

DRAMATURGIA ORIGINALĂ ÎN DISCUȚIA CREATORILOR

23 DE RĂSPUNSURI
LA ÎNTREBĂRILE:

- CE AȘTEAPTĂ TEATRELE
DE LA DRAMATURGI
- CE AȘTEAPTĂ DRAMATURGII
DE LA TEATRE

PSA 1618/10



La începutul acestei stagiuni — prima din al treilea deceniu al teatrului românesc socialist —, preocupările creatorilor se îndreaptă către perspectiva și tendințele dramaturgiei noastre. Care va fi configurația viitorului repertoriu? Ce teme, ce conflicte, ce eroi, ce modalități de expresie își vor face loc pe scenă? Problemele specifice laboratorului de creație teatral se cer discutate prin prisma scrisului dramatic-profesie, cu legi riguroase și, totodată, receptive la dinamica noului.

Inscriind pe ordinea de zi textul dramatic, în multiple și complexe sale relații cu scriitorii, teatrele și publicul, am organizat în cadrul redacției noastre debateri, dialoguri, interviuri, consemnând pe viu, în expresie directă și adesea spontană, o parte din experiențele, opiniile, dezideratele și exigențele celor care creează azi teatrul românesc contemporan.

SICĂ ALEXANDRESCU:

„să realizăm acele scrieri care să intereseze spectatorii pe planul lumii“

Aștept de la dramaturgii noștri piese care să oglindească societatea românească contemporană. Îmi dau seama că dezideratul suferă de imprecizie. Termenul „contemporaneitate“ poate tot atât de bine să cuprindă și anul 1946, de pildă, sau perioada 1959—61. Deși sînt epoci apropiate, transformările fundamentale petrecute în țara noastră le fac să dateze și, oricît ar părea de curios, să capete *aura istoriei*. Deci, mă rectific: aștept piese care să reflecte societatea românească de astăzi. Pretenția este evident maximală, dar îndrituită. Și capabilă să dea dramaturgilor satisfacții majore: relațiile de *astăzi* dintre oameni — deci și conflictele artistice — sînt mult mai complexe chiar decît se prezentau ele acum cinci ani. Viața oferă aspecte infinit mai diverse, cîmpuri de investigație mai spectaculoase, ciocniri între caractere mai puternice. Am sentimentul că nu se mai poate scrie o piesă despre *socialism în genere*, ci e nevoie de piese care să vorbească despre socialism în perioada desăvîrșirii lui, în mod concret, precis, înfățișînd particularitățile ale momentului actual. De altminteri, această necesitate de concret a fost întotdeauna o lege a teatrului. Piesele plutind într-un soi de vag (dînd autorilor respectivi iluzia vană a ancorării în eternitate) sînt roase de vreme și devin foarte repede caduce. Pot să dau două exemple contrare: cele mai reușite piese scrise în perioada ultimelor două decenii, la noi, sînt, după părerea mea,

Citadela sfărmată, ca dramă, și *Mielul turbat*, la capitolul comedie. Marele lor merit este că amîndouă sînt profund și, aș spune, *exact* ancorate în timp, definindu-l. Iar această ancorare în epocă, departe de a le limita, le asigură perenitatea. Deci, încă o dată, piese de astăzi, piese ale anului 1964, acest fapt realizîndu-se nu prin scrierea cifrei pe prima pagină a manuscrisului, ci prin redarea actualității fierbinți a clipei noastre de față, cu tensiunea ei.

Încă un deziderat: țara noastră și-a dobîndit actualmente un binemeritat prestigiu pe plan internațional. Nu ne mai putem mulțumi cu piese „bune pentru uz intern“. E momentul să realizăm acele scrieri care să intereseze spectatorii pe *planul lumii*. Nu e la mijloc o ambiție deșartă. Cred, dimpotrivă, că e o năzuință legitimă. Cînd Caragiale sau Sebastian au audiența pe care o vedem c-o au — și pătrunderea lor în teatrul mondial e în creștere —, nu ne mai putem declara împăcați cu piese actuale de o circulație restrînsă. *Circulația restrînsă* nu e o consecință fatală a unor subiecte *prea particulare*, cum se teoretiza nu de mult, ci o urmare a unei măiestrii limitate. Același subiect poate fi tratat astfel încît să satisfacă niște exigențe locale, și poate fi ridicat, prin măiestria exemplară, prin adîncirea caracterelor și prin profunzimea gîndirii, la universalitate. Nu mă voi împăca niciodată cu teoria că subiectul x sau y nu ne interesează decît pe noi. Dacă nu ne interesează *decît pe noi*, înseamnă că nu ne interesează nici pe noi, adică nu interesează pe nimeni. Subiectele care ne interesează pe noi trebuie să fie astfel tratate încît să intereseze pe toată lumea. Mai e nevoie să dau exemple? Mă rog. *Scrisoarea pierdută* tratează, dacă vreți, un subiect strict local: revizuirea Constituiției, la noi, în jurul anilor 1880. Dar Caragiale a tratat astfel subiectul încît piesa e savurată la Tokio, în 1962, sau în America Latină, în 1963. Deci?

Și un ultim deziderat: aștept de la dramaturgii noștri piese... care să fie piese. Să mă explic. Există în literatură și nuvele, și schițe, și romane, și epigrame, rondeluri, și epopei, și piese. De vreme ce s-a simțit nevoia unei asemenea diversități, a altor modalități felurite de expresie, înseamnă că necesitatea a răspuns unei stări de fapt, obiective. Asistăm astăzi, și nu rareori, la o babilonică învălmășire a genurilor: romane versificate, epigrame dramatizate, piese romanțate, nuvele înscenate etc. etc. Teatrul — mă îndărătnicesc să cred — are legile lui, și nu orice text de nouăzeci de pagini dialogate e teatru.

Nu cred că e locul să arăt acum, aici, ce e teatrul. De altminteri, secretul e cunoscut de toți. *Ce e teatrul* știe toată lumea. Dar de ce e dat drept teatru ceea ce de multe ori e altceva — iată întrebarea de care s-ar cuveni să ne ocupăm.

În orice caz, aștept de la dramaturgii noștri *piese-piese*, scrise după regulile genului. Și am sentimentul că, scrise la tensiunea epocii pe care o trăim, vor fi bune, frumoase, interesante, captivante, adică așa cum așteaptă și spectatorii — deci toată lumea.

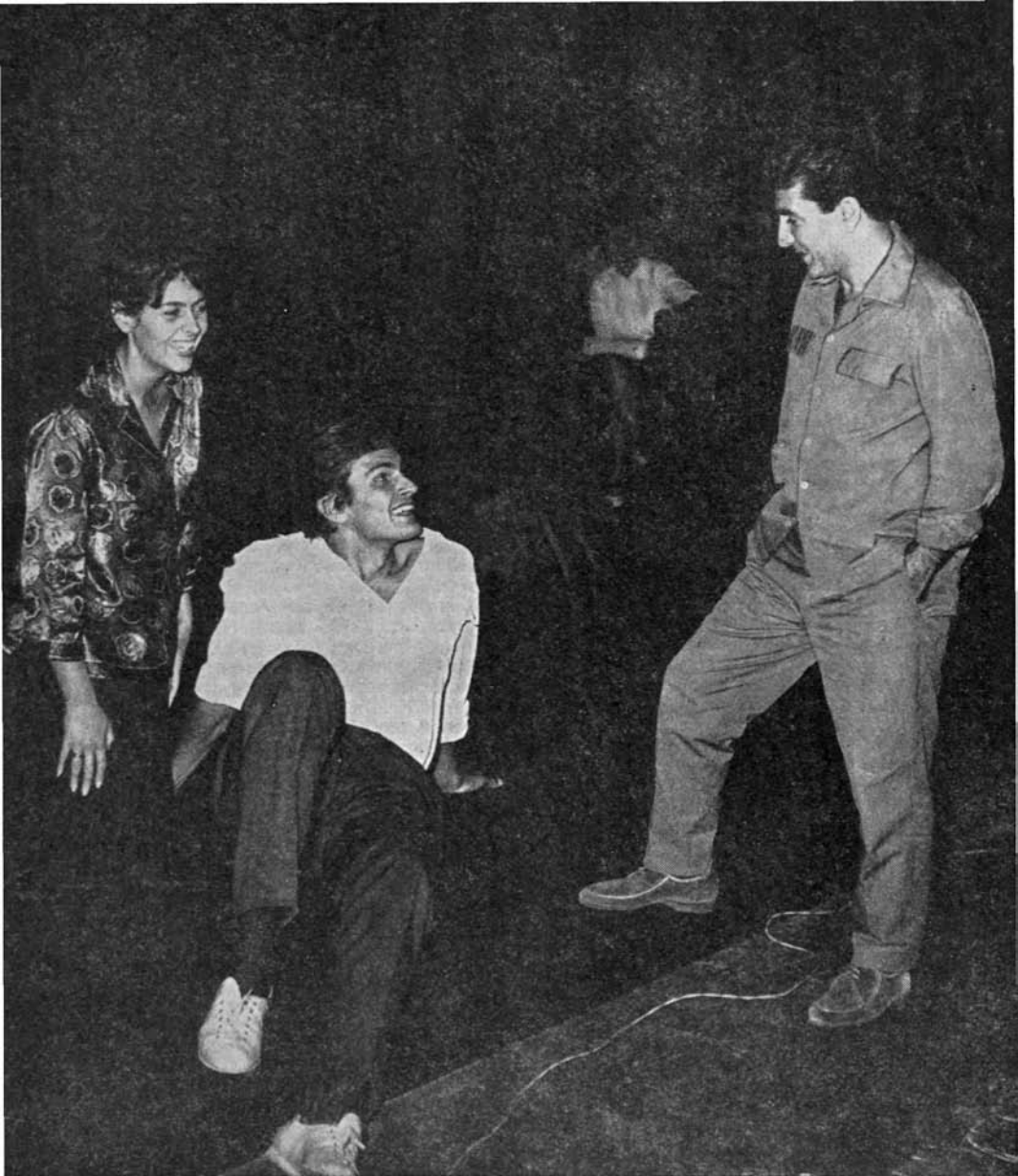
HORIA LOVINESCU:

„răspunsul să aibă ecou pe scenă
și în cultura universală“

În mod firesc și fără să ne fi înțeles dinainte, mulți din cei care am participat la discuțiile revistei „Teatrul“ despre dramaturgie am vorbit despre sentimentul de maturizare pe care ni-l dă tuturor anul XX. Această comuniune de păreri mă bucură. Cred, în adevăr, că anul pe care-l trăim ne-a obligat la un bilanț și la o considerare a perspectivelor care ni se deschid.

Observăm cu toții un fenomen deosebit de interesant. Timpul n-a tocit ineditul transformărilor revoluționare, ci le-a accentuat. Noul societății noastre este mult mai pregnant astăzi decît în urmă cu zece ani.

Dar, devenind pentru noi o condiție de existență, noul și-a pierdut caracterul lui spectaculos, a devenit un climat în care viața noastră se îmbăiază firesc, fără convulsii și eforturi. Străinul înregistrează în primul rînd mișcarea noastră, în vreme ce eu — căruia această mișcare i-a devenit necesară și consubstanțială — sînt mai sensibil la echilibrul care s-a stabilit în interiorul ei. Atingerea acestei stări superioare de echilibru în mișcare, de armonie în sinul unei permanente revoluții, constituie tocmai aspectul calitativ nou al realității noastre de azi. Începe să



Adela Mărculescu (Sorina), Florin Piarsic (Făt Frumos), împreună cu regizorul Miron Niculescu

IMAGINI DIN REPETIȚII

Teatrul Național „I. L. Caragiale“

INSPIRE MĂRGĂRITE de Victor Eftimiu



Schițe de costume de Jules Perahim pentru „Însir-te mărgărite“



apară cu evidență că o anumită viziune, familiară dramaturgilor, oamenilor de teatru și mai ales criticilor dramatici — nouă la vremea ei —, a fost depășită și că optica, problematica și mijloacele noastre de expresie trebuie să se modifice sub presiunea realității, sau să se sclerozeze. Să nu uităm că o societate structural nouă consumă vertiginosoul și că niciunde acesta nu se învechește mai repede.

