce altceva decît conștiința răspunderii îl animă pe Vlăsceanu, eroul *Simplelor coincidențe* de Paul Everac, cînd pornește la drum pentru a-i descoperi pe oamenii din viața fiului său și a găsi, prin cunoașterea lor, căile pentru educarea băiatului și a sa proprie? Ce altceva decît sentimentul adînc de responsabilitate domină o piesă ca *Acești îngeri triști* de D. R. Popescu, în care lupta pentru triumful adevărului și al omeniei și cinești se duce împotriva lașității, a compromisului și lichelismului? *Absența* lui Iosif Naghiu încearcă să pătrundă mai adînc în dialectica responsabilității, semnalînd direcția reversibilă a raportului dintre individ și societate: dacă Mareu a avut de suferit de pe urma lipsei de responsabilitate a celor din jur, a indiferenței lor, el însuși nu e mai puțin vinovat, absentînd de la îndatoririle sale sociale, familiale. Și printr-o abilă răsturnare de planuri, eroul, învingător pe planul recăpătării drepturilor sociale de care fusese frustrat, apare un învins pe plan moral. Eroul devine un antierou.

## Noul erou

O dramaturgie militantă, angajată deschis în procesul de modelare a conștiințelor, era firșoc să aducă în scenă un erou nou, intruchipare a idealului moral, politic al societății noastre. S-a vorbit destul despre bijbielile din primii ani, despre schematismul unor figuri de comuniști, secretari de partid, „oameni în haine de piele”, sau cu haina pe umăr, care apăreau totdeauna ca un „deus ex machina” pentru rezolvarea oricăror probleme. „Umanizarea” lor prin artificii n-a dat rezultate. Și iată că au apărut eroi, de dramă sau de comedie, care n-au mai avut nevoie de „umanizări” artificiale pentru a ne convinge de viabilitatea lor. Cerchez din *Ziaristii* lui Mirodan sau Gore din *Șeful*



*Jules Cazaban și Heana Predescu în Passacaglia de Titus Popovici, Teatrul „Lucia Sturdza Bulandra”*

sectorului suflete al aceluiași autor, Spiridon Biserică, din *Mielul turbat* (primul erou de comedie în ofensivă împotriva tarelor de conștiință) sau Chitlaru din *Opinia publică*, ambele de Aurel Baranga, inginerul Soveja din *Lovitura* lui Sergiu Fărcășan, inginerul-ofițer Albu din *Omul care...* de Horia Lovinescu — iată doar câțiva din cei ce formează o bogată și foarte variată galerie de eroi militanți, intransigenți, pasionați, dăruiți cauzei generale a socialismului, pentru care luptă fie cu arma risului, cu lirism, cu înverșunare sau cu abnegație dusă pînă la sacrificiu. Eroi-model, da, eroi fără cusururi, da, și totuși cît de viabili, de convingători în dinamismul lor cuceritor. Iar dacă Cristian din *Camera de alături* de Paul Everac e mai puțin cuceritor în aspectul său exterior, e cu atît mai veridic, mai plauzibil în rolul său de catalizator al adevărului, al esențelor umane.

## Actualitate și istorie

E un adevăr recunoscut de toți că actualitatea artei, și deci a dramaturgiei, nu se definește prin datele calendaristice, lipite pe frontispiciu, ci prin semnificațiile operei, prin ecoul ei în conștiința publicului. Nu o dată am asistat la piese, a căror acțiune era enunțată ca petrecîndu-se „în zilele noastre”, dar care, în afară de acest enunț, purta toate caracteristicile de conținut și structură ale altor epoci. Spre lauda sa, dramaturgia noastră respiră prin toți porii aspirația spre actualitate, spre o comunicare directă, pe cale afectivă și intelectuală, cu publicul de azi, de aici. Însăși problematica de care am vorbit, conflictele specifice în cele mai izbutite lucrări aparțin epocii noastre. Însăși drama istorică a căpătat, în acești ani, o rezonanță specifică anilor Republicii. Dacă în primii ani, drama noastră istorică se orienta îndeosebi către momente ale luptei poporului pentru eliberare socială, în anii de consolidare a puterii populare, a statului socialist independent și suveran, aria de preocupări a dramaturgilor a răspuns nevoii de





Mielul turbat de Aurel Baranga pe scena Teatrului Regional București

a găsi în trecutul istoric corespondențe semnificative în lupta pentru apărarea libertății și integrității țării în condițiile unor complicate relații politice pe plan european. Io, *Mircea Voievod* a lui Dan Tărchilă a dat un semnal timid, apropiat de linia tradițională, dar bine recepționat de public, după care au urmat *Petru Rareș* de Horia Lovinescu — o tentativă reușită de dezbateră filozofică în cadrul unei drame de riguroasă exactitate istorică —, *Săptămîna patimilor și Viteazul* de Paul Angliel urmînd același plan al comentariului filozofic al unor fapte istorice pentru a desprinde înțelesurile și resorțurile adînci ale unor acte politice în conexiunea sau coliziunea dintre conducători și mase; *Procesul Horia* de Al. Voitin prezenta sub o fațetă nouă răscoala iobagilor transilvăneni prin prisma vinovăției călăilor lor; Ion Omescu, Ilie Păunescu aduceau în dezbateră probleme de etică a conducerii în haine de epocă istorică revoluț, în timp ce Al. T. Popescu, în *Croitorii cei mari din Valahia*, căuta să deslușească trăsături perene ale spiritualității românești, într-o acțiune comică plasată în negura începuturilor noastre istorice, privity fantezist. Operația contrară, de evocare cu precizie documentară a unei epoci istorice în toate implicațiile sale, a făcut-o Mihnea Gheorghiu în *Zodia taurului*.

## O dramaturgie a adevărului

Ambiția oricărui creator de artă, atunci cînd nu practică în mod deliberat o artă a grauitului, este de a descoperi adevărul și a-l comunica, prin arta sa, oamenilor. Dramaturgia noastră a avut dintotdeauna această mare și nobilă ambiție. Dramaturgia Republicii este, prin însăși rațiunea sa de a fi, o dramaturgie a adevărului, a luptei pentru dreptate și echitate socială. Pe acest teren al adevărului s-au întîlnit și cele mai mari izbînzii și cele mai mari înfrîngerii. Pe acest teren s-au frînt cele mai multe lănci în dezbaterile teoretice sau expunerile de principii. Adevărul artei a fost confundat uneori cu reproducerea aparențelor, a obiectelor și mișcărilor lor exterioare. Și atunci am avut acele piese „de producție” sau „din viața satului” sau „din viața tineretului”, rezultat al unor „documentări” grăbite, prin care se lua contact cu un decor, cu „oameni în procesul muncii”, piese în care sufletul omului era înlocuit cu metodologia fabricării unei mașinării sau a funcționării unui strung. În procesul de maturizare a dramaturgiei noastre tentativa depășirii simplei notații a faptului cotidian sau a împărțirii manicheiste a lumii în tabere și categorii schematice a fost încununată de succes în piese de profundă investigație psihologică și socială, în comedia satirică, în drama de idei, de meditație



*Silvia Popovici, Irina Răchiteanu-Șirianu, Valeria Gagealov, Toma Dimitriu și Mihai Fotino în Suro-  
rile Boga de Horia Lovinescu, Teatrul Național  
„I. L. Caragiale”, 1959*

*Emil Botta, Emil Liptac, Carmen Stănescu, Irina  
Răchiteanu-Șirianu, Eva Pătrășcanu și Matei Gheor-  
ghiu în Oameni care tac de Al. Voitin, Teatrul  
Național „I. L. Caragiale”, 1961*



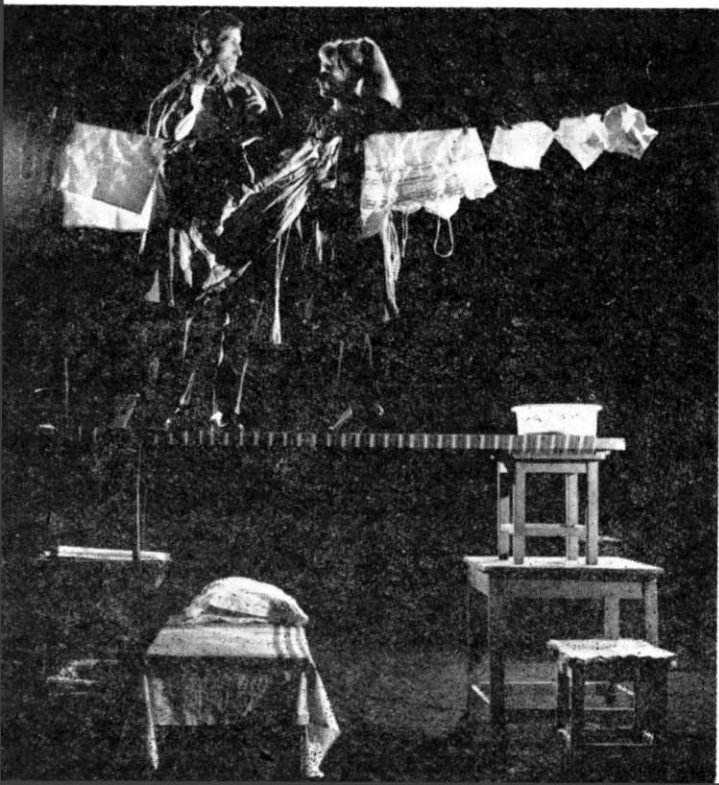


Ștefan Ciobotărașu și Amza Pellea în *Prietenă mea Pix de V. Em. Galan, Teatrul de Comedie*

filozofică, fie ea cu subiect contemporan sau istoric. Aceștia sînt de altfel și piesele care au intrat în repertoriul permanent al teatrului nostru contemporan și care au impus personalității de dramaturgi de o mare diversitate, al căror timbru specific nu poate fi confundat: Horia Lovinescu, comentator lucid și analist subtil, chiar atunci cînd scrie o piesă de acțiune și factură polițistă ca *Omul care...*, bun constructor al unor structuri dramatice încheiate, mereu preocupat de semnificația etico-filozofică a unui fapt de politică curentă (*Al patrulea anotîmp*) și gata să se lanseze în speculații filozofice pe teme fundamentale ale existenței; Paul Everac, reporter al faptului de viață și esecist pe teme etico-sociale (de la *Poarta* și *Ferestre deschise* la *Simple coincidențe*, *Ștafeta nevăzută* și mai ales *Camera de alături*), capabil a construi eșafodaje de idei în căutarea unor esențe de permanentă spirituală ale poporului nostru (*Ochiul albastru*, *Patimi*, *Ape și oglinzi*) prolix uneori și, de aceea, încă insuficient aderent la necesitățile expresiei scenice; Aurel Baranga, as al comediei de replică și de situație prin care atacă violent viciul, mentalității anacronice într-un crescendo de virulență (de la *Mielul turbat*, la *Sfîntul Mitică Blajinu*, *Opinia publică*) mergînd pînă la ultima limită (*Interesul general*), mereu în actualitate, mereu exploataîndu-și vina comică, chiar atunci cînd tratează subiecte grave, cu prilejuri aniversative (*Arcul de triumf*); Al. Mirodan, cu umorul său poetic, cu replica aforistică și jocul de cuvînte care amenință uneori să-l tragă spre manierism, dar care, sub aparente badinerii, atînge zone adînci ale conștiinței, căutînd eliberarea ei de zgura compromisiurilor spre a-i reda puritatea demnă și liberă (*Ziaristii*, *Șeful sectorului suflete*, *Transplantarea inimii necunoscută*), tinzînd uneori spre o zonă a universalului deocamdată nedepășind cochetăria primelor contacte (*Primarul lunii și iubita sa*, *Celebrul 702*, *Despre unele lipsuri, deficiențe și neajunsuri în domeniul dragostei*); Lucia Demetrius, cu nota sa specifică de lirism ușor sentimental, pigmentată de un moralism didacticist (*Trei generații*, *Arborele genealogic*); Tudor Mazilu, moralistul lucid, dublat de un liric al negației, de unde și caracterul cam unilateral al viziunii (*Somno-roasa aventură*, *Acești nebuni fățarnici*) și excelarea îndeosebi în scurtele „flash-uri” satirice (*Inundația*, *Tandrețe și abjecție*); Al. Voitin, excelent portretist și constructor al unor situații dramatice, îndeosebi în drama de inspirație istorică (*Procesul Horia*, *Oameni care tac*); Paul Anghel, comentator filozofic al istoriei în perspectiva contemporaneității



*Marcela Rusu, Dem. Savu  
și Radu Beligan în Șeful  
sectorului suflete de Al. Mi-  
rodan, Teatrul de Comedie*



*Virgil Ogășanu și Eugenia  
Dragomirescu în Nu sint  
turnul Eiffel, Teatrul Tine-  
retului din Piatra Neamț*



Anca Neculce Maximilian și Maia Indrieș în *Acești îngeri triști* de D. R. Popescu, Teatrul de Stat din Tg. Mureș



Dem. Rădulescu, Ilinca Tomoroveanu și Raluca Zamfirescu în *Să nu-ți faci prăvălie cu scară* de Eugen Barbu, Teatrul Național „I. L. Caragiale”

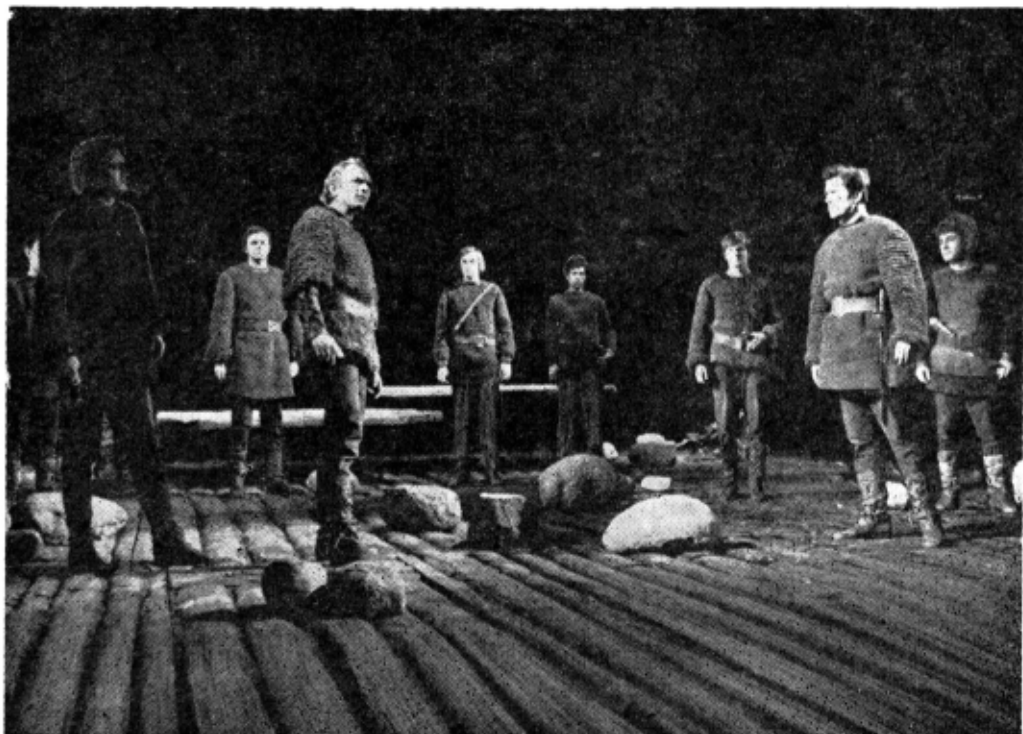
(*Săptămîna patimilor, Viteazul*); Dumitru Radu Popescu, prozatorul-dramaturg obsedat de tema responsabilității sub incidența luptei împotriva lașității și a compromisului călduț (*Acești îngeri triști, O pasăre dintr-o altă zi*); Sergiu Fărcășan, gazetarul-dramaturg militant pentru intransigență și responsabilitate comunistă (*Lovitura*); Gheorghe Vlad, pîia acum singurul dramaturg al vieții satului, din care aduce pe scenă timbrul curat al autenticității, replica bitră a înțeleptului cu aer de Păcală, dar și sîngăcia unei construcții dramatice mereu în pană de piloni de susținere (*Îndrăzneala, Punctul culminant, Tronul, Comedie cu olteni*); Virgil Stoenescu, candid și romantic, constructor de situații și bun tehnician al piesei inspirate din universul de viață al tineretului (*Nota zero la purtare, Moartea ultimului golan, O fată imposibilă*); Ion Băeșu, deocamdată oscilînd între dezbateră gravă (*Iertarea, Vinovatul*) și comedia satirică (*Preșul*), plînd uneori spre ispitele teatrului absurdului fără a-i întui pericolele și menținîndu-se la nivelul unor promisiuni de adîncime și soliditate; Ilie Păunescu, Al. T. Popescu și alți dramaturgi, jocași sau publicați în tot acest timp, și mai ales în timpul din urmă, oaspeți temporari ai scenelor noastre (ca Eaterina Oproiu, cu al său *Nu sînt Turnul Eiffel*, moment singular al totuși implantat temeic în peisajul oscilant al unei dramaturgii în continuă evoluție), promisiuni cu scadență de împlinire mai apropiată sau mai îndepărtată (ca Marin Sorescu, Iosif Naghiu, Leonida Teodorescu, Paul Cornel Chitic, Radu Dumitru); acestora li se adaugă într-o deplină corespondență de idei și idealuri Mebes György cu comedii sale satirice-moralizatoare (*33 scrisori anonime, Noi, bărbații, Casa cu șapte buclucuri*); Deak Tamas, cu înclinația sa spre eseistica filozofică (*Manevrele. Damnațiunea lui Adam*); Kocsis Istvan, cu predilecția pentru subiectul istoric folosit drept pretext pentru comentariul filozofic (*Marele jucător, Amurgul lui Bolyai Ianos*); Paskandi Geza, poetul atras de dramaturgia metaforică, cu propensiune deocamdată insuficient cristalizată ideologic spre universal (*Turnul mi-l aleg eu, În oșpeție*); Maria Földes, cu preferințe oscilînd între notația faptului cotidian semnificativ (*Accidental*) și dezbateră de idei (*Al șaptelea, Trădătorul*).

Această enumerare sumară și fatalmente incompletă n-a avut alt rost decît de a ilustra marea diversitate a culorilor, a liniilor și nuanțelor care compun peisajul dramaturgic al noastre contemporane, peisaj a cărui notă dominantă este acea căutare a adevărului uman, social, politic despre care vorbeam. Oscilațiile și dezechilibrul în acest tablou, armonios în liniile sale esențiale, s-au produs atunci cînd căutările s-au abătut



*Scenă din Zodia Taurului de Mihnea Gheorghiu,  
Teatrul Național din Craiova*

*Săptămîna patimilor de Paul Anghel, Teatrul Național „I. L. Caragiale“*





*Carmen Galin, George Constantin și Ovidiu Moldovan în Simple coincidențe de Paul Everac, Teatrul Mic*

de pe calea largă, majoră, a cunoașterii dialectice, pe cărări tulburi, fără ieșire. Aspirația legitimă spre universal, spre confruntarea omului cu problemele fundamentale ale existenței a eșuat uneori în tentativa de a descoperi un „general uman” desprins de condiționarea sa social-istorică, de unde o confuzie de planuri, de semnificații, derutantă. Nevoia, iarăși legitimă, de a combate un anume didacticism și idilism care se manifestaseră în deosebi în primul deceniu, într-o perioadă de exagerări dogmatice, simplificatoare, s-a transformat într-o tendință criticistă, într-o stare alergică la tot ceea ce putea să însemne afirmarea elementului nou, înaintat, pozitiv al realității noastre sociale, al omului surprins în coordonatele social-istorice actuale și chiar al omului „în general”. Căutarea, iarăși legitimă, a unor noi modalități de expresie, care să aducă o mai mare diversitate stilistică peisajului nostru teatral, a dus la împrumutarea, uneori fără discernământ, a unor modalități și mode, organic aparținând unui mod de gândire propriu altor structuri sociale, o dată cu formele împrumutându-se însă și ceva din modul de gândire cuprins în ele. Acestor procese li se datorează în bună măsură apariția unor piese exprimând o viziune sumbră, sceptică asupra vieții, unele dintre ele tributare direct curentului teatrului absurdului, în care însuși sensul vieții este pus sub semnul îndoielii, altele mimând dezabuzarea sau semnalind primejdia unor catastrofe cosmice, rezultate fatale ale atotputerniciei răului, fără putință de evitare sau de combatere. Respingînd pe drept cuvînt dogmatismul, s-a căzut într-un alt dogmatism, izvorit dintr-o viziune unilaterală, la rîndul ei simplificatoare, asupra vieții.



*Leopoldina Bălanuță și Dumitru Furdui în Iertarea de Ion Băieșu, Teatrul Mic*



*Gina Patrichi și Octavian Coțescu în Acești nebuni fățarnici de Teodor Mazilu, Teatrul „Lucia Sturdza Bulandra”*

Unilateralitatea viziunii este la fel de nocivă, de lipsită de adevăr, fie că absolutizează latura întunecată, fie că o absolutizează pe cea luminoasă, a realității. O bună parte din piesele apărute în stagiunea trecută, născute dintr-o reacție firească și binevenită, în esență, împotriva tendințelor negativiste, poartă pecetea unui idilism incolor, a unui optimism facil și lipsit de vigoarea convingerii. Ignorarea viziunii materialist-dialectice asupra lumii se răzbuună asupra adevărului artistic, care înseamnă complexitate, care înseamnă investigare profundă a proceselor ample și contradictorii ale realității. Optimismul robust, lucid, bazat pe înțelegerea legităților generale care guvernează dezvoltarea naturii și a societății, și care este propriu filozofiei marxist-leniniste, nu are nimic comun cu optimismul de paradă, superficial, al apei de trandafiri.

Maturizată în urma experiențelor trăite în cursul acestor ani, dramaturgia noastră caută în prezent să surprindă adevărul profund și multilateral, investigând realitatea în dinamica ei revoluționară. Primele piese ale acestei stagiuni nu sînt, încă, în această direcție, decît încercări spre găsirea unui nou echilibru, major, realizat de o viziune cuprinzătoare, de cunoașterea și înțelegerea sensului și a perspectivei dezvoltării. Se remarcă tentativele spre o tematică mai direct și mai deschis angajată în problematica politică a zilelor noastre. Desigur, tot teatrul nostru actual e un teatru politic, iar problemele de etică, de mentalitate și atitudine civică pe care dramaturgia noastră le-a abordat în acești ani aparțin sferei întregii politici a partidului, a societății noastre, de formare a conștiinței socialiste, sînt luminate și animate de concluziile Plenarei C.C. al P.C.R. din noiembrie 1971, dedicată în întregime problemelor eticii și echității socialiste. Tabloul stagiunii prinde timid, lent, contur.

După douăzeci și cinci de ani — bogați de semnificative cuceriri — ne aflăm în plină perioadă de noi căutări, de încercări, de experiențe. E un semn de tinerețe.