



ANCHETA TEATRUL AZI

CUM PRIVEȘTE CRITICA LITERARĂ DRAMATURGIA ROMÂNĂ

LAURENȚIU ULICI: „POT SĂ SPUN CE POATE SĂ FACĂ DRAMATURGUL ROMÂN...”

□ Problema care se pune nu este dacă am avut sau nu am avut dramaturgie. Evident că am avut dramaturgie; problema este ce fel de dramaturgie am avut. Or, nu numai pentru ultimii 45 de ani, ci pentru întreaga tradiție a literaturii române, se poate ușor constata că dramaturgia a rămas tot timpul, de la începutul literaturii moderne, oarecum într-un plan secund față de celelalte genuri ale literaturii.

■ Precizează, te rog, când începe literatura modernă, după opinia ta?

□ După 1830. Deci, de un secol și aproape jumate (cam aceasta este vîrsta literaturii, să zicem moderne) dramaturgia a existat, dar a fost întotdeauna în urma poeziei, în urma prozel, ba chiar și a criticii, consider eu. De ce? Aici lucrurile sînt ceva mai complicate. Nu numai pentru că poezia, pentru români, are din plecare o semnificație mai importantă și cu rădăcini mai adînci. Ne gîndim la faptul că limba română este eminentemente o limbă poetică, întrucît este o limbă omonimică; toate limbile în care omonimia este foarte dezvoltată, sînt limbi care conferă poeziei un cîmp extraordinar de dezvoltare. Deci poezia, în primul rînd, apoi, de la jumătatea secolului al XIX-lea, nevoia de a ne rally la Europa, în planul civilizației, al culturii și literaturii, a dus la o dezvoltare a romanului. Noi a trebuit să ne dezvoltăm romanul, pentru că romanul este expresia cea mai fidelă literară a civilizației. Poezia este expresia afectivității noastre naționale. Ei bine, teatrul, e, cred eu, un gen de sinteză care, în mod normal, trebuie să conțină și elemente specifice poeziei și elemente specifice romanului, adică și elemente de sensibilitate afectivă și elemente de civilizație. Trebuie, deci, prin asta, să propună, poate mai mult decît poezia și romanul, o imagine și critică, critică în sensul superior al termenului, critică derivată din caracterul său de sinteză. Teatrul a apărut fatalmente mai în urmă și nu e întîmplător că această natură critică a teatrului s-a exprimat notabil, din capul locului, prin Caragiale. Ce altceva erau comediele d-lui Caragiale decît o încercare de sinteză a celor două arli mari: poezia, respectiv proza? Rămînerea în urmă a teatrului este, cumva, tradițională la noi. Noi nu am avut, nu numai în ultimii 45 de ani, dar în întreaga istorie a literaturii

române, dramaturgi pur-singe, cum au avut alte țări. În general, literatura română, dramaturgia română este, a fost scrisă, de poeți și de prozatori. Numărul celor care au scris exclusiv teatru este extrem de mic raportat chiar numai la numărul dramaturgilor. N-am făcut o socoteală exactă, dar nu cred că mai mult de 10% din dramaturgii români sînt și au început prin a scrie teatru și au rămas fideli cu obstință teatrului. Și în orice caz, între cel mai bun dramaturg român, numai 5% sînt autori de teatru de la un capăt la altul al existenței și experienței lor literare.

Sigur, s-ar putea aici obiecta că este o observație care se întemeiază pe un mic artificiu. E adevărat, există la români o tendință spre totalitate, spre completitudine foarte evidentă. De la Eminescu încolo, scriitorul a fost mereu tentat de acoperirea tuturor genurilor. Asta poate explica de ce dramaturgii noștri importanți au fost și poeți și prozatori. Oricum, toți marii noștri scriitori, cu foarte puține excepții, cum ar fi: Sadoveanu - parțial, Rebreanu - parțial, au încercat toate genurile literare. Este modelul eminescian care a proliferat: Arghezi, Blaga, Camil Petrescu, Hortensia Papadat-Bengescu. La Sadoveanu, la Rebreanu și la Ion Barbu, se vede foarte bine natura de hobby a genului secund. Pe cînd pe linia: Eminescu, Arghezi, Blaga, Călinescu, Camil Petrescu, e foarte greu să spui care e hobby-ul și care e genul de autoritate. Or tendința aceasta, a completitudinii, a rămas și după război. Să vedem acum care sînt dramaturgii noștri importanți după război. La începuturi a fost Baranga. Baranga a început prin a scrie poezii. A scris și proză. Sigur, nu la rezultatele la care a ajuns cu teatru. Marin Sorescu - dramaturg important, poet important. Scrie și proză, face și critică literară. Poate el e cel mai elocvent pentru acea tendință a scriitorilor români. Dumitru Radu Popescu - dramaturg important, prozator important, a scris eseuistică, a scris și versuri. Din alte genuri au venit: Ion Băleșu - din proză; Alexandru Sever - din proză; Dumitru Solomon - din critică.

Care sînt de fapt dramaturgii care vin din teatru? Afară de Paul Cornel Chitic, care scrie teatru, Mihai Neagu Basarab care a scris numai teatru - curios, toți sînt cam din același promoție, Radu F. Alexandru - dramaturg care a cochetat și cu proza, dar foarte vag; Iosif Naghlu - care a scris mai ales teatru deși a debutat cu un volum de versuri și Mihai Ispirescu - dintre cei apăruiți în ultima vreme, care e dedicat teatrului. După cum avem doi dramaturgi foarte tineri și foarte promițători: unul a început prin a scrie poezii - Matei Vișniec, iar celălalt care este și mai tânăr și care după părerea mea este un talent uriaș, e Horla Gîrbea. Deci, pe de o parte situația culturală a literaturii române în contextul cultural al Europei, iar pe de altă parte caracterul de joc secund cu

care a fost privit teatrul de către foarte mulți scriitori români, au făcut ca dramaturgia noastră să rămînă cu un pas în urma celorlalte genuri. Asta nu înseamnă că ea nu există. Există, nu știu însă cît de competitivă este.

- Aceasta este întrebarea: din cîtă dramaturgie s-a scris, multă sau puțină, cîtă crezi că va rezista în noile condiții ale unei țări libere în care lucrurile nu mai trebuie spuse cu o abundență, cu genialitatea ingeniozității, ci sînt spuse cu o anume bruschețe, franchețe de la care se pleacă în construirea textului de teatru?

- După părerea mea, din tot ce s-a scris în teatru în ultimii 25 de ani, ceea ce va rezista, ceea ce s-ar putea pune și astăzi pe scenă, de pildă, reprezintă mai puțin de 1%. Este o proporție îngrozitoare și îngrijorătoare! Mai tot teatrul românesc, practic, a stat sub semnul vocației esopice, pe care scriitorul român a trebuit să și-o regăsească în condițiile în care, așa-numitul realism de care se făcea foarte mult caz, teoretic, în diferite publicații, era interzis. Din pricina acestei vocații esopice, mai ales dramaturgul român a fost nevoit, pentru a subzista, să apeleze la toate tehnicile de înșelare a vigilenței. Nu numai prin fabulă, dar și prin a rămîne numai la o anumită bunăvoință față de regulă, de un anume oportunism, conformism care structura întreaga piesă, dar înăuntrul căreia erau insule care spărgeau acest conformism, așa-numitele șopirle. Atît de tare a fost această presiune din exterior asupra scriitorului, încît el a reușit să formeze și un public pe măsură. Publicul nostru de teatru, în ultimii 15 ani, era un public format la școala acestei vocații esopice. El venea la teatru numai pentru a asculta șopirle. Nu-l interesau decît textele și reacționa în sală prin aplauze sau prin rumoare, în măsura în care, ce se auzea de acolo, din scenă suna aluziv la o realitate care îl apăsa de cum leșea de acolo, din sala de spectacol. Astăzi, a veni cu asemenea piese, mi s-ar părea absolut fără efect. Deși nu ne-am schimbat, nici noi spectatorii, nici noi scriitorii, în numai cîteva luni, atît de mult, totuși cred că un asemenea fel de teatru nu ar mai avea efect. Am constatat însă altceva în aceste numai 11 luni: că vocația esopică e valabilă chiar și în condițiile de democrație în care trăim. Or asta ar trebui să ne pună pe toți pe gînduri! Pentru că într-o democrație în care vocația esopică poate să fie valabilă, efectivă, asta înseamnă că democrația respectivă nu e în ordine. Într-o democrație reală, vocația esopică nu are ce căuta. Eu am văzut, de pildă, un spectacol, acuma, de curînd, foarte interesant, pus la Piatra Neamț cu o piesă de Matei Vișniec, scrisă în 1988, evident, pe o bază esopică, dar construită astăzi de regizorul spectacolului în virtutea unei vocații esopice cu trimitere, însă, nu în realitatea de atunci, ci în realitatea de astăzi, imediată, politică.

■ Crezi că critica literară, bunăoară tu, ai fi avut o satisfacție și ai fi aplaudat și ai fi apreciat ca fiind de valoare un text care, evitând esopismul ar fi spus lucrurilor pe nume despre realitatea curentă?

□ Evident, dacă ar fi fost scris la fel de bine ca o tragedie greacă, de ce să nu-l accepți?

■ Nu crezi că și criticul literar era inevitabil deformat, (ca și scriitorul), în a căuta, (uneori în a inventa) valoare, acolo unde lucrurile sînt cel puțin ambigue?

□ Această vocație esopică n-a cuprins numai dramaturgia; ea a cuprins și poezia și proza și critica literară. Numai eu știu cîte texte esopice am scris în rubricile mele de critică literară. Cît băteam eu șaua ca să priceapă lapa! Evident că mă interesau acele spectacole în care puteam, dacă aș fi fost critic de teatru, să am o lectură subtextuală; cu toate că mă duceam la teatru cu o stare contradictorie, aproape de schizofrenie, de ce? pentru că n-aș fi vrut să văd un spectacol cu șopîrle, volam un spectacol cap-coadă conturîndu-se exact în orice, numai să nu mă oblige la o lectură subtextuală, dar pe de altă parte, nu acceptam decît asemenea spectacole. Oricum eram foarte tare implicat într-o astfel de perspectivă la care a fost adusă nația întreagă; pentru că era forma noastră de defulare.

■ În calitatea ta de critic, Laurențiu Ulici, te întreb, pentru că întrebarea aceasta mi-o pun și eu, și prin tine o adresez tuturor celor care scriu, indiferent de natura scriiturii și de scopul ei: Ce vei face cu propria libertate, în ce direcție te vei îndrepta acum?

□ O să ți se pară cludat, dar eu nu mă simt acum cu mult altfel decît mă simțeam cu un an-doi sau douăzeci în urmă. Îmi place să cred despre mine că într-o stare de absență a libertății, am reușit să fiu liber, fiindcă, vezi tu, problema libertății e una dublă: Important este să ai libertate, dar și mai important este să fii liber! Între a avea și a fi, la mine, este o diferență fundamentală. Noi n-am avut libertate vreme de atîția ani dar mulți dintre noi au reușit să fie liberi în condițiile acestei absențe a libertății. Acum, avem și libertate și putem fi și liberi! Din clipa asta începe pentru noi un proces necunoscut, prin care n-am mai trecut. Ce facem cu această libertate pe care o avem; nu ce facem cu faptul că sîntem liberi. Cu asta știu ce să fac! Sînt liber și conform acestei libertăți de esență a lui "a fi", nu voi face decît ce am făcut și pînă acum. O să încerc să scriu ce am de scris, să citesc ce am de citit.

■ Reiei o teză sartriană cu "a fi" și "a avea" libertate. Ce recomanzi dramaturgilor în clipa de față? Și te rog spune-mi, crezi că în clipa de față, teatrul mai este necesar?

□ Eu cred că e foarte necesar, mai ales acum! Dar un anumit teatru. Un teatru care să pună spectatorului român, căci despre România este vorba, problemele pe care el le trăiește cu acuitate în clipa de față. Și

problemele acestea nu sînt puține și nu sînt nici neimportante. Vreau să spun că ar fi inutil acum să vii cu un teatru care să fie dominat de o problemă oarecum exterioară momentului istoric pe care-l trăiește românul. Cel puțin pentru 1-2-3, dacă nu mai mulți ani, teatrul și nu numai teatrul, ci și literatura în general, va trebui să răspundă tuturor întrebărilor pe care toți oamenii din țara aceasta și le pun în clipa de față. Întrebările acestea sînt foarte numeroase, dar pot fi grupate în două mari categorii: una - să zicem, vizînd istoria și cu ce ne alegem din ea, deci evoluția, și alta - vizînd capacitatea noastră de autotransformare. Căci în urma revoluției am cîștigat ceva teoretic. Problema este ca acest beneficiu teoretic să ni-l însușim spre a avea un efect asupra noastră.

■ Și acum o problemă care pe mine m-a torturat, căreia i-am căzut victimă. Pînă acum, eu personal am crezut că ființa umană, insul, recte personajul, are foarte puțină importanță. Credeam că mai important este să arăți tipul de viscozitate - mlaștină care funcționa ca o mașinărie infernală și din care din cînd în cînd se zărea cîte o ciosvîrtă de om, semnul avînd un ceva care desemna cumva o lume întreagă, dar din care nu se vede decît atît cît îi e să se vadă. Sînt pus acum într-o îngrozitoare dificultate. M-am construit pentru un asemenea mod de a gîndi realitatea. M-am construit pentru a încerca să pun problemele din acest punct de vedere al unui mecanism care se hrănește cu tineri, ca un mecanism vorace, antropofag; mai exact spus, pedofag. Crezi că există într-o atare situație vreo soluție pentru dramaturg?

□ Pot să spun ce trebuie să facă dramaturgul român: e o soluție oarecum la vedere; dramaturgul român inteligent și cu sensibilitate trebuie să scrie un teatru în care eu, spectatorul, să găsesc mutate în peisajul meu contemporan problemele din tragedia greacă. Știi cum s-a numit asta în istorie? Această operație? Cărei epoci l-a fost specifică? Renașterii. Asta a făcut renașterea: a "operat" tragedia greacă. Noi sîntem, cred, prin voia istoriei, într-un fel de Renaștere. În dramaturgia franceză clasicismul a recuperat tragedia greacă. Și au făcut-o la modul existențial al timpului lor. De ce tragedia greacă? Pentru că ea, cum-necum, a pus întotdeauna, indiferent de autor, problema fundamentală, care este aceea ontologică. Pentru noi, la ora aceasta, a recupera creator problematica tragediei grecești, este o cale de a revigora teatrul și de-a reconstitui spectatorul de teatru. În acest sens intenția lui Andrei Șerban de a monta pe scena Naționalului un spectacol din tragediile grecești mi se pare extraordinară, adică răspunzînd unei întrebări din categoria celor vitale.

PAUL CORNEL CHITIC

ancheta "Teatrul azi"