Teatrul nostru ne furnizează în acest sens câteva exemple. O să amintesc doar unul. E vorba de evoluția simptomatice a „eroului pozitiv“, evoluție ce se înscrie perfect pe parabola descrisă de societatea noastră. De la lupta partidului împotriva exploatare și pînă la lupta solidară a întregului popor pentru desăvîșirea construirii socialismului s-a produs o schimbare valorică de masă în întreaga comunitate, ceea ce lărgeste și nuanțează infinit noțiunea de erou pozitiv. El nu mai este o apariție singulară, și împărțirea mecanică în erou pozitiv, de o parte, și restul oamenilor, de partea cealaltă, e falsă, nu mai corespunde adevărului. Autorul sau criticul dramatic care gîndesc după această schemă — justă la vremea ei, dar depășită de viață — sînt fabricanți, cu știrea sau fără știrea lor, de clișee.

Cînd o societate e, în ansamblul ei, pozitivă și nouă, membrii ei, chiar dacă nu exprimă în întregime trăsăturile cele mai înaintate ale acestei societăți, nu pot fi considerați ca nepozitivi și nereprezentativi, căci ei alcătuiesc însăși substanța umană a societății respective. O asemenea viziune ar cuprinde o contradicție în termeni. A urmări frămîntările, căutările, întrebările și chiar prăbușirile acestor oameni (între paranteze, subliniez că ele se deosebesc aproape esențial de căutările, frămîntările și prăbușirile omului de acum 15—20 de ani) nu e numai legitim, ci obligatoriu.

Nici măcar opoziția extremă: pozitiv-negativ nu se mai prezintă azi ca odioasă. Dispariția antagonismelor de clasă face ca jocul determinismului social să se împletească din ce în ce mai complex cu jocul afirmării individuale.

Pozitivul și negativul, care constituiau odinioară categorii rigurose și aproape implacabil determinate de condiția de clasă, țin azi, într-o măsură copleșitoare, de voința și alegerea eroului. Trăsăturile pozitive și negative coexistă foarte deseori chiar în conștiința aceluiași om, și faptul acesta, împreună cu libertatea de a alege fac din omul obișnuit al zilelor noastre un personaj de teatru infinit mai nuanțat și dramatic. Bineînțeles că personajul care întruchiează în modul cel mai exemplar virtuțile „omului nou“ rămîne dezideratul principal al dramaturgiei. Toate culturile au tîns spre crearea eroului prototipic. El reprezintă sinteza aspirațiilor morale ale unei epoci și exprimă liniile de forță ale dezvoltării ei. În societatea noastră, acest erou este comunistul, adică omul care își asumă maximum de răspunderi și are, în consecință, dreptul și calitatea să dea maximum de răspunsuri contemporanilor săi. Eu nu l-aș mai numi însă „eroul“ pozitiv, punîndu-l astfel într-o falsă opoziție cu restul tovarășilor săi de viață, ci, pur și simplu — restituind noțiunii semnificația ei plină — eroul.

Realizarea acestui personaj, grandios și reprezentativ pentru epocă, la dimensiunile lui reale — adică ale unui Faust, Hamlet sau Oedip — nu e o chestiune de bune intenții și de înțelegere justă a datoriei scriitorului.

Înregistrînd cu satisfacție strădaniile dramaturgiei noastre de a înfățișa „eroul epocii“, socotind că realizarea lui înseamnă cea mai înaltă ambiție a scriitorului, să nu facem însă din el un canon: mîmarea mitului produce infailibil rezultate jalnice.

Dacă privim retrospectiv soarta unor piese scrise în acești ani, fără să ne legăm la ochi și să ne îmbătăm cu apă rece, trebuie să recunoaștem că păcatul cel mai mare al multora dintre ele este caducitatea lor. Mi-am analizat astfel retrospectiv și piesele mele. Unele sînt mai caduce, altele mai rezistente, dar chiar în cele mai rezistente se întîlnesc destule elemente de caducitate. Fenomenul se datorește unei înțelegeri superficiale a noțiunii de actualitate și încercărilor de a rezolva imediat și brutal toate conflictele. În dramaturgia noastră, raportul actualitate-durată artistică este cam neglijent discutat. Uităm că există probleme ale omului modern care depășesc cadrul actualității imediate și care cer să fie tratate într-o perspectivă mai largă. Ne calchiam nu o dată scrisul pe o actualitate gazetărească. Atît timp cît ne vom opri la o asemenea literatură de reporter, din dorința de a anexa dramaturgiei încă un fenomen nou, fără să-l pătrundem în adîncime, vom fi amenințați să devenim superficiali. Așa se nasc rezolvările în happy-end, flecuștețele cu pretenții de filozofie, preferințele pentru o literatură de aforisme. Cred că de multe ori am fost mai puțin interesați de om în ființa lui reală, decît de omul așa cum îl dorim.

E timpul, trebuie să atacăm cu toată forța personalității noastre mature, cu înțelepciunea unei ideologii asimilate organic și nu învățate bucherește, marile teme ale secolului, drama de o intensitate fără precedent — și în cădere și în înălțare — a omului modern. Acest om modern nu e o abstracțiune, ci o realitate creată de condițiile specifice ale epocii noastre: două războaie catastrofale, o mare revoluție socială, progresul uluitor al științei și al tehnicii, interdependența fenomenelor celor mai îndepărtate, primejdia atomică etc. etc.

Omul modern are o problemă, dacă nu absolut proprie, în orice caz împinsă la extrem și dramatizată de condițiile sale de existență. La întrebările și solicitările care-l frământă, socialismul nu se mulțumește să dea un răspuns teoretic. El modifică în substanță însăși ființa omului modern, făcând din constructorul socialismului un răspuns viu, ca rezolvare în sensul cel mai propriu al cuvântului. Dar pentru ca acest răspuns să aibă ecou pe scenă și în cultura universală, drama trebuie exprimată în toată amploarea ei, termenii ei puși în lumină, și nu escamotați.

A scrie piese care învață pe cetățeanul din stal să nu bea și să nu-și bată nevasta — nu știu, poate să fie și asta o literatură, dar mi se pare că timpul și contextul social al vieții noastre pretind cu totul altceva.

Ce pot să facă regizorii, oamenii de teatru, pentru a stimula dramaturgia pe acest drum? Să fie exigenți. Să creadă în piesele pe care le pun în scenă și să nu monteze piese în care nu cred. Consider foarte importantă influența spectacolului asupra autorului dramatic. Este cert că a existat un moment în care regia a luat-o înaintea scrisului dramatic. Cei care au rupt cercul oarecum vicios al naturalismului au fost regizorii tineri, și asta s-a întâmplat în timp ce literatura dramatică bătea încă pasul pe loc. Atunci s-a produs o oarecare ruptură, deoarece literatura nu furniza material de calitate regiei. Convingerea mea este că la noi, și nu numai la noi, creația regizorală a tras înainte dramaturgia. Elogiul regiei are însă și reversul lui. Căutarea discutabilă a noutății, goana după mijloace violente de impresionare a publicului, după extravagant și spectaculos, a determinat la unii autori dramatici interesul pentru elementele de formă, considerate prin ele însele caracteristici ale noului — comentatorul, retrospectivul, introspecțiile forțate, intrările prin sală etc.

Am uitat câteodată și necesitatea reală a publicului de a-și consuma la teatru capacitățile de afecțiune, entuziasm, emoție. Este necesar să-i dăm această posibilitate. E mult mai bine ca spectatorul să vadă *Moartea unui comis-voiajor* decât să vadă o melodramă de duzină. În literatura noastră dramatică există o orientare pe care o putem numi „de idei“ și multe alunecări spre teatrul ușor, spre melodramă și comedia facilă. Astfel rămâne neacoperit tocmai sectorul central, situat între aceste extreme, sectorul sintezelor îmbinate de viață, care mulțumesc tendința publicului de a trăi intens un spectacol.

Vorbim adeseori despre nou și despre curaj și continuăm să credem că a sesiza un fenomen negativ din realitate înseamnă o dovadă de îndrăzneală. Eu cred că nu acesta este curajul de care are nevoie în primul rând scriitorul, și că asemenea fapte de vitejie nu au prea mult legătură cu curajul artistic autentic. Au existat și în piesele mele mai vechi îndrăzneții de felul acesta și multe din ele s-au perimat primele. Sînt lucruri pe care viața le-a depășit, și ele fac caducitatea pieselor care le cuprind. Cred că trebuie să facem o deosebire netă între valoarea artistică și „valoarea“ de scandal.

MONI GHELTER:

„un erou sensibil deosebit de cel de acum 20 de ani“

Obișnuim să spunem prea des că orice nouă piesă de teatru este o provocare a necunoscutului și că nu putem ști dinainte acordurile pe care ea le va stabili și dezacordurile pe care le va forța. Realitatea este că, deși pronosticurile nu sînt absolut sigure, iar prevederile pot fi infirmate, există totdeauna date

care fac posibilă o judecată critică și de care, în orice caz, trebuie să ținem seama. Avea dreptate Louis Jouvet să spună că „pe scenă poți face totul, numai un singur lucru nu: să omiți întrebările, să dezminți așteptările, să dezamăgești speranțele spectatorului. Trebuie să mizăm pe severitatea publicului, și nu pe îngăduința lui.”

Astăzi a devenit, de pildă, evident că s-a produs în rîndurile spectatorilor noștri un proces de maturizare și de rafinare a gustului lor artistic. Dacă o piesă sau un spectacol vrea să grupeze în jurul său marea familie de inteligențe și sensibilități pe care o slujim, atunci nu putem ignora acest fapt de istorie și de cultură. Sintem datori să ținem seama de evoluția unui public în contact cu care noi înșine ne-am format ca oameni de teatru și pe care nu avem dreptul să-l decepționăm în momentul în care trece pragul unei alte vârste artistice. A confecționa, de pildă, în acest moment piese după rețete bulevardiere sau după canoane de melodramă — de care n-am fost izbăviți cu totul nici în ultimii ani —, ori a încerca să servim ideile timpului nostru în formule schematice, proletcultiste, înseamnă nu numai a dezamăgi așteptări, dar și a sfida năzuința.

Cred că viitoarele piese sînt chemate să răspundă într-un mod mai direct și în același timp mai complex problemelor care ne preocupă, apropiindu-se de un om pe care-l cunoaștem desigur în general, dar în care au rămas multe zone neexplorate, iar altele sondate destul de superficial. Să nu uităm, de asemenea, că în piesele ce se vor scrie și reprezenta trebuie să prindă contur un erou care este sensibil deosebit de cel de acum douăzeci de ani și chiar de acum zece ani, a cărui psihologie devine, clipă cu clipă, incomparabil mai bogată și mai subtilă, și care are astăzi de răspuns altor probleme. Așadar, consider că noile piese și spectacole trebuie să dobîndească nu numai un spor de profunzime în analiza unor fenomene cunoscute, dar că ele trebuie să se apropie de ceea ce e încă necunoscut, de ceea ce n-a intrat încă în substanța artei noastre.

Aceeași exigență este valabilă — după părerea mea — și în planul expresiei dramatice. Trebuie să folosim, neapărat, mai bine tehnica tradițională a teatrului, dar și, mai ales, să dovedim mai multă îndrăzneală înnoitoare. Că publicul nostru este dornic de formule artistice originale au dovedit-o spectacolele cu piesele lui Brecht, Ionescu, Dürrenmatt, Frisch. Dar mai e nevoie să spun că a scrie după Brecht, ca Brecht, nu mai înseamnă originalitate? Tehnica dramatică se cuvine, fără îndoială, să țină seama de cuceririle teatrului modern, dar pentru a fi inedită nu va trebui să fie inedită ca a lui Ionescu. Nu trebuie să subestimăm, în această ordine de idei, inițiative pline de interes și care s-au manifestat mai cu seamă în sfera comediei. Am în vedere aici piesele lui Mirodan și Mazilu. Formula lor dramatică este, incontestabil, originală și demnă de toată atenția.

Că noile piese nu vor satisface severitatea publicului de astăzi decît dacă la rîndul nostru noi, care muncim la crearea spectacolului, vom găsi un limbaj scenic mai profund și mai nuanțat, vom renunța la poncife și vom descoperi mijloace noi de expresie, mi se pare un adevăr sigur.

Spun toate aceste lucruri cu gravitatea pe care mi-o impune prezența în sală a unui spectator cu care am stabilit nu un pact de complezențe mutuale, ci de stimă și exigență reciprocă.

RADU PENCIULESCU :

„conflictele se concentrează în conștiința omului“

Simt nevoia să mă mișc pe un teren mai bogat. În fiecare an apar cîteva piese bune, dar pentru ca fiecare teatru să poată oferi publicului său două-trei premiere originale, ar trebui să apară anual cel puțin treizeci de piese, din care să putem alege potrivit cu exigențele și, bineînțeles, cu afinitățile noastre. În clipa de față, din cîte cunosc, mi-ar fi greu să fac o listă cu 20 de piese bune, cu teme autentice. Discutăm de mult — și uneori am impresia că prea mult — despre dezideratele teatrelor față de dramaturgi. Nu arareori, după o profundă reflecție, cerem: piese bune. Dar ce înseamnă „piese bune“? Fiecare dramaturg își folosește,

IMAGINI DIN REPETIȚII

Teatrul Național „I. L. Caragiale“

SĂ NU TE JOCI CU DRAGOSTEA
ce Alfred de Musset

Trei absolvenți ai Institutului de teatru: Ilinca Tomoroveanu, Ion Caramitru și Valeria Seciu repetind sub îndrumarea lui Mony Ghelerter

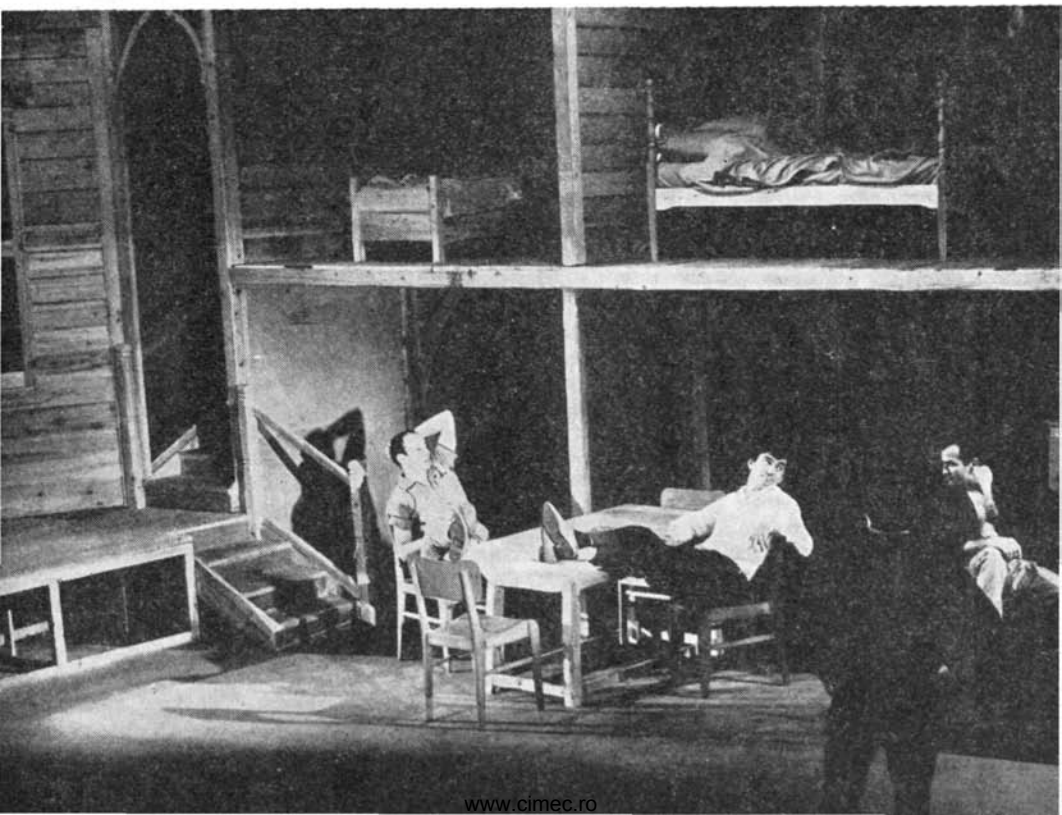
▶

PATIMA DE SUB ULMI

de Eugene O'Neill

Matei Alexandru, Constantin Rauțchi și Emanoil Petruț

▼



sper, întreaga sa măiestrie, în momentul în care scrie o piesă. Problema calității și desăvârșirii literare trebuie deci discutată nu la modul absolut, ci de la caz la caz — de la dramaturg la dramaturg. Există însă, cred eu, un domeniu în care exigența noastră trebuie să fie maximă, absolută, și să funcționeze în egală măsură față de toți dramaturgii. Și acest domeniu, în care nu încap rabatările, este domeniul tematicii. De aici și marea problemă: *despre ce scriem*. Nu-i destul să scrii în general despre omul nou, ci să descoperi conflictul autentic și real care-l determină. În momentul de față, nu descoperim cu ușurință aceste teme, pentru că în societatea noastră conflictele, înfruntările nu se mai desfășoară spectaculos. Ele se concentrează din ce în ce mai mult în conștiința omului, sînt mai puțin evidente, mai puțin palpabile. Ne entuziasmăm, cred, foarte des în fața unor teme false, sau „temulițe“, care au doar aparența autenticității. De aceea, foarte multe din piesele care vin la teatre mi se par a fi doar ilustrative și chiar — de ce să n-o spunem? — copilăroase.

Cu cele mai bune intenții din lume, toți dramaturgii noștri s-au angajat să demonstreze în fiecare piesă că în socialism e bine. Dar acest adevăr evident și absolut nu mai interesează cînd e expus sub aspectul său cel mai general, pentru simplul motiv că e de-acum demonstrat și cunoscut. Spectatorul nostru vine la teatru convins de superioritatea socialismului, pe care o simte în toate compartimentele vieții sale, și deci are dreptul legitim să se întrebe: „Pentru cine și pentru ce se agită dramaturgul și teatrul timp de trei ore? Ce lucruri pe care nu le-am știut încă, sau pe care nu le-am descoperit încă eu, ne dezvăluie ei? Ce asociații, ce relații noi între evenimente, între fapte cunoscute de mine, îmi luminează? Care este cîștigul meu, pe linia cunoașterii vieții, după acest spectacol?“

Noi n-o să avem piesele pe care le așteptăm decît atunci cînd vom renunța la teatrul de proclamare declarativă a adevărului. Oare nu există probleme și drame umane în socialism? Nu sînt ele posibile? Oare adevărul e întotdeauna atît de simplu de descoperit încît nu e nevoie să scriem despre bătălia care se dă pentru cucerirea lui? (*Ziaristii* lui Mirodan sînt, cred, un bun exemplu.) Nu există drama pierderii demnității umane, sau drama ratării? Și lupta pentru recîștigarea demnității nu e pasionantă, interesantă? Eu socot că există drame autentice, proiectate pe fundalul socialismului. Dramaturgia trebuie să le descopere. Despre societate în general nu se scriu piese. Societatea e un cadru în care se desfășoară un neîntrerupt lanț de lupte, de victorii și înfrîngerii, toate tinzînd către o victorie mare, esențială, a omului, a noului.

MIRON NICULESCU:

„o literatură de anticipație preocupată de configurația etică“

Acești douăzeci de ani pe care i-am sărbătorit de curînd ne dau senzația certă că pornim într-o etapă nouă, innoitoare pe multiple planuri. Mi se pare că, dacă am făcut o literatură dramatică de evocare pe tema: „Ce a însemnat 23 August?“, dacă ne-am inventariat prin teatru o istorie imediată, dramaturgii ar trebui să facă acum o literatură de anticipație, să arunce punți spre viitor. Publicul născut în acești ani învață, desigur, istoria și de pe scenă, dar și mai importantă mi se pare crearea istoriei în prezentul ce impune o neconținută perspectivă. La o recentă conferință ținută la Geneva s-a discutat problema „cum vom trăi în viitor“. Discuția aceasta a fost dusă pe coordonate tehnice, economice, științifice. E necesar ca această întrebare să solicite și să primească răspunsuri pasionante și în teatrul nostru. Cum va arăta omul viitorului, cum va evolua omenirea? Mi-ar plăcea o asemenea literatură de anticipație, preocupată de configurația etică și spirituală a omului. Omul, cu cît e mai complex, abordează, atacă mai acut marile probleme ale umanității — viața, dragostea, moartea. Cred că o seamă din piesele pe care le-am jucat fie că ocoleau aceste mari probleme, fie că le abordau cu prea multă sfiială.

„teatrele să cunoască realitățile noastre actuale, ca și scriitorul care se documentează“

Îmi cer, și cred că fiecare dintre noi și-o cere, să pot fi în pas cu vremea. Să nu-mi îmbătrânească ochiul, gândul, sufletul. Să nu mă repet pe mine însămi. Știind bine că fiecare artist are limitele lui, să fac cât mai elastice aceste limite, pe care mi le cunosc. Dacă nu le pot sparge, să le mărgesc cel puțin cercul.

Nu vreau să scriu ca nimeni, vreau să scriu ca mine, dar nu ca mine de ieri și azi, ci așa cum năzui în fiecare clipă, mai liberată de propriile mele șabloane, de acele „șabloane“ pe care, în timp, și le creează, fără vrere, orice scriitor, și care sînt într-un fel, dar numai pe jumătate, personalitatea lui.

Să trimit mesajul meu publicului, pe înțelesul lui, fără concesi, dar și fără acele inovații, uneori atât de căznite, încît din adevăratul, curatul mesaj nu mai rămîne nimic.

Să mă pot justifica în propriii mei ochi, cu ceea ce am scris, că n-am uzurpat locul de scriitor în rîndurile contemporanilor mei.

Ce așteptăm din partea teatrelor ?

O mai mare dragoste sau interes pentru piesele romînești, un interes dovedit prin fapte, nu prin declarații în ziare și la ședințe.

O cunoaștere a realităților noastre actuale, egală cu a scriitorului care se documentează, umblă, cercetează, se apropie de fenomene și de oameni, pentru ca, atunci cînd citesc o piesă romînească, să n-o judece după niște formule preconceptuate, livrești, ci în raport cu această realitate, de ale cărei fenomene esențiale vor să se apropie.

Să nu se ceară sau să nu se tindă ca scriitorul român să scrie ca X sau ca Y din nu știu ce altă țară, autor care pare ideal directorului, regizorului sau actorului. Dacă vorbim despre originalitate, condiția ei e să nu fie nici copiată, nici furată, nici căutată cu lumînarea. Ea se naște sau nu se naște într-un scriitor. Evident, strădania lui rămîne și trebuie să rămînă aceeași, dacă o atinge sau ba.

O mai limpede înțelegere a cuvîntului „modern“, care îmi pare că azi ține loc de orice, acoperă orice, maschează orice pretext sau îmbracă strîmb chiar o intenție bună. Modern nu înseamnă nici truc, nici neapărat simbol, nici stilizare extremă. Modernul pornește de la conținutul actual, care își cere singur forma, trupul.

O mai limitată imixtiune în textul autorului dramatic. Colaborarea cu un teatru nu înseamnă colaborare în scrierea unei piese. Teatrul poate avea exigențe, atît. Dramaturgul nu aduce teatrului o bucată de stofă la croit. El aduce un lucru gîndit, construit, finit. Acest lucru poate fi bun sau rău. Teatrul are libertatea să judece. Să refuze. Să mai ceară ceva. Nici cel mai extraordinar regizor din lume n-are însă dreptul să-și suflece mînceile și să pritocească textul ca o gospodină. Regizorul e cel mai însemnat interpret al unui text. Primul interpret. Dar al textului. Nu e un colaborator la text. E autorul spectacolului și, în această calitate, colaborator al scriitorului. Un mai mare interes pentru piesele care atacă temele majore ale actualității, nu o fugă de răspundere, alegîndu-le pe cele care se refugiază în teme minore.

O fărămă de consecvență. Nu entuziasm pripit, urmat de renunțări tot atît de pripite, un scepticism din capul locului, amînări, eschivări etc. Puțin mai mult respect pentru cuvîntul dat, mai mult respect pentru omul care a muncit cu bună credință, chiar dacă hotărîrea teatrului e să nu joace piesa. Dar lucrurile pot fi cîntărite din capul locului și un răspuns sincer și dur face de o mie de ori mai multă cinste și celui care îl rostește și celui căruia îi e adresat.

„să riști îneditul soluției pe o problemă care există“

Nu prea am teorii personale în materie de teatru. În ceea ce mă privește, există câteva lucruri pe care le receptez și pe care simt nevoia să le exprim în formă de piese — și cam asta este tot.

Aș spune totuși câteva cuvinte despre modul în care creația noastră de azi se plasează într-o relație de evoluție istorică. Nici unul dintre dramaturgi nu are, cred, voie să uite că literatura dramatică românească nu începe de la noi, că există un trecut în care trebuie căutat firul de legătură al marii tradiții realiste, întemeiată pe critica socială, pe abordarea stringentă și veridică a problemelor timpului. Pe de altă parte, însă, nu trebuie uitat că nici unul dintre dramaturgii trecutului n-a avut perspectiva pe care o avem noi azi, că nici unul nu și-ar fi putut îngădui încercările pe care ni le îngăduim noi — ca modalitate, de pildă, fructificând bogăția deosebită a dinamicii sociale.

Mă întrebați ce se cere, la ora actuală, dramaturgilor? Aș răspunde, ca toată lumea: piese de calitate, care să nu plictisească. Dacă ai scris trei piese plicticoase, la a patra nu mai vine nimeni... Și este cu atât mai grav să trimiți acasă, dezamăgit, un spectator de un tip nou, pe care abia l-ai deprins să vină la teatru. E ca și cum ar cădea bruma, primăvara, peste muguri.

De foarte multe ori se vorbește în numele acestui spectator; se absolvă de lipsă la cântar piese pe care publicul e presupus că „le agreează“, se fac rabaturi pentru a înfrunța concurența cinematografului și a televiziunii... (Am auzit directori de teatru spunând, în acest context, că nu se pot apăra altfel decât coborînd ștacheta calității și chemînd publicul să se omoare de rîs la diverse comedii și comedioane.) Dar problema nu se pune, după părerea mea, așa, grosso modo. Trebuie să renunțăm la a gîndi publicul ca pe o entitate nediferențiată; publicul e compus din mai multe pături de înțelegere, și fiecare pătură trebuie să găsească în teatru „alimentul“ său potrivit. Acest „aliment“ spiritual trebuie să-l satisfacă, dar, în același timp, să nu-l lase senin și apatic, ci, fiindu-i accesibil, să stîrnească un grăunte de preocupare, să provoace o anumită excitare intelectuală, încercînd să-l ridice la un prag mai înalt de înțelegere, să-l tragă spre nivelul următor. Cu alte cuvinte, teatrul trebuie să mulțumească, să distreze, să ofere satisfacții, *plus încă ceva*. Dar acest „încă ceva“ nu are voie să se numească didacticism. E nefast (o știu) cînd autorul mizează mai mult pe o expunere intelectuală, se așază numai pe idei. Nici o dramaturgie care se respectă nu-și refuză pasionalitatea, neprevăzutul, efectul, culoarea. E vorba numai ca aceste mijloace să nu fie uzate în slujba unor concluzii care să-l lase pe spectator indiferent, ci a unor semnificații. Publicul, de ce să o ascundem?, nu umblă neapărat și totdeauna după semnificații. Dar semnificațiile trebuie neapărat să ajungă la public. Și nu e indiferent cum. Aici, fiecare își alege mijloacele sale.

Sînt autori care, de la început, pornesc conștienți că vor avea un public mai limitat, pentru că factura pieselor lor nu permite divertismentul larg. Totuși, faptul că scriu așa și nu altfel nu exprimă dezinteresul lor pentru restul publicului, ci tocmai speranța că, atrăgîndu-l din treaptă în treaptă, vor obține un soi diferit de interes pentru ceea ce au de spus, neutralizînd mijloacele așa-zise „sigure“.

Piesa de teatru e un organism viu și complex, care încorporează viață și crește după legile vieții. Unde aceste legi sînt talmăcite firesc, dialectic, ele operează cu ușurință. Unde întîlnesc scheme statice, ele își pierd vitalitatea și eficiența. Cînd, de pildă, determinarea socială a eroului e cuprinsă în limitele ei reale, eroul se naște viu, e interesant de urmărit. Dar cînd o determinare socială schematică înlocuiește, din lipsă de măiestrie creatoare, particularitatea eroului, el e mort și nu suscită interesul scontat. Chiar dacă triumfă, triumful lui e superficial, pare mai mult un rezultat al unei dialectici sociale obiective, nu un act dramatic. Societatea noastră este în ascensiune, clasa muncitoare imprimă vremurilor optimismul cuceririlor de fiecare zi. Dar, pe acest fundal, nu este imposibil ca omul, ca individ, să aibă o diagramă proprie, să ajungă, de pildă, la un eșec. Sînt destui oameni de teatru care se dau înapoi cu neplăcere în fața unor cazuri de neîmplinire sau eșec al cutărui personaj dintr-o piesă, deoarece înțeleg și aplică în mod

impropriu ideea de tipic. A existat tendința — și mă bucur că e în regres — ca fiecare personaj dintr-o piesă să fie asimilat categoriei sociale din care face parte, angajînd întreagă această categorie. Astfel pusă problema, îți venea greu să ataci un doctor rapace, de exemplu, fără să ți se dea impresia că, într-un fel, lovești în corpul medical al întregii țări. O asemenea înțelegere ne pune, evident, în inferioritate, prin limitare, față de alte dramaturgii, care-și individualizează eroii fără grija de a tipiza la exces, determinarea socială fiind condiția și rezultatul acțiunilor, fiind înscrisă în perspectiva de ansamblu a piesei, și nu, matematic și univoc, în destinul fiecărui personaj.

Există multe fațete ale problemei construcției eroului dramatic. El trebuie să fie, fără îndoială, cît mai reprezentativ socialmente, dar și cît mai erou de *teatru*. Nu cred că e bine să ne sărăcim universul tipologic renunțînd uneori la personajele de un pitoresc marcat, mai izbitoare prin accentele lor, în favoarea omului foarte cumsecade, foarte ponderat, foarte activ și destul de înțelept, care constituie un element solid al societății noastre, dar care, prin chiar ponderea lui, suportă cîteodată mai greu angrenarea în conflicte spectaculoase.

Crescînd în complexitate, eroul pozitiv a căpătat cu timpul note mai variate, în așa fel încît echilibrul între trăsăturile inițial „bune“ și cele inițial „rele“ a devenit mai dinamic și mai dialectic. Viața nu suportă simplificări excesive, categorii metafizice. Ea concepe posibilitatea ca unele trăsături bune sau aparent bune să nu-și producă întotdeauna efectul scontat teoretic, sau unele trăsături aparent lipsite de ordine să fie expresia unei ordini interioare ferme. Pentru un erou de teatru al zilelor noastre, mi se pare pozitiv în primul rînd să exprime în perspectivă acele tendințe care împing societatea înainte; să fie purtătorul unor sentimente de solidaritate socială, de răspundere față de semenii, să ia hotărîri care să promoveze, prin incidența lor ultimă, o morală nouă.

Bipolaritatea pozitiv-negativ a devenit și devine, prin însăși evoluția noastră, mai nuanțată, nu numai în sensul că trăsături complementare negative se pot acorda cu un erou funcționarmente pozitiv, dar și prin faptul că accepțiunile noțiunilor de bine și rău au suferit o anumită gradăție în nuanță. Eroii pieselor de acum 10—12 ani, de pildă, erau în luptă cu un dușman de clasă violent, care reprezenta principiul răului; ei aveau calități civice și eroice manifeste și urmăreau răul pînă la a-l răpune. Eroii zilelor noastre pot suporta aparența că sînt negativi, și aparența să se dezminți pe parcursul piesei, pot intra în conflict cu cei de aceeași părere cu ei pe chestiuni de nuanță, sau chiar cu ei înșiși. A devenit incredibil eroul pozitiv care, în chestiunile de detaliu, într-o dramă a individului, *știe totul sau face totul*. Credem însă în eroul care *încearcă totul* — fără îndoială, așezat pe o convingere morală fermă. Viața fiind foarte complexă, nimeni — și nici chiar autorul — nu are soluțiile în buzunar. Dar el propune niște soluții. Soluții au propus și Mirodan, și Dorian, și Vlad, chiar dacă izbesc uneori prin inedit. *Totul e să nu inventezi o problemă ca să-ți poți aplica soluția ta, ci să riști ineditul soluției pe o problemă care există* (subl. red.) Ar fi încă multe de spus aici, dar unui dramaturg toți îi cer să fie scurt.

Și iată încă o dogmă cu care simt nevoia să mă războiesc: a replicilor scurte și succesive. O pagină de monolog sperie aproape pe fiecare regizor.

Rigorile acțiunii într-o piesă interzic dramaturgului să plaseze discuții acolo unde lucrurile trebuie să meargă repede înainte. Această frenezie — care are un punct de plecare just — tinde să ajungă la fetișizare, devenind reprobabilă, ca orice fetiș. Aproape că nu mai ai voie, în teatru, să stai de vorbă pe îndelete, pentru că cutare regizor e grăbit — chiar dacă în locul discuției pe care o taie plasează o pantomimă sau alt trouvail regizoral. S-ar zice că pe scenă n-o să mai poată apărea nici un personaj limbut — chiar dacă caracteristica lui este sfătoșenia —, regizorul voind, cu orice preț, să vehiculeze acțiuni și iarăși acțiuni. Cine încearcă dezvăluirea, parcimonios gradată, a unor idei sau sentimente care prind consistență treptat, din nuanțe și inflexiuni, riscă să se vadă trunchiat și adus pe scenă în forma cea mai vectorială a desfășurării dramatice, în schema dinamică. Teatrul nu e muzică, dar are ceva din fluența și modulația ei. Regizorul amuzical umblă însă călare numai pe sensul activ, și încă în trap.

Acest crez intolerant al acțiunii eu îl înțeleg ca pe o reacție la unele excese de vorbărie și de descriptivism din dramaturgie, care trebuie amendate. Dar nici excesul acțiunii nu promite nimic bun. În teatru nu interesează numai schema propriu-zisă a acțiunii, ci particularitățile, nuanțele, argumentele, chiar tăcerile. O piesă, e drept, nu se poate în nici un caz priva de acțiune, dar cine



IMAGINI DIN REPETIȚII

Teatrul de Comedie

SOMNOROASA AVENTURĂ

de Teodor Mazilu

▼ Amza Pellea (Manole) și Agnia Bogoslava (Cleo) în scena răpirii

Gh. Dinică repetind rolul lui Gherman ►

▼ Niki Atanasiu (Ogaru) și Iarina Demian (Gabriela)



vrea cu tot dinadinsul numai acțiune are posibilitatea să meargă la fotbal, să danseze, să vizioneze la cinematograful „Cei șapte magnifici“ sau chiar, la teatru, un gen de piese cu deznodăminte tari și cu mari lovituri. Trebuie să ne obișnuim cu gândul că în teatru se vor rosti și vorbe care nu se pot rosti în altă parte decât acolo și care, nuanțind un sentiment sau o relație, nu pot fi înlocuite prin nimic, chiar dacă n-au un aport silogistic la grăbirea concluziei ; cu condiția să intereseze, să miște, ele au dreptul legitim de a chema și reține spectatorul. Ideea că publicul nu suportă decât două ore de teatru, pentru că așa e la Paris, nu poate fi un postulat de care să tremure dramaturgia. Am văzut cu toții spectacole care durau patru ore, fără ca pe scenă să moară cinci oameni, și totuși nimeni nu fugea la garderobă înainte de a fi aplaudat actorii. De aceea, când regizorul îți taie textul asigurându-te că-ți face cel mai mare serviciu, lucrul vine și dintr-o prejudecată și dintr-o inegală evaluare a dispoziției publicului, pe care el presupune că autorul o ignorează. Dar eu nu cred că autorii pieselor care n-au totdeauna mare audiență ignorează ce place publicului ; cred numai că decalajul între idealul lor estetic și civic și între dispoziția receptivă a publicului de teatru este deocamdată cam mare și că el se va micșora printr-o adaptare reciprocă, atunci când piesele vor sonda mai adinc și vor colora cu mai multă fantezie creatoare, vor decurge mai neprevăzut și vor exprima mai firesc și mai atrăgător marile adevăruri ale vieții.

Într-o zi, televizorul va rămâne cu spectatorii lui, cinematograful își va lua cota lui de fervenți, iar la teatru vor merge pasionații aceluia amestec între vorba rostită, acțiune, concretul vocii, spațialitatea gestului și încordarea diafană a sălii, pe care nu-l poate înlocui nimic.

Împrumutînd, îmbogățindu-se cu elemente de la toate celelalte arte, inclusiv cinematograful, *omul de teatru* scrie pentru această condiție sui-generis, pentru un gen pe care eu îl consider nepieritor.

LUCIAN GIURCHESCU:

„a-ți asuma astăzi un risc înseamnă
a-ți asigura mâine spectatorii“

Primul lucru pe care l-aș dori unui dramaturg este ca o piesă jucată anul acesta să fie cerută de teatre și anul viitor, dacă nu și peste trei ani. Montarea unei piese originale nu depinde numai de dorința teatrului de a o experimenta, ci și de alte considerente: de plan, de trupă, de public. Gusturile oamenilor de teatru sînt diverse, cum diverse sînt posibilitățile fiecărui teatru. Un criteriu în stabilirea repertoriului, dincolo de caracterul obiectiv și subiectiv al gustului fiecărui om de teatru, îl constituie publicul. Publicul, pe care îl cităm adesea fără convingere, publicul, mai inteligent decât ne place de fapt să-l considerăm, publicul, mai puțin interesat de cum se face un spectacol cît de ceea ce se petrece în piesă. Nu trebuie să credem neapărat că spectatorii se împart în două mari categorii, că unii sînt numai partizanii „dramei de idei“ și alții se îndreaptă neapărat spre comedia ușoară. Și aici funcționează un criteriu subiectiv ; de altfel, la un moment dat, o comedie ușoară poate fi la fel de importantă, în contextul unei dramaturgii, ca o piesă gravă, „de idei“.

Cred că acei scriitori care nu se bucură de mare audiență la public trebuie să reflecteze puțin asupra cauzelor acestei stări de fapt. De obicei, ei impută insuccesul de public teatrelor. Oare vina aparține exclusiv acestora ? Întîlnim piese apreciate de critică, excelent puse în scenă, totuși ocolite de public. S-ar putea ca ideile piesei să depășească nivelul de înțelegere al publicului de azi, s-ar putea ca autorul să fie înțeles mai tîrziu... Sînt cazuri frecvente în istoria teatrului și a literaturii. Ce e de făcut ? Perseverînd în afirmarea idealului său artistic, scriitorul trebuie să aștepte înțelegerea publicului și a timpului. Există și rețete care duc sigur la succes. Poate n-ar fi rău ca, din cînd în cînd, să învățăm din ele, în loc să le aruncăm cu dispreț la o parte, dar să nu le fetișizăm ; cu alte cuvinte, să învățăm „meseria“, fără să rămînem însă la stadiul de meseriași. Căci meseria de

scriitor de teatru — și e o meserie — trebuie învățată. Socot, pe de altă parte, că, atunci cînd un teatru consideră că a găsit o piesă conținînd simburile unui mod nou, original și profund de gîndire teatrală, trebuie să o pună în scenă cu toate riscurile. A-ți asuma un risc astăzi înseamnă a-ți asigura spectatori mâine. Atenție, însă, la falsul nou, la falsa originalitate, la falsa inovație!

HOREA POPESCU:

„nimic nou ca cerințe“

Pentru a putea scruta cu folos viitorul, ca întotdeauna, trebuie interogată trecutul sau, în orice caz, prezentul. Lucrul acesta este valabil și în privința dramaturgiei. Pentru a stabili ce piese să cerem autorilor noștri în viitor, trebuie să știm ce anume cuceriri pot fi socotite definitive, ce trăsături caracterizează producția de piese de pînă acum. Cu alte cuvinte, avem datoria să creăm un punct de reper, un termen de comparație, care nu poate fi altul decît punctul cel mai înalt atins de literatura dramatică existentă. Montînd *Moartea unui artist* a lui Horia Lovinescu am avut, cred, șansa de a mă întîlni cu unul din textele cele mai reprezentative ale teatrului nostru contemporan, cu o piesă semnificativă atît pentru calitățile generale ale dramaturgiei, cît și, în mai mică măsură, pentru defectele ei. Asta, chiar dacă unii vor susține că *Citadela sfărîmată* e mai bună: într-adevăr, poate că *Citadela* e mai solid construită și problematica mai bine contrată, dar aceste calități, și altele încă, nu sînt absente nici în *Moartea unui artist*.

În *Moartea unui artist* zvîcnește un puls modern, contemporan: mișcă o serie de idei ce aparțin din plin climatului nostru spiritual.

Limitată la atît, piesa poate fi socotită pe drept aparținînd așa-zisului „teatru de idei“. Dar ea mișcă și o serie de personaje trainic desenate, adevărate *dramatis personae*, tocmai datorită folosirii în piesă a modalităților de expresie proprii „teatrului de trăire“. Autorul, urmărind atent viața — cea dinăuntru și cea dinafară a personajelor —, ideile și generalizările decurg indirect. În aceasta văd adevăratul drum al teatrului nostru de azi, care nu poate fi numai „de idei“ — în sensul delimitat al expresiei —, ci mai întîi un „teatru de trăire“.

Total e girat apoi, în *Moartea unui artist*, de amprenta autenticității și, ceea ce e tot atît de important, de o deosebită calitate literară a dialogului. Și cu asta socotesc că am atins o problemă esențială. Piesa și, în general, piesele lui Horia Lovinescu răspund afirmativ exigenței literare, sînt literatură autentică. Ele confirmă un adevăr, uneori poate neglijat: că piesa de teatru aparține literaturii, și anume genului dramatic.

Nu mai puțin adevărat, *Moartea unui artist* — tocmai pentru că e o lucrare reușită — pune în evidență și unele defecte, aș zice fundamentale, ale dramaturgiei noastre actuale. Se vedește și aici tendința de a se angaja simultan mai multe conflicte, mai multe problematice. Este vechea ambiție a autorilor noștri de a spune *totul* într-o singură piesă. Niciînd și nimeni n-a putut epuiza problematica omenirii într-o singură dramă; ci, de fiecare dată, numai cîte o „dramă“, și observația îi cuprinde, începînd cu tragicii greci, pe toți marii minuitori de dialog scenic din lume. Cuvintele lui Beniuc, referitoare la poeți, se pot aplica și în sectorul nostru de activitate:

Dar Eminescu nu cuprinse tot
În stihurile lui dumnezeiești.

Iată că, aproape fără să-mi dau seama, mi-am formulat — desigur, cît se poate de sumar — așteptările în privința viitoarei noastre dramaturgii: construcție solidă, caractere puternice, autenticitate, suflu contemporan în mișcarea ideilor și a sentimentelor, calitate literară a dialogului. După cum vedeți, nimic nou ca cerințe: noul trebuie să aparțină realizării poetice, noutatea ar consta în cuprinderea tuturor acestor exigențe în actul de creație dramaturgică !..

„punctul de vedere al scriitorului
asupra vieții — de neconfundat“

Cînd vorbim despre universul artistic al unui scriitor — de pildă, despre universul întreg și organic pe care îl cuprinde romanul *Moromeții* de Marin Preda —, nu avem în vedere numai întinderea și sfera tematică a acestui univers. Nu se pune problema numai ca universul unei piese să oglindească o lume mai mare, și prin asta să capete forță de generalizare. Prima problemă este aceea a punctului de vedere al scriitorului asupra vieții, a unicității acestui punct de vedere, de neconfundat cu altul. Dacă citesc Velea, îmi dau seama că Velea se deosebește fundamental de Fănuș Neagu. Se deosebește și Dorian de Everac. Dar, cum să spun?, nu prin natura foarte puternică a viziunii sale despre om, ci prin stil, ceea ce e cu totul altceva. Stilul este în dependență de cultură, poate de talent (deși noțiunea de talent nu are ce să caute într-o asemenea discuție, fiind o noțiune prea confuză).

Este frumos și interesant că sfera problematică s-a lărgit atît de mult și tinde să devină cuprinzătoare în dramaturgie, dar cred că sfera de probleme nu are nici un fel de valoare dacă problemele nu sînt demonstrate dinăuntru adevărului uman și al vieții. Or, tocmai pentru că de multe ori ele nu sînt demonstrate dinăuntru adevărului uman și al vieții, se naște organic, la scriitori diferiți, nevoia de retorism. Se înlocuiește adevărul omenesc prin declarații. Acest declarativism care, după părerea mea, nu există în alte sectoare ale literaturii, continuă să acționeze din plin în dramaturgia noastră.

În dramaturgie a acționat mult mai mult decît în proză și teoria personajelor model. Teoria nu este falsă în ea însăși, dar prin absolutizare, ea amenință perspectivele de a ataca viața obiectiv. Și americanii, în stupidele lor western-uri, au simțit nevoia să-și umanizeze personajele-schemă cu greșeli, cu nostalgii, cu complexe, ca în *Cei șapte magnifici*. Or, western-ul este treapta cea mai de jos a literaturii — salvată însă printr-o anumită frumusețe cinematografică a anilor de debut. Ce se întîmplă în teatru, la noi? În orice parte azvîrlim o rază puternică de lumină, asupra oricărei zone a vieții, descoperim confruntarea dintre nou și vechi detașindu-se evident. În acest conflict, în viață nu intervin decît foarte rar personaje sublime sau personaje monstruoase. În mod obișnuit se înfruntă personaje aproape egale între ele. Există un fel de echilibru, în viață, al greșelilor și al faptelor bune, frumoase, drepte, al faptelor negative și pozitive. Dramaturgul nu-i rămîne decît să arunce lumina comentariului său asupra acestor înclătări, care nu trebuie, după părerea mea, să se desfășoare supravegheate de personaje sublime sau monstruoase. Întîmplările trebuie să aibă un curs mai liber, să nu fie dirijate după necesitățile conflictului abstract între personaje negative și pozitive. Altfel, ajungem la o siluire a vieții, a întîmplărilor ei obiective, după necesitățile de demonstrare a ideii mele de scriitor.

Cred că se poate face dramaturgie din orice. Problema nu este cît sens are întîmplarea descrisă, ci cît sens izbutesc eu să extrag din ea. Scriitorul care trece pe lângă lucruri pe care nimeni nu le observă și descifrează peste tot semnificațiile lor, scriitorul pentru care tot universul e radiografiat, este un scriitor mare. El vede adevărul și în tramvaie, și în omul care poartă ochelari negri, și în copaci, și în omul care bea bere — vede adevăr, adevăr, adevăr. Nu este nevoie să compui o realitate din mici mîmări ale realității și această realitate să o deformezi și să o chinui ca să-ți demonstrezi ideea. E drept că o anumită modalitate dramaturgică modernă își permite să siluiască aparent realitatea în numele tezei. Dar este un caz special. La asemenea dramaturgi, de pildă la Brecht, realitatea este un punct de plecare, un pretext estetic, și se ajunge din nou la altă realitate, care este realitatea ideilor; ea are, în literatura lui Brecht, rigoarea unui aspru și decis balet.

Ar trebui să discutăm despre nevoia noastră de a ataca deschis conflictele, insuficiențele din viață, și despre ceea ce ne oferă dramaturgia. De pildă, piesa *Oricît ar părea de ciudat* de Dorel Dorian.

Valeriu Moisescu mi-a vorbit cu multă emoție, pe străzile Ploieștiului înainte de premieră, despre această piesă, care dezbate un caz de suspiciune. Pro-

blema mi se pare extrem de interesantă. Dar cum a făcut Dorian ? O problemă atât de gravă a tratat-o nedecis. A ataca nedecis niște mici probleme de morală, ca în *Zizi și formula ei de viață*, nu naște nici un fel de contrast ; însă a ataca timid și cu șovăială o problemă atât de importantă !... Valeriu Moiescu a reușit, în general, un spectacol frumos cu piesa asta. El a plecat în montare de la ideea atacării adevărului, și toată regia lui este construită pe această idee a atacării adevărului și a dezvăluirii lui treptate și bărbătești, dar, datorită contrastului dintre ideea regizorală și substanța dramatică a piesei, în spectacol s-au strecurat rezonanțe nedorite. Pe măsură ce tensiunea crește, bărbații încep să-și scoată încet hainele, după aceea cravatele, și tot jocul merge mai departe, sugerind că asemenea adevăr va fi dezvăluit, încît o să ne cutremurăm. În sfârșit, junele își scoate și cămașa. Rămîne cu bustul gol, statuie vie. Zici : „Gata, au ajuns la adevăr.“ Dar nu se ajunge decît la aforisme cunoscute.

Noi, generația noastră de regizori, avem în jurul a treizeci de ani. Este o cifră tradițională pentru bilanțuri, meditație. Mă gîndesc foarte serios la ce am făcut pînă acum, la ce trebuie să mai fac de aici înainte. Un lucru știu clar : că nu voi mai face nimic care să nu aibă legătură cu piese sau scenarii care să trateze probleme absolut esențiale. De pildă, o temă, la întîmplare : dacă oamenii pot să mintă sau nu pot să mintă — problema minciunii, care se poate dezvolta atît de ticălos mărunt, sau atît de sublim. Sau altă problemă : noi putem fi victimele înlesnirilor aduse de socialism. Este tema din schița *In treacăt* a lui Velea, unde personajele sînt superficiale, pentru că socialismul a adus asemenea înlesniri în viața noastră încît unii oameni cred că pot să-și îngăduie să amîne rezolvarea marilor probleme. Asta, bineînțeles, nu este o „vină“ a socialismului, ci a celui care gîndește așa. Dar noi trebuie să fim foarte atenți față de asemenea atitudini, care pot să se transforme în ceva dușmănos evoluției noastre, socialismului. Este o problemă esențială pe care Velea o rezolvă cu sînge și cu foc, pentru că își ucide la urmă personajele.

Așa cum sîntem noi, mai cabotini, mai neserioși, mai glumeți, mai sobri, cum ne e firea la fiecare, vine un ceas în care răspunerile noastre sporesc mult și ajung, dinăuntru, la nivelul frazelor noastre despre aceeași răspundere. La 27 de ani vorbeam, într-un fel, cam ca acum — „răspunderea noastră este să sprijinim dramaturgia originală...“ —, dar de-abia acum simțim nevoia ca gesturile noastre să corespundă vorbelor. Am fost adeseori aplaudați cînd am făcut un lucru profund defavorabil dramaturgiei noastre : acela de a salva piese și a face din spectacolele noastre realizări mai izbutite decît textele. Așa am făcut și eu cu unele spectacole montate cu piese romînești. Nu consider că acesta este un serviciu făcut dramaturgiei, pentru că spectacolele, indiferent dacă au fost bune, au murit repede, și moartea lor a fost cerută de piesă. Și, decît să fac asta, mai bine nu pun piesa în scenă, mai bine mă lupt cu autorul, exercit asupra lui o asemenea tiranie, încît își desăvîrșește piesa sau o aruncă ; dar în formă nedecisă, nehotărîtă, nefinisată, nu o monteaz. A începe, într-o piesă în care nu este vorba decît în treacăt și lateral despre un adevăr important, a începe, într-o asemenea piesă, o întregă regie a adevărului, mi se pare, într-un fel, a minți. Dacă piesa nu are valori adevărate, nu am voie, moral, să dau senzația adevărului ; nu am voie să împrumut senzația vieții unui lucru care nu are viață.

Noi așa am fost învățați la școală și așa și este (uneori nu credem în lucrurile foarte adevărate învățate la școală, tocmai fiindcă le-am învățat la școală) : că regizorii mari au mers mîna în mîna cu autorii. Este aproape un truism, dar așa e. Mi se pare de o mie de ori mai frumos și mai util ca un regizor să pună în scenă piese care răspund nevoii lui de esențial, decît piese care nu-l atrag decît printr-o scenă, un act sau un fragment de act. Dacă toți regizorii ar acționa așa, viața teatrului nostru ar fi mult mai diversă și mai bogată.

Cum îmi imaginez viitorul ? Astăzi au apărut conducători de teatre cu reală personalitate artistică ; cred că inițiativa lor trebuie să joace un rol mult mai mare în ce privește dramaturgia nouă romînească. Să se joace mai multe piese și mai felurite. Așa cum am spus, conducîndu-ne după afinități, după legăturile de adevărat interes între regizori și dramaturgi și lăsînd în afară ceea ce nu ne pasionează, ceea ce nu ne este aproape. Cuvîntul hotărîtor în alegerea sau refuzul pieselor ar trebui să-l spună, de cele mai multe ori, regizorul. Este imposibil ca o asemenea lărgire de orizont să nu provoace apariția unor piese bune. Dacă se joacă mai multe piese și de mai multe genuri, vom avea de unde să alegem. Cred că este puțin folositor teatrului nostru că o sumă de texte despre

Teatrul de Comedie

TROILUS ȘI CRESSIDA de Shakespeare

Schițe de costume de Ion Popescu-Udriște



care știm că au fost finisate nu sînt achiziționate de teatre sau se montează mulți ani după ce au fost scrise. E comic ca o piesă actuală în 1953 să se reprezinte pentru prima dată în 1964. Să fim atenți la cîteva evoluții: cea mai bună piesă a lui Lovinescu a fost *Citadela sfărîmată*, cea mai bună piesă a lui Mirodan, *Ziariștii*, cea mai bună piesă a lui Dorian, *Secunda 58*, cea mai bună piesă a lui Everac, *Poarta* — toate, piese de început, peste nivelul cărora, cred eu, autorii nu s-au ridicat. Asta trebuie să ne dea de gîndit. Înseamnă că angrenajul relațiilor dintre teatru și scriitori nu este totdeauna favorabil dezvoltării acestora. Și cred că și absența unor prozatori foarte talentați din frontul teatrului este o dovadă în acest sens. De aceea, inițiativa directorilor de teatru și a regizorilor trebuie să devină mult mai activă și mai fertilă, să acționeze mai hotărît, în sensul unei armonioase dezvoltări a scriitorilor de teatru.

DAVID ESRIG:

„omogenitatea universului artistic al piesei“

Într-o discuție mai veche, cu Lucian Pintilie și alți cîțiva prieteni din teatru, ne-am exprimat următoarea întrebare și neliniște: de ce — după părerea noastră — dramaturgia se situează adeseori sub nivelul prozei și al poeziei, și în ce constă acest decalaj?

Să discutăm concret. *Moromeții* este un roman definitiv — o lume, un univers perfect însoțit. A discuta mici defecțiuni în legătură cu *Moromeții* este absurd. Creația lui Marin Preda este un roman definitiv, nu pentru că are multe personaje și cuprinde multe întîmplări, ci pentru că umanitatea eroilor este în întregime cuprinsă. În dramaturgie sîntem încă în fața unor discuții de detaliu: „Personajul cutare nu este definit, acțiunea a rămas abia schițată...” În proză scriu acum o mulțime de nuvelisti de prima mîină — citez la întîmplare: Velea, Fănuș Neagu, D. R. Popescu —, de multe ori inegali în raport cu ei înșiși, dar care, toți împreună, constituie o mișcare serioasă, bogată, susținută de personalități tot mai distincte, de încercări pline de tenacitate și încăpăținare, care tind să cristalizeze artistic puncte de vedere proprii.

Dramaturgia noastră, în ciuda succeselor obținute, suferă încă de eterogen. Se mai simte încă, în structura multor piese, tehnica balanței farmaceutice: atîta pozitiv, atîta negativ, atîta sentiment, atîta rațiune, atîta despre cutare, deci mai puțin despre cutare... Urmărind diversitatea tematică și problematică, autorii distrug uneori omogenitatea universului artistic al piesei. Cred că trebuie mai mult „fanatism“. De multe ori, premisele sînt interesante. De pildă, *Ștafeta nevăzută* poate să fie pasionantă, și m-a pasionat chiar, prin idee, dar prin acțiune, personaje, atmosferă nu m-a cîștigat, nu m-a îmbogățit. Problema unui director de întreprindere care descoperă dintr-o dată că toate recompensele primite — decorații, laude, mulțumiri — sînt într-un fel greșit atribuite lui, nu pentru că nu merită să fie prețuit, ci fiindcă împrejurările îl fac beneficiarul muncii grele, depuse înaintea lui de altcineva, care a cules toate neplăcerile unui început îndrăzneț și inovator, este cu siguranță interesantă. Dar autorul se preocupă mai ales de întrebarea, secundară din punct de vedere artistic, dacă fostul director va fi reabilitat sau nu. Problema asta mă interesează mai ales în viață. În artă, important este să cunoșc lumea interioară în care e posibilă o asemenea dispută — ce fel de oameni se află în conflict, cum gîndesc, cum vorbesc, cum simt, cum trăiesc, cum se condiționează reciproc toate datele lor umane etc. etc. Or, în piesă, oamenii vorbesc la fel, totul este organizat riguros — pînă și micile surprize, micile lovituri de teatru, cu micile lor necunoscuturi, care se rezolvă pe drum pentru a deschide altele noi, etc. etc. Conflictul este dezvoltat cu o abilitate retorică în argumentație, o abilitate exterioară temei.

Problematic, dramaturgia s-a apropiat de niște zone dificile, interesante ale vieții noastre. Dar se întîmplă ca pasiunea artistului, vibrația umană, fantezia dezvoltată de temă să fie înlocuite cu abilități de pledoarie, amintind sala tribunalului sau sala de ședințe, și atunci acțiunea se deduce după legile cazuisticii,

nu ale vieții, astfel încât unorii, la capătul piesei, obținem sentințe bine argumentate, dar nu au valori convingătoare.

Funcționează încă, în dramaturgie, unele criterii uzate. Un fenomen foarte neplăcut este teoria personajului-model. Noul în dramaturgia socialismului, în dramaturgia lumii socialiste, ca ideal, ca realitate istorică, trebuie să ființeze în însăși atitudinea autorului. A socoti că el trebuie să apară neapărat pe scenă sub forma unui personaj desăvârșit înseamnă a trata problema într-un mod dăunător. Noul ca personaj este doar unul din cazuri, una din modalitățile scrisului dramatic, posibilă, dar nu obligatorie. Dezbaterea noului în teatru este mult mai dificilă, mult mai complexă, și a o limita la personaje-model înseamnă a pune dinamită într-un material foarte fragil, cum este dramaturgia, care reprezintă în toată lumea un fenomen cu o dezvoltare capricioasă, plină de greutate. Se știe, dramaturgia este cel mai dificil dintre genuri. A introduce, peste greutatea specifică lui, cerințe unilaterale, care limitează, e profund dăunător. Oare într-o piesă în care nu apare nici un erou pozitiv, atitudinea autorului nu se poate exprima ca profund și evident socialistă? Cum adică, *Douăsprezece scaune* și *Vițelul de aur* nu sînt niște creații socialiste, pentru că eroul principal — Ostap Bender — este un escroc și pentru că, într-un univers fabulos de vast, cu sute, cu mii de personaje, nu apare nici un personaj pozitiv? Ei sînt noul — cititorii romanului, autorii, poziția lor, punctul lor de vedere, punctele de reper, criteriile de judecare a problemelor, modul în care sînt tratate, finalitatea întregii povestiri, destinul personajelor! Și succesul mondial al celor *Douăsprezece scaune* și al *Vițelului de aur* n-a confirmat tocmai nouitatea structurală a acestor cărți, apartenența lor la o lume nouă? Trebuie să mai precizez ceva: nu vorbesc despre personaje pozitive în general, ci despre personaje-model, nu mă refer la prezența unor personaje constructive și tonice pe scenă, ci la eroul-ideal, după care trebuie să ne modelăm, la personajul-matriță.

Nu putem împuța dramaturgilor noștri faptul că ei încearcă să-și construiască de multe ori piesele pe o demonstrație de idei. Brecht, de pildă, siluiește realitatea pentru a-și construi demonstrațiile. El transformă acțiunea în dezvoltare a ideii, dar aceasta este atât de gravă din punct de vedere uman, atât de esențială, încît, să zicem, caracterul uscat al discuțiilor științifice din *Galileo Galilei* nu mai contează. E un drum personal, dar consecvent. Dramaturgia noastră s-a format însă, în principal, pe o altă structură, ca dramaturgie de oglindire directă a realității. O asemenea dramaturgie, de tip diferit de cel brechtian, trebuie să-și respecte legile ei, să descopere adevărul, nu să-l construiască.

Lucian Pintilie susține că nu trebuie să montăm spectacolele în așa fel încît textele să apară pe scenă mai bune decît sînt la lectură. Nu știu dacă este așa. Deserviciul care se face dramaturgiei românești nu este cel numit de Pintilie. Dacă după fiecare spectacol ar avea loc discuții critice principiale, reale, deschise, profunde, atunci faptele ar căpăta o finalitate normală și eforturile noastre de a storce un text de ultimele lui potențe expresive și semnificative s-ar valorifica deplin și ar deveni eforturi firești, de conlucrare. Dacă Pintilie poate să-și facă acum o vină dintr-un succes, asta se explică tocmai prin faptul că premierele lui — ca și ale mele și ale altora — nu au prilejuit discuțiile sincere și lucide asupra piesei și a raportului dintre text și spectacol, pe care le așteptam. Pintilie susține: este o minciună dacă dintr-o schiță, dintr-o vagă sugestie a textului, dezvolt o întreagă scenă, supralicitînd valoarea care abia se întrevește la lectură. Eu cred că raportul minciună-adevăr nu se definește în relația dintre regizor și text, ci mai ales în aceea dintre regizor și spectacol. În acest raport, faptul că ai extras din text sensuri noi, că l-ai îmbogățit, este perfect just. Asta înseamnă numai să-ți faci datoria față de ceea ce cred eu că este arta spectacolului. Am pus în scenă *Mi se pare romantic*. În toată piesa era o singură scenă care mă interesa cu adevărat — scena dintre secretarul de partid și erou —, pentru că viza demistificarea unui întreg șir de scheme, dezumfla un limbaj care a făcut rău mult timp și, deși era o replică destul de timidă, modestă, de importanță medie în direcția polemică pe care și-o propunea, era totuși o replică reală. Cred că în asemenea condiții am dreptul și datoria să pun un efort maxim în montarea textului.

Unde are Pintilie deplină dreptate este în pledoaria pentru apropieri între regizori și dramaturgi, întemeiate pe adînci și sincere simpatii creatoare, bazate pe convingerea regizorului că e foarte important să monteze această piesă și nu alta. Numai că nu întotdeauna oamenii de teatru au posibilitatea să monteze

piesele noi care îi interesează, dar care n-au fost încă achiziționate de vreun teatru. Iată, de pildă, ultima piesă a lui Gelu Naum despre Robinson Crusoe, o piesă scrisă pentru păpuși, dar pe care o văd perfect montată și pe o scenă mare. Gelu Naum ia mitul lui Robinson, mitul omului ajuns, printr-un accident, într-o mică lume pustie, și care reconstituie aici toată ambianța Angliei în plină ascensiune burgheză; sub aparența glumei, el construiește o analiză critică foarte profundă a mentalității burgheze. În fond, dramaturgul pornește de la o idee a lui Marx care arată cum, în *Robinson Crusoe*, un om singur, absolut singur, reconstituie toate canoanele vieții burgheze. Această pledoarie pentru burghezie, scrisă de pe pozițiile burghezului, devine, în lumina istoriei, o demascare violentă, tocmai din pricina situației paradoxale în care se desfășoară. Piesa lui Naum mi se pare cu adevărat actuală. Ea discută semnificațiile unor gesturi umane, sensul criteriilor de judecată, întărește, cerne înțelesul lor real și distinge cu maximă claritate ce este de fapt mercantil în modul burghez de a trăi, a crede, a gândi, înarmează foarte exact împotriva mercantilismului — totul pe un ton comic, buf, fantastic, poetic...

Teatrul românesc trăiește acum o epocă foarte bună. Repertoriul se îmbogățește rapid, într-un timp relativ scurt prin fața publicului se vor perinda autori și opere de valoare din multe țări, și e sigur că un asemenea climat va da un nou impuls dramaturgiei originale, care se va putea confrunta, la scenă deschisă, cu cele mai semnificative manifestări dramatice ale lumii contemporane. Fără îndoială, în această competiție, teatrele au datoria să-și mobilizeze toate resursele pentru a susține și a valorifica efortul autorilor noștri.

VALERIU MOISESCU:

„piese multe, variate — diversitate, bogăție de inspirație, de stil, de gen“

O discuție despre dramaturgia originală se anunță acum foarte interesantă. Ea vine să consemneze un moment de creștere, moment în care ne putem îngădui bilanțuri și sondaje de perspectivă, întemeindu-ne pe ceea ce s-a realizat. În lipsa unor succese temeinice, o asemenea discuție nu ar putea avea loc.

Dezbaterea nu trebuie să înceapă însă de la preferințele noastre regizorale de gust. Asta ar limita mult sfera problemei. Fiecare avem inclinații, fiecare iubim mai mult un gen sau altul, o modalitate sau alta. Dar dramaturgia nu se naște „la comanda regizorilor“, ci ca necesitate spirituală firească a celor care o scriu. Că există cupluri de dramaturgi și regizori care se înțeleg foarte bine și se pun în valoare reciproc este un fapt pozitiv, pentru că asemenea cupluri, dacă durează, nu sînt niciodată mecanic constituite. Dar, de la un timp, asociațiile acestea pot deveni mai puțin folositoare. La fel se întâmplă și cu distribuțiile: de multe ori, un actor care a lucrat cu un singur regizor cîștigă schimbînd directorul de scenă, se redescoperă în raporturi noi de muncă. Și pentru un autor contactul cu regizori noi poate să însemne la înnoire și varietate, și pentru un regizor întîlnirea cu autori ale căror piese nu le-a montat poate să reprezinte un stimulent, un nou început. De aceea, cred că discuția noastră trebuie să pornească de la o mare dorință de varietate și amploare.

Din punct de vedere al intereselor generale ale teatrului, idealul mi se pare a fi o dramaturgie cît mai cuprinzătoare — ca tematică, gen, expresivitate —, și nu am pretenția să spun prin asta un lucru nou. O serie de piese apărute în ultimele stagioni sînt mai bune decît cele pe care le jucăm înaintea. Mă refer la *Șeful sectorului suflete*, *Moartea unui artist*, *Ninge la ecuator*, *Oricît ar părea de ciudat*, *Somnoroasa aventură*. Nu există, după părerea mea, motive de alarmare în raport cu creația dramaturgilor; dimpotrivă. Dacă e vorba să tragem un semnal de alarmă, atunci trebuie s-o facem în legătură cu unele piese slabe, care sînt totuși jucate, ajung în fața publicului. De ce apar pe scenă asemenea texte, departe de tendința mare, principală, a dramaturgiei noastre? În primul rînd, pentru că teatrele și oamenii de teatru doresc efectiv să joace multă dramaturgie românească nouă; ofertele fiind mai reduse decît solicitarea, se înscriu în reper-

toriu fel de fel de producții. Printre acestea găsim și piese care nu interesează sub nici un raport, din punct de vedere artistic, dar și piese care ar fi putut deveni realmente bune, dacă autorilor li s-ar fi dat timp să mai lucreze, dacă teatrele nu s-ar fi grăbit să le reprezinte și ar fi avut mai multă exigență. Apoi, pentru că multe din textele de valoare reprezentate sînt, sau tind să fie, așa-numite piese „de idei“, piese-dezbateri, alt capitol dramaturgic important rămîne descoperit — acela al pieselor valoroase, bogate, care să se adreseze direct emoției, necesității spectatorului de a visa și de a se înduioșa, de a trăi puternic. Prin această fisură pătrund melodramele, comedioarele lacrimogene, dramoletele sentimentale.

Mă întorc astfel la ce spuneam înainte: idealul mi se pare a fi o dramaturgie cît mai cuprinzătoare. Sînt necesare peisajului nostru teatral texte de orice factură, bineînțeles cu o condiție: să fie de calitate. Să nu uităm că se pot scrie și piese ușoare foarte bune — amuzante, vii, foarte utile în felul lor —, farse, vodeviluri (în treacăt fie zis, piesele ușoare pe care le tot criticăm nu ne displac prin gen, ci prin inconsistență, sînt ușurele, nu ușoare). De ce nu se scriu, să zicem, povestiri alegorice cu sens actual? De ce teatrul de hiperbolă — în stilul lui Maiakovski — este puțin prezent în preocupările dramaturgilor? Deci, mai multe piese, mai variate, poate chiar mai mulți dramaturgi — iată ce cred că impune solicitarea firească a teatrelor noastre față de dramaturgie. Toate teatrele vor să aibă în repertoriu o piesă rominească pe care să o poată programa marți sau în altă zi proastă din punct de vedere al afluenței publicului, avînd siguranța că spectacolul va umple sala.

Pasionant mi se pare mai ales să discutăm despre piesele bune. Ce obiectăm noi, regizorii, acestor piese, care ne plac și pe care le punem în scenă cu interes?

Se întîmplă nu o dată ca, în asemenea scrieri, deși punctul de plecare este interesant, sfîrșitul să devină cîrînd previzibil pentru cititorul sau spectatorul avizat. Sînt piese care încep inedit, anunță probleme efectiv desprinse din viața de fiecare zi, preocupări importante, dar sfîrșesc în circuitul unor soluții uzate, tocite — piese care încep nou și sfîrșesc vechi. Autorii deschid acțiunea printr-o spargere de schemă, dar o încheie întorcîndu-se la schemă. În viață — știm cu toții — se ivesc mereu fapte noi, relații noi, atitudini noi, și din acestea apar soluțiile noi; în viață există mult imprezibil.

Cred, de asemenea, că pe scenă ar trebui să apară mai des și mai bine concretizat omul foarte obișnuit, foarte cotidian, cu problemele lui mărunte, dar atît de mari, cu ritmul lui de existență, cu atmosfera, tonul faptelor lui obișnuite, cu pulsul muncii și preocupărilor de fiecare zi. Cum spuneam, multe din piesele noastre bune se anunță din capul locului „piese de idei“, pornesc de la premisa demonstrației fățișe, declarate. Mi se pare că ar fi interesante și construcțiile dramatice inverse, care dezvăluie ideea treptat și firesc, urmărind desfășurarea conflictelor aparent banale, dramatismul neordonat al trăirilor curente.

Întîlnim în piesele noastre mai interesante, caractere ferm construite, clare, cu semnificații importante. Nu întotdeauna ele au destulă particularitate. Oamenii reali sînt construiți din mult neprevăzut. Paradoxal, în dramaturgia noastră mai acționează încă rigori clasicizante; accentul cade mai mult pe unitatea unui caracter decît pe dialectica lui fluentă, mobilă. Asta face ca eroii care există să se contureze net și rapid ca individualități, să se lase prea ușor cunoscuți. De la un punct al subiectului știm cum vor reacționa ei mai departe, deși, în realitate, oamenii se dezvăluie de multe ori prin reacții-surpriză. În piesele care plătesc tribut unei asemenea viziuni clasicizante, caracterele dramatice arată spectatorului prea puține fațete. De obicei sînt două: personajul pare închistat, retrograd, dar se dovedește pînă la urmă viu, receptiv, hotărît adept al noului, sau invers. Caracterele umane sînt compuse, de fapt, din mii de fațete. Ceea ce face în general interesantă o dramaturgie sînt oamenii pe care îi aduce în scenă; de aceea, diversitatea și mobilitatea caracterelor constituie un obiectiv important pentru orice literatură teatrală contemporană. Literatura dramatică actuală se bizuie foarte mult pe sesizarea neașteptatului și neprevăzutului din viață, caracterul contemporan al unei piese este determinat, de asemenea, de pătrunzătoare descoperiri ale contrastelor și contradicțiilor esențiale din viață, nu de formule.

Mai mulți dramaturgi par atrași de sfera teatrului poetic. Este foarte necesară în arta noastră, cred, poezia prezentului. Dar se mai întîmplă ca poeticul să se obțină mai mult prin limbaj, prin anumite moduri de construcție, prin figuri de stil, și în asemenea cazuri piesele alunecă spre livresc, poeticul este înlocuit cu formula lui. Pentru că poezia dramatică autentică trăiește în primul rînd în

IMAGINI
DIN REPETIȚII

Teatrul

„Lucia Sturza” „Bulandra”

CLIFE DE VIAȚĂ
de William Saroyan

Liviu Ciulei (Joe), Gina
Fatrichi (Kitty Du-
val), Dorin Dron (Har-
ry)



OPERA DE TREI PARALE de Bertolt Brecht

Clody Bertola (Jeny) și Toma Caragiu (Mackie-Sig); în planul doi: Aurelia Sorescu, Flavia Buref, Coca Bianu, Zoe Anghel-Stanca, Mihaela Juvara, Isabela Gabor, Ina Otilia Ghiulca



oamenii, în muzicalitatea relațiilor dintre ei, în bogăția prezenței lor, în factura acțiunii.

O piesă nu este o ecuație, teatrul nu urmărește să rezolve matematic o problemă dată. Viața eroilor nu începe de la zero la ridicarea cortinei și nu se încheie, la căderea ei, cu rezultate definitive. Ceea ce vedem pe scenă este numai un fragment din existența mult mai vastă a eroilor, pe care o bănuim sau trebuie să o bănuim dincolo de ramele acțiunii descrise. Multe probleme nu se rezolvă în viața de fiecare zi tranșant, dintr-o dată, și soluționarea lor abia se întrevede în perspectivă. Tocmai datorită unei asemenea stări de fapt, drama și chiar tragedia sînt posibile în literatura socialistă. De aceea, cred că finalurile pieselor noastre n-ar trebui să caute întotdeauna rezolvările absolute, totale. Dacă a asistat la o piesă care descrie autentic un fragment din viața eroilor, spectatorul poate să-și închipuie destinul lor de mai târziu. Obișnuința soluțiilor definitive este cam scolastică; ea ține mai puțin de domeniul teatrului și mai mult de acela al fabulei, singurul gen în care morala finală este obligatorie.

Citim destul de frecvent piese care sînt grave sau vesele prin ton. Într-o asemenea comedie nu moare niciodată nimeni, tocmai pentru că e vorba de o comedie. Într-o asemenea dramă, în momentele foarte dramatice, nonsensurile ridicole — atît de emoționante în viață — sînt evitate. Sînt tot rigidități care derivă din niște obișnuințe clasicizante. O mai dialectică înțelegere a realității, o mai sensibilă observare a contradicțiilor reale ar spori direct teatralitatea textelor.

Deși disparate, observațiile pe care le-am înșirat aici se adună în jurul unei preocupări centrale: aceea pentru diversitate, pentru bogăția de inspirație, de stil, de gen, pentru o percepție mobilă și dialectică a realităților, cu toate fațetele lor nenumărate și nuanțele lor contrastante. Socotesc că adesea este una din direcțiile pe linia căreia eforturile dramaturgilor noștri pot continua și consolida succesele de pînă acum. Și cred că astfel vom obține acea dramaturgie foarte cuprinzătoare pe care ne-o dorim astăzi.

VLAD MUGUR:

„o dramaturgie străbătută de un mare fior poetic“

Dramaturgia noastră? O văd dezvoltîndu-se în perspectiva optimistă a marilor realizări ce se săvîrșesc și se desăvîrșesc în țara noastră, reflectînd mutațiile etice ce au loc pe terenul transformărilor economice și în sincron cu progresul universului spiritual al contemporanului nostru. O văd plină de elan și sinceritate, redînd cele mai intime reflecții ale scriitorului, neconținută luptă dintre nou și vechi, în această etapă. Socotesc că, în cei 20 de ani care au trecut, comedia satirică și comedia lirică au luat-o înaintea dramei psihologice și a poemului dramatic. (Iar tragedia lipsește din peisajul dramaturgiei noastre.)

În afară de cîteva exemple fericite, dintre care citez *Citadela sfărîmată*, *Oameni care tac*, *Căruța cu paiețe*, *Arcul de triumf* sau *Surorile Boga*, drama nu a putut ajunge din urmă comedia. Asta se datorează și faptului că în comedie avem o tradiție mai puternică, cu rădăcini adînci. Elementul poetic s-a „strecurat“ și el, mai adesea, în comediile scrise în ultimul timp. Sper ca dramaturgia noastră să prindă aripi în toate direcțiile genului, bogăția de idei și de imagini să consolideze conținutul operei dramatice și construcția ei. Elementul poetic ar trebui să capete un rol mai pregnant în dramaturgie. Nu mă refer la nuanțele delicate de lirism apărute în comediile lui Baranga și Mirodan, ci la acele piese care pot avea o structură poetică. Marile epoci de prefacere s-au reflectat într-o dramaturgie străbătută de un mare fior poetic, rămînînd nemuritoare și elocventă pentru fiecare timp. Să amintim tragedia greacă, Renașterea, teatrul lui Shakespeare și dramaturgia Revoluției din Octombrie. Cît privește satira și comedia poetică, aici avem, după părerea mea, reușite veritabile. Ar fi bine însă ca în viitor să se evite facilul și vulgarul (care, de altfel, nu aparțin genului). Încă o remarcă: am impresia că, în unele piese originale, dialogul explică prea mult, replica e prea lămuritoare. Metafora, subînțelesul, replica scurtă, laconică, aptă

să creeze și să difuzeze imaginea, contrastele, afinitățile, ne dau, la un loc, sentimentul frumuseții. Publicul înțelege mai mult decât credem noi și poate surprinde uneori idei la care noi nici nu ne-am gândit. În spectacol, imaginea devine mai pregnantă când pe scenă se creează o metaforă în locul difuzării unei teorii. În ceea ce privește construcția dramatică, cred că fiecare dramaturg trebuie să-și găsească forma și soluția teatrală menite să-i exprime ideea, tema. Construcția dramatică face parte din inspirația lui. Personal, sînt pentru o construcție clasică și un univers tematic nou, dar asta nu înseamnă că am dreptate.

Cum pot ajuta teatrele mai eficient dezvoltarea dramaturgiei? Chestiunea este mai complicată și suportă dezbateri ample. Desigur, o formă este încurajarea dramaturgilor prin contacte directe și contracte. Dar eu cred că, dincolo de stimulare, creația este o problemă personală a dramaturgului, teatrului revenindu-i doar răspunderea artei spectacolului. În privința muncii cu scriitorul, vreau să mă refer la experiența mea proprie. De pildă, punînd în scenă *Portretul de Al. Voitin* la Teatrul „Lucia Sturdza Bulandra“, am vrut și am izbutit să dăm textului inițial — o dramă psihologică — o ușoară tentă de satiră chiar la adresa dramei personajelor, marcînd o atitudine nouă, contemporană față de o situație teatrală clasică. De fapt, marele ajutor pe care îl dăm dramaturgiei este că sesizăm exact cea mai bună soluție de spectacol a piesei respective. De trei ori am pus în scenă *Arcul de triumf* de Aurel Baranga, și abia la a treia montare pe scena Teatrului maghiar din Tg. Mureș am „rezolvat“ piesa. Prima oară am dorit un spectacol monumental, modalitate ce nu pria textului. Furat de imaginea spectaculară, am trecut peste text, între piesă și spectacol ivindu-se un hiat, care a dat naștere multor momente formale. A doua oară, la Bacău, înțelegînd greșeala, m-am izbit de nepotriviri în distribuție. Împlinirea pe care consider că am dat-o piesei a fost, cum am spus, la Tg. Mureș.

Aceste păreri am expus aici în rezumat, într-o discuție amplă, necesită reveniri, reflecții profunde asupra fiecărei laturi a problemei, văzute separat și în interdependență. Dramaturgia și teatrul nostru merită o asemenea dezbateră de profunzime.

CĂLIN FLORIAN:

„o autentică literatură de teatru“

Se pare că o formă de stimulare a dramaturgiei originale sînt concursurile. Am lucrat în două teatre — la Cluj și la Craiova — unde s-a organizat cîte un concurs de dramaturgie originală. Peste o sută de piese se prezentaseră la lectură, dar nici una dintre ele nu a oferit vreo surpriză sau descoperire. După cîte-mi amintesc, ulterior s-au jucat unele din piesele prezentate în concurs, după ce s-a mai lucrat cu autorii. Dar e normal să se premieze o lucrare care mai necesită finisare, șlefuire? O primă concluzie reiese de aici: nu lipsa unui stimulent determină piesele să fie bune sau slabe, multe sau puține. Problema debutului în dramaturgie este mult mai complexă. Mulți debutanți, considerînd teatrul o artă colectivă, cred că e suficient să „stîrnească“ un subiect, pentru ca totul să meargă bine, de la sine, în colaborare cu teatrul. Celor care-și pun nădejdi miraculoase în acest specific al teatrului — artă colectivă — trebuie să le spunem că într-adevăr spectacolul este o creație de sinteză, dar incluzînd o operă literară finită, actori profesioniști, un regizor calificat. Faptul că unii dramaturgi au înțeles prin colaborarea cu teatrul posibilitatea de a realiza o lucrare dramatică cu un concurs prea multilateral a adus multe prejudicii dramaturgiei însăși. Am întîlnit unii autori care spuneau că-și dau adeziunea oricărui regizor care se angajează să realizeze o variantă scenică proprie pe textul lor dramatic. Neîndoiș, totdeauna, regizorul a colaborat, colaborează și va colabora cu scriitorul — repet, cu scriitorul, dar avînd în față o operă literară finită. Scriitorul însă trebuie să intre mai mult în drepturile lui, chiar dacă e debutant, și să demonstreze mai multă consecvență în apărarea punctelor sale de vedere, în pofida observațiilor pe care le primește pe parcursul colaborării cu teatrul. Receptivitate la observații nu înseamnă abandonarea propriilor păreri. Spun asta fiindcă am observat, în discuții cu diverși autori, că unii vor să ajungă pe scenă *oricum* cu prima sau a doua piesă — repet, *oricum* —, în loc să se bată ca pe scenă să apară în primul rînd ce au vrut ei să

spună. Nu cred că scriitorul care e dispus să mulțumească pe toată lumea numai ca să se vadă jucat este un real autor dramatic, că el are ceva important de spus. Faptul că pe baza unui text oarecare s-a realizat un spectacol nu înseamnă neapărat că X autor este neapărat dramaturg și a scris o piesă. Dincolo de ce joacă săptămînal teatrele, dramaturgia originală trebuie să existe ca *literatură dramatică*. Indiferent dacă noi ne-am pune problema că anumite texte sînt sau nu scenice, ele trebuie să existe, în primul rînd, ca opere literare de sine stătătoare. Vreau să amintesc tuturor că dramaturgul Camil Petrescu a existat prin piesele sale, prin literatura dramatică, în pofida imputărilor de neteatralitate care i s-au adus. Noi nu putem educa un adevărat public de teatru dacă nu-i oferim suficientă și autentică literatură de teatru. În afara revistei „Teatrul”, literatura dramatică originală se difuzează insuficient. Simțim și lipsa, cronicii dramatice. Nu mă refer la cronică spectacolului — care, de cele mai multe ori, nemulțumește atît pe autor cît și pe realizatorii spectacolului —, ci la analiza critică a textului dramatic. De obicei, oamenii de specialitate, în teatre, se plîng că autorii cronicii trec ușor peste munca lor, analizînd în primul rînd textul. Eu, dimpotrivă, consider că această analiză a textului este extrem de săracă și unilaterală, căci operează în funcție de spectacol. Ca regizor — de pildă — simt de multe ori nevoia, cînd lucrez o piesă originală, să studiez un material documentar competent, să găsesc analize critice profunde, revelatoare, ale textului dramatic. De pildă, piesele publicate de revista „Teatrul” — indiferent dacă au fost reprezentate sau nu — merită atenția cronicarilor dramatice și, în orice caz, comportă o analiză critică la obiect. De ce să nu recunoaștem că, în presa cotidiană îndeosebi, unii cronicari se întîlnesc cu textul dramatic doar la spectacol? Dacă, dimpotrivă cronică dramatică s-ar ocupa de literatura dramatică *tipărită*, avînd în vedere problemele de construcție și meșteșug dramaturgic, colaborarea teatrelor cu dramaturgia s-ar reduce la esențial, fiindcă piesa, la valoarea ei, ar primi din partea teatrelor exact ce poate comporta un asemenea sprijin, cu mijloacele lui specifice. Altfel nu e de mirare că teatrului îi scapă probleme care nu sînt de natură să fie rezolvate numai prin arta spectacolului. De pildă, limbajul dramatic. Nu toate teatrele au posibilitatea să îmbunătățească, la un anumit soi de literatură, limbajul eroilor, din care pricină, și din păcate, de pe scenele teatrelor, care ar trebui să fie „academii orale de limbă”, se difuzează expresii de jargon, o vorbire sărăcăcioasă și străină de frumusețea și bogăția limbii literare. Operele dramaturgiei noastre intră în contextul repertoriului clasic și contemporan, stîrnind întotdeauna comparații. Și e nedrept ca astăzi, cînd dramaturgia noastră originală numără succese de seamă, creații reprezentative pentru scrisul literar românesc, să se strecoare sub acest titlu și scrieri sărace în conținut și formă, lucrări ocazionale, lipsite de fiorul propriu autenticei creații artistice.

CRIN TEODORESCU:

„comunicare scenă-sală, în scopul unei descoperiri”

Considerînd că asemenea dezbateri își extrag seva din analiza materiei prime vii cu care lucrăm, aș vrea să pornesc de la una din ultimele mele experiențe de regizor. De ce m-a interesat dramaturgia lui Sergiu Fărcășan — și în special *Steaua polară*? În primul rînd, pentru caracterele pe care le aduce în scenă. Proca și Athanasescu ne dau posibilitatea să cunoaștem oameni interesanți, concret individualizați — și asta într-o epocă în care personajele de teatru încep să-și dizolve individualitatea, să-și piardă calitatea de oameni vii, cu date particulare, în folosul unor simboluri generale, al unor personaje abstracte, de parabolă, de personaje-metăforă.

Ceea ce face însă calitatea specifică a dramaturgiei lui Sergiu Fărcășan nu este numai faptul că el urmează calea clasică de observație asupra vieții, de individualizare a personajelor; ceea ce dă farmec particular literaturