



Cu DUMITRU SOLOMON

despre

**e esența etică a drama-
turgiei**

**e geneza comună
a Poeziei și Teatrului**

e teatrul, ca joc secund

**e reconcilierea teatrului
cu spectatorii**

**O convorbire de
Paul Tufunglu**

— Am aminat convorbirea cu dv., stimată tovarășe Solomon, pentru un sezon cu zăpadă, acest decembrie, pentru că un simbol larg răspîndit apropie frigul de „temperatura“ ideii ; avînd în vedere demersurile dv. în teatru, voi putea să vă cunosc, prin

acest anotimp, mai bine. Dar să intrăm în domeniul dramaturgului Solomon. Cînd ați pășit în literatură, ați ales ipostaza de critic. Ceea ce mă interesează este dacă teatrul, ca preocupare, preexistă expresiei dv. publicistice.

— N-aș vrea să comentez sugestia frigului ca teritoriu simbolic al ideii. După mine, ideea s-a născut în Grecia caldă și are temperatura pasiunii. Revin la întrebarea pe care mi-ați pus-o : e adevărat, am făcut o mișcare de translație din critică în teatru. Nu un salt, întrucît consider critica un mod de dialog, teatrul fiind și el, în esență, un mod de dialog, o stare dialectică.

— Se spune că mulți dintre critici sînt cei care s-au abandonat ca artiști. În același timp, mulți critici abandonează critica, se pare, dintr-o nemulțumire față de peisajul creator, ca atare, de modul de a construi opera de artă.. Dintr-o asemenea nemulțumire ați renunțat și dv. la ipostaza de critic ?

— Nemulțumirea e cu adevărat un generator de creație. Aș adăuga și nemulțumirea față de propria experiență de critic, deci, nu numai față de ceea ce se întîmpla obiectiv, în afara experienței mele critice, ci și față de ceea ce se întîmpla înăuntrul acestei experiențe. Și a mai fost, poate, nevoia de autoexprimare, de data aceasta, o nevoie afirmativă, și nu prin negare. Critica este angajată obiectiv, ca act de selecție și analiză, și depinde, în foarte mare măsură, de realitatea operei artistice. În acest sens, criticii care practică, pe față sau în ascuns, literatura, o fac, probabil, și din nevoia de a exprima în chip subiectiv universul lor intim, într-un raport direct cu viața, și nu mediat de literatură.

— Este interesant, în cazul dv., faptul că v-ați configurat un univers conceptual esențializat, cu care ne întîlim, de obicei, în poezie.

O serie de scriitori abordează realitatea și idealul realității oarecum de-a valma. Dv., prin această „nouă Grăcie antică“, vă apropiați de tentativa ideatică a lui Ion Barbu, prin contemporaneizarea unui spațiu spiritual grec. Cum s-au lămurit lucrurile acestea, în esența dv. intimă ?

— Este greu să privești cu distanțare procesul care se produce la nivelul opțiunilor intime. Apropierea de poezie este, cred, o chestiune generică a teatrului. Am scris cîndva, și o repet ori de cîte ori am prilejul, că teatrul și poezia au o geneză comună, aflîndu-se, de-a lungul evoluției lor, în cea mai clară și mai intensă proximitate. Tea-

trul modern manifestă activ tendința de a se reapropia de poezie, prin metaforă. Cît privește spațiul grecesc, aș preciza că e mai mult un spațiu de gîndire decît un spațiu istoric, temporal, geografic.

— E vorba de un spațiu convențional.

— Într-adevăr.

— Așa se întîmplă și la Ion Barbu. Isarlicul este un concept, o propunere. Deci, și la dv. spațiile grecești sînt o propunere.

— Sau, dacă doriți, o metaforă. Ar exista și aici o explicație. Teatrul care vrea să se exprime ideatic, teatrul despre gîndire, care povestește și confruntă aventuri ale spiritului, aventuri ale gîndirii, este firesc să înceapă de la acest spațiu grecesc. El reprezintă modelul cel mai pur, de esență filosofică, pentru că presupune o tranșare a conceptelor, o delimitare geometrică și estetică a ideilor. În afară de asta, filosofia anticilor era o filosofie de stradă, o filosofie care se discuta, se practica și, mai ales, se trăia în împrejurări cotidiene, în acțiune. Ulterior, filosofia s-a aristocratizat, s-a însingurat, și abia în ultimul secol a încercat o nouă apropiere de oameni, prin marxism. Spațiul la care vă referiți este spațiul gîndirii neapăsate de convenție.

— Discuția noastră nu își propune să delimiteze starea filosofiei grecești. Nici dv. nu ați încercat să reabilitați filosofia greacă prin teatru, ci încercați

un teatru convențional care să reveleze Ideea și Viața ei, în stare de dramă, tragedie, comedie.

— Filosofia nu poate fi pentru teatru un scop, ci o stare, un mijloc, un raport; fi-
indcă, de idei sau nu, teatrul accede către o esență etică. Înainte de a încerca să transcriu acel drum al gîndirii, am scris foarte mult teatru scurt, în care am exersat dialectica ideii, simbolica ideii, în tentativa de a răspunde unor întrebări ale omului contemporan. Piese pe care le aveți în vedere, Socrate, Platon, Diogene cîinele, sînt o consecință normală a micilor apologuri scrise înainte. Cercetînd „cauza” ideii, ajungem firesc și la sursa primă: „creația” ideii. Nu este un capriciu al autorului să cîrcole prin-
tre idei, într-o lume convențională, ci un mod, un mod posibil de servire a modalității teatrului.

— Dacă am face o secțiune în tot ceea ce s-a scris în cei 30 de ani, care ar fi nucleele în jurul cărora s-au configurat eventualele stiluri de teatru și, în această conjunctură, cum vă situați dv. ?

— Vreți să mă readuceți la ipostaza de critic.

— Este necesar. Pentru a cunoaște un scriitor, trebuie ca acesta să fie definit și prin el însuși.

— Cea mai secretă și mai încăpățînată năzuință a unui scriitor este să fie el însuși, să nu semene cu nimeni. Dar trebuie să

Fișă provizorie

Născut în 1932. Absolvent al Facultății de filologie, București. Redactor la „Gazeta literară”, „Luceafărul”, în prezent lector de scenarii la Casa de filme 3. Scris: cronici literare, studii de critică și istorie literară, cronici dramatice, eseuri, cronici de televiziune.

În anul 1958, apare volumul Problema intelectualului în opera lui Camil Petrescu.

Debut în dramaturgie: 1966, cîteva schițe dramatice în revista „Teatrul”. În 1967, apare volumul de schițe dramatice și piese într-un act, Disparația. În 1970, volumul Socrate, cuprinzînd, pe lângă piesa Socrate, teatru scurt. În 1973, volumul Fata morgana. În 1974, volumul Socrate, Platon, Diogene cîinele. (Diogene cîinele apăruse în 1973 în revista „Teatrul”, iar Socrate, în 1969, în aceeași revistă.) În 1974, Diogene cîinele apare în traducere franceză, engleză, germană, rusă, în „Revista Română”, iar în 1975 este publicat în revista poloneză „Dialog”.

Piese jucate: Parabole (teatru scurt) la Teatrul „Mihai Eminescu” — Botoșani (1967); Incerc, spectacol la ATM (1967), de asemenea cu piese scurte. Teatru scurt a mai fost jucat la radio, la televiziune, în teatre de amatori. Fata morgana (premiera, 1971), la Teatrul de Comedie, Teatrul de Stat din Sibiu, Teatrul „V. I. Popa” din Birlad, Teatrul Dramatic din Baia Mare, Teatrul German de Stat din Timișoara, Teatrele populare din Lugoj și Tirgoviște etc. Diogene cîinele (premiera, 1973), la Teatrul Dramatic din Ploiești. Unele piese scurte au fost transmise de radio-difuziunea și televiziunea poloneză și de televiziunea din Seattle (SUA).

recunoașterea că asta se întâmplă rar. Deocamdată, putem vorbi de direcții, de tendințe colective, care dau totuși substanța și profilul teatrului românesc contemporan. Nu m-aș hazarda să fac un tablou sinoptic al dramaturgiei contemporane, pentru că aceasta ar necesita timp, spațiu și o pregătire critică mai serioasă. În momentul de față, dramaturgia noastră are și personalități distincte, nu numai direcții distincte, ceea ce implică gruparea mai multor personalități cu fața către o direcție sau alta. În afara teatrului de observație semnificativă și directă a realității, există un teatru de metaforă, un teatru care vede, ca și poezia, fața nevăzută a vieții, iar ceea ce arată el este mai-mult-decît-viața, adică esența vieții. Acest teatru de metaforă nu este o descoperire nouă. El are rădăcini și valori înalte în literatura românească: Blaga, Camil Petrescu, Sebastian. E vorba de continuarea unor bune tradiții ale teatrului clasic românesc, alături de tradiția lui Caragiale, pe care bănuiesc că ai descoperit-o în ceea ce numeam observarea semnificativă și directă a realității. Acestea ar fi, cred eu, cele două direcții fundamentale, formulate oarecum schematic. Desigur că fenomenul are o arborescență vastă și o infinite de nuanțe.

— Dv. ați fost, pînă acum, „ghieit“ de către regizori? Adică, viziunea dv. a fost acceptată de către regizori, sau vi s-a impus în spectacol o viziune care nu vă aparținea?

— Deocamdată, am „ghieit“ întrebarea; este o întrebare „fixă“ în convorbirile dumneavoastră.

— Aceste întrebări „fixe“ caută răspunsuri mobile...

— Ce pot spune? Am fost interpretat atît de puțin pe scenă, încît îmi este greu să fac aprecieri care ar interesa și pe alții, nu numai pe mine și pe regizorii în cauză. Aș vrea să precizez, însă, că nu cred în așa-zisa adversitate dintre regizor și autor, nu cred că interpretarea regizorală este neapărat și prin definiție o trădare a textului. Cu cît o operă este mai artistică, mai valoroasă, mai profundă, cu atît ea se deschide mai mult interpretării. Vedem, bineînțeles, un anumit tablou viu în momentul în care scriem, dar asta nu înseamnă că tabloul pe care îl vede regizorul este neadevărat, chiar dacă îl vede altfel. Piesele nu le scriem pentru noi înșine. O poezie, un roman pot fi citite și înțelese în nenumărate feluri. Pe cititori nu-i dădăcim și nu-i conducem de mîină; de ce am face-o, în cazul teatrului, cu regizorii?

— Diogene a fost reprezentat numai la un singur teatru. Vă numărați printre autorii mai puțin jucăți. Teatrul dv. pare să fie mai degrabă un tea-

tru pentru citit, un teatru care se gustă, mai cu seamă, într-o sală de lectură, chipurile, din cauza dificultății de a intra actoricește. Ideea. În legătură cu aceasta, vreau să cred că aveți niște păreri pentru ameliorarea situației; pentru că este ciudat să avem dramaturgi buni care nu sînt jucăți și texte dramatice de mare ținută care, în substanța lor, reprezintă un model de afirmare a valorilor umane și care nu își găsesec, totuși, scena cuvenită. Cum vă explicați aceste neaderențe?

— Nu există teatru destinat să fie numai citit. Se pot scrie piese admirabile la lectură, dar, dacă nu pot fi jucate, ele nu sînt teatru. Nu cred nici în teza „publicului nepregătit“ pentru un anumit fel de teatru, cu atît mai mult cu cît, o știm bine, pregătirea publicului de teatru se face la teatru. Este adevărat că majoritatea spectatorilor agreează mai mult spectacolele de destindere, deconectante, pentru că, în teatru, ca și în cinematograful, spectacolul are și această funcție, deloc neglijabilă, de rupere a seriei, de ieșire din cotidian, de intrare în „altceva“. Asta nu înseamnă că piesele de idei, piesele „grele“, nu au public. Jocul ieșelilor a făcut serie lungă. Danton se joacă, din stagiunea trecută, cu săli pline, Brecht este și el un autor foarte mult jucat, atît la noi cît și pe alte scene ale lumii. Se manifestă, uneori, o neîncredere absolut nejustificată față de sensibilitatea publicului de teatru.

— Problema este în ce măsură teatrul de idei, ocolit de teatre, reprezintă un factor de interes, adică în ce măsură el poartă cu sine acel dram de atracție care configurează curiozitatea publicului?

— E prezumțios, ca autor, să vorbești în numele publicului. Dar ce înseamnă teatru de idei? Înseamnă un teatru abstract, din care s-a evacuat orice urmă de viață? Care spectator s-ar simți atras de un simplu joc al ideilor și, mîă întreb, care scriitor cît de cît serios? Dacă am scris despre Diogene, Socrate sau Platon, nu am făcut-o pentru a aduce în contemporaneitate niște figuri mai mult sau mai puțin interesante pentru public, ci pentru a dezbatte probleme vii, adevărate, acute, răscolitoare, ale omului dintotdeauna și de astăzi, cum ar fi raportul dintre individ și societate, dintre idee și realitate, dintre solidaritate și singurătate, sincronizarea sau asincronizarea față de epocă, supunerea și libertatea, adevărul și minciuna, morala vieții și a morții.

— În viața publicistică circula ideea unor spectacole în care jocul să fie folosit ca un vehicul fericit pentru cunoaștere. Teatrul dv. nu cochetează cu jocul; dar nu e lipsit de o ambiguitate de bun augur. Teatrul dv. (filosofic)

sofic) are un subtext — o realitate nouă, dar păstrează, în relația timp, și realitatea greacă veche. Alegînd o situație-limită — de excepție — din evoluția gândirii, cu figuri care sînt modele umane de excepție, se pune problema dacă acest teatru nu solicită, cumva, și actori de excepție. Și, legat de aceasta, vă întreb: eînd scrieți, nu vă gândiți cumva și la anumiți actori? Și, mai departe, dat fiind că ați intrat în lumea teatrului pe mai multe porți — ca autor de teatru, critic și spectator —, care ar fi actorii pe care-i socotiți ați pentru un teatru de tipul celui ce-l profesati?

— Orice răspuns concret ar fi, în mod fatal, incomplet. Ceea ce pot spune e că acestui fel de teatru i s-ar potrivi actorul cult, dar nu uscat. De ce cult? Pentru că nu poți transmite convingător niște idei care ție nu-ți spun nimic. De ce nu uscat? Pentru că ideile sînt esențe, iar esențele, într-un înveliș uscat, sînt nedigerabile. Actorul cult care are și capacitatea de a trăi ideea, care poate să ardă cu și pentru idee, este actorul ideal. Poate că sînt pretențios. Cred, însă, că aceasta ar trebui să fie condiția liminară a interpretului de teatru. După părerea mea, și pentru a juca un vodevil trebuie cultură.

— Actorul trebuie să știe totul despre personajul pe care îl interpretează. Să fie, deci, la pregătirea fiecărui spectacol, inițiat în mod corespunzător. Dacă — să zicem — se pune în scenă o piesă de Lorca, actorul trebuie să fie bine inițiat în civilizația spaniolă...

— Actorul trebuie să fie stăpîn nu numai pe text, dar și pe subtext. Dacă joacă Shakespeare, trebuie să-și apropie nu numai eroii, nu numai climatul lor, dar și pe autor, spiritualitatea lui Shakespeare, universul lui, ideile lui, aluziile lui. Este foarte dificil pentru actor să știe și să simtă toate aceste lucruri. De aceea se nasc atît de rar marii actori.

— Poate că, din cauza aceasta, și teatrul de factură mai complexă, care pune probleme mai dificile de cunoaștere, este atît de greu de pus în scenă. Dar, în felul acesta, teatrid crează și provoacă un summum de cultură obligatoriu: îi obligă pe realizatorii spectacolelor la o sinteză între arte și istorie, între științe și filosofie. De aici, încă un punct de sprijin în logica nondispariției teatrului.

— O altă explicație stă în unicitate. Un film stă în arhivă și se poate relua. Pentru

tablouri sînt muzee. Pentru cărți, biblioteci. Spectacolul de teatru este ca o viață de om. Nu seamănă cu nimic altceva și nu se poate conserva.

— Deși este concurat de celelalte mijloace mass-media. Am observat că, prin abordarea teatrului, televiziunea a dat naștere unui teatru filmic.

— Este o influență firească între arte. Cinematograful, apărut mai recent, a fost și mai este intens influențat de teatru (trebuie să ținem seama de faptul că marii actori și chiar unii mari regizori de cinema sînt formați în teatru). Tot astfel, teatrul preia mijloace specifice ale cinematografului. Explicabil, prin nevoia de inovare, de abandonare a canoanelor, a limitelor teatrului, pentru că teatrul este supus unor rigori pe care numai poezia le mai are. În proză te poți exprima cu o libertate absolută, rămînînd tot proză, dar în teatru nu poți să te exprimi în deplină libertate, pentru că, eliminînd niște rigori specifice, riști să nu mai faci teatru. Teatrul e, totuși, convenție. Teatrul se prefăce a arăta viața; de fapt, o joacă. Filmul a depășit regula jocului. În film, actorul poate să se joace pe el însuși. Așa a apărut actorul neprofesionist din filmele neorealiste. În teatru, actorul interpretează. Teatrul e, orice s-ar spune, joc secund.

— Nu vi se pare că teatrul de la TV nu este nici film, nici teatru? Aici există o tentativă ambiguă a realizatorilor, în sensul că ei vor să fie și regizori de film și regizori de teatru. Pentru ei este foarte ușor s-o ducă pe Vitoria Lipan pe stîncă unde a fost omorît bărbatul ei. De aici, anularea spațiului procustian care este scena. Credeți că este bună tentativa teleaștilor? Adică, ați fi catalogat drept un spirit conservator dacă ați dori ca televiziunea să prezinte spectacolul filmat direct de pe scenă?

— Televiziunea este mult prea proaspătă, ca fenomen de mass-media, ca să putem dialoga pe seama ei cu toate argumentele la îndemînă. Este, aș spune, încă în faza de experiment, de alcătuire a profilului propriu, deși specificul există, pentru că specificul este dat de modalitatea tehnică de comunicare. Nu aș înclina pentru televizarea (exclusiv televizarea) sau filmarea spectacolului de pe scenă. Pentru că un spectacol filmat nu este un spectacol viu. Ar fi dublarea palidă a unui fenomen artistic avînd rang de unicat. Poate fi, acesta, doar un mod de conservare (firește, relativă) a unui fenomen perisabil cum e spectacolul de teatru. Ceea ce numim, din lipsă de vocabular, teatru de televiziune, este un fenomen cu totul diferit și particular, aflat numai la în-

demina televiziunii. Este teatru în cinema sau cinema în teatru? Greu de spus. Dar este artă. Sau poate să fie artă.

— Oare nu ne-am bucura să vedem, azi, un spectacol cu Millo? Actorul trebuie să-și dorească gloria în timpul vieții. Spectacolele bune trebuie și ele conservate, transmise către alte veacuri.

— Sub raport arhivistic, da.

— Credeți că teatrul scenic și teatrul TV sînt specii diferite?

— Teatrul de televiziune — dacă poate fi numit teatru — este, în orice caz, un teatru unilateral, lipsindu-i dialogul viu cu sala.

— În legătură cu iubirea pentru teatru, dat fiind faptul că se vorbește de o anumită criză a spectatorului de teatru...

— Sînt momente de criză. Nu spectatorul fuge de teatru, ci teatrul își alungă, din cînd în cînd, spectatorii. Pentru ca apoi să și-i recîștige.

— Dar iubirea pentru teatru ar putea constitui și unul dintre obiectivele învățămîntului. Acesta, asumîndu-și rolul de a forma oameni, ar fi chemat, astfel, să informeze și să instruiască și în direcția culturii teatrale. N-ar fi de dorit ca, după absolvirea școlii obligatorii, cetățeanul să aibă noțiuni mai limpezi despre ce este teatrul și cum poate fi el receptat? Ce-ați spune dacă învățămîntul ar crea, încă din clasele primare, niște ore de „iubire pentru teatru“?

— Aș spune „bravo“! La fel ca și în cazul cinematografului; pentru că cinematograful este o altă componentă a spiritualității omului modern. La școală înveți să citești o carte (se fac analize pe text, stilistice, gramaticale, lexicale); de ce n-ai învăța să vezi o piesă, un film, un tablou? Învățămîntul poate aduce o contribuție imensă la reconcilierea teatrului cu spectatorii, a filmului cu spectatorii, la formarea aceluia public ideal pe care îl așteptăm. Nu s-ar mai pune problema absenței publicului. Decît la spectacolele proaste.

— Dv. sînteți un scriitor cu anume preferințe pentru lectură, dacă ne căluzim după ultima perioadă de creație, care v-a configurat un loc aparte

în peisajul literaturii dramatice contemporane; sigur că lecturile antichității vă sînt foarte obișnuite. Cu cine aveți, dintre dramaturgii noștri, afinități? Cu Camil Petrescu?

— Camil Petrescu este un dramaturg pe care-l iubesc foarte mult, dar nu m-aș grăbi să spun — măcar din modestie — că am afinități cu el. Țin mult la Marin Sorescu, dintre confrăți, și nu numai din motive strict biografice (debutul în teatru l-am imaginat împreună, scriind cîteva piese care nu au văzut lumina rampei, dar care, pentru noi, au constituit o bună experiență de tehnică dramatică), dar și pentru calitatea intelectuală și poetică a teatrului său.

— În perioada pe care o traversăm, scriitorii, ca reale conștiințe, participă la viața socială, implicîndu-i-se și dăruindu-i-se cu întreaga energie. Este vorba de înțelegerea fenomenelor care se petrec în lumea contemporană și este vorba de ceea ce, de mai multă vreme, s-a formulat sub noțiunea de militantism. Intrucît pentru dumneavoastră problemele teoretice sînt un aer obișnuit, v-aș ruga să formulați punctul dumneavoastră de vedere asupra acestui adevăr comun.

— Răspunsul l-ați avut în mîină din clipa în care ați circumscris piesele mele așa-numitului teatru de idei. Ideile nu pot fi neutre, nici măcar ideea de neutralitate; ele se definesc în raport cu ceva, se delimitează față de altă idee, polemizează cu ideile. Teatrul de idei implică lupta de idei, așadar, o poziție activă sub raport filosofic, etic și estetic. Teatrul ilustrativ, teatrul lipsit de idei și de idei, este un teatru prin excelență apolitic, amoral și, în consecință, ateatral. Este, poate, superfluu să adaug că teatrul de idei se constituie la antipodul teatrului ilustrativ, între altele tocmai prin caracterul său deschis militant; or, cum trăim într-o epocă a politicului activ, prevăd totala disoluție a teatrului ilustrativ și înflorirea din ce în ce mai spectaculoasă a teatrului militant. Azi, e de neconceput ca teatrul să se hrănească din observarea contemplativă a vieții. Spunînd toate acestea, îmi dau seama cîte precizări, nuanțări și disocieri ar fi trebuit să fac. Fiindcă am întîlnit atîtea piese aparent politice, dar care nu militează pentru nimic, am întîlnit atîtea piese pline de subtext, în care subtextul este, efectiv, sub text. O piesă care îmi spune, însă, că există greutate, că existența este o luptă, că frumosul se creează și fericirea se cucerește este, cred, o piesă militantă. Nu cred în teatrul în care toate personajele sînt bune, toate sentimentele sînt

frumoase, toate gîndurile sînt curate, toate gesturile sînt nobile. Ar fi un teatru aristocratic, de salon. Pentru cine? Aristocrație și saloane nu mai avem. Dar ar fi, oare, cu adevărat teatru? Nu cred nici în teatrul în care greșelile se produc înăuntru, iar repararea lor vine din afară, nici în teatrul în care greșelile vin din afară, iar îndreptarea lor se produce dinăuntru, în conștiința personajului. Maturitatea politică și filosofică dobîndită în treizeci de ani de revoluție socialistă nu ne îngăduie să privim cu blîndețe piesele hagiografice, la care te întrebi doar de ce unele personaje nu au aripioare albe, iar altele, aureole deasupra creștetului. Pentru abțîbilduri există alte materiale de construcție decît ființa umană și scîndura dură a scenei: sticlă, hîrtie colorată, cretă... Ca orice organism viu, teatrul are și el un sistem circulator, un sistem nervos, un sistem locomotor; nu-mi pot imagina un teatru fără sînge, fără mușchi, fără nervi. Să nu-mi spuneți că nimeni nu-și imaginează un astfel de teatru.

— Ce părere aveți despre locul dramaturgiei noastre în contextul mondial al culturii?

— E pretențios spus „contextul mondial”. Sîntem încă într-o perioadă de constituire a contextului național în teatru, deși, mai mult decît întotdeauna, dramaturgia românească e tradusă, jucată și apreciată în străinătate.

— Totuși, mie mi se pare că, în peisajul teatrului contemporan, teatrul românesc se prezintă cu o vigoare caracteristică, și ca o prezență diversificată, cu un timbru, o „pastă” specifică.

— M-ar bucura foarte mult să nu vă pot contrazice. Dar trebuie să recunoaștem că gradul de circulație în lume al dramaturgiei noastre contemporane este încă redus. Sigur că interesul pentru teatrul românesc este mai mare, dar, comparînd cu alte dramaturgii, ar mai fi de cîștigat cîteva trepte în ceea ce privește internaționalitatea. Înainte de aceasta, însă, teatrul românesc contemporan ar trebui să fie mai bine cunoscut chiar la noi. Multe dintre piesele foarte bune (ale unor autori jucați sau mai puțin jucați) nu au ajuns la marea public. Aceste piese, care ar putea să definească nu numai personalitatea autorului, dar și a dramaturgiei contemporane, nu sînt cunoscute. Unele sînt tipărite, dar un volum de teatru apare într-un tiraj de aproximativ 1000 de exemplare, aceasta însemnînd două-trei spectacole cu un caracter oarecum intim. Numai prin spectacole dramaturgia ar putea aspira la o cunoaștere mai amplă. Chiar și internațională.

— Consider dorința dv. ca o urare pentru anul 1976 adresată dramaturgiei românești și vă mulțumesc pentru faptul că iarna, alături de Idei, prezența dv. s-a arătat frumoasă.

Scriptorul francez Claude Farragi proclama, mai deunăzi, excedat, în coloanele unui cotidian de tiraj, că: „tira-niilor, terorismelor literare care au cerut artistului să nîmicească limba, să pulverizeze narațiunea și să se indeletnicească cu alcătuirea de cuvînte zdrobite-amestecate-mixate... romanul trebuie să le răspundă acuma, nu în termeni teoretici, ci prin realități pure. Împreună cu mulți alții, eu cer eliberarea romanului! Și să nădăjduim că acesta va putea fi traversat, din nou, de apa cea mare a viselor, de fluxul imaginilor, de furtuna metaforelor!” Să nădăjduim.

În același timp, sînt informat că, raliindu-se revendicărilor formulate de Claude

Faraggi, cîțiva dramaturgi — terorizați de liderii estetici care impun teatrului doze obligatorii de ilogic, antitext

Puncte de suspensie...

Al. Mirodan
Eliberarea
limpezimii

și scatologie — au cutezat să ceară, la rîndul lor, eliberarea de norme sus-indicate și să nădăjduiască în venirea

clipei cînd dramele și comediile vor putea fi traversate, în ciuda bastilismului nobil, de „apa cea mare a viselor și a evenimentului”. Să nădăjduim, la rîndul nostru.

...Numai că, întrucît terorismele literare nu obișnuiesc — după cum se știe — a lua în considerație doleanțele și apelurile pașnice ale scriitorilor, am impresia că Farragi și colegii lui vor fi nevoiți, mai devreme sau mai tîrziu, să acționeze cu mijloace de altă natură. Mai eficiente. O moștiune împotriva violenței estetismului exclusivist. Poate. Un congres al militanților pentru libertatea narațiunii în proză și a acțiunii în teatru? Poate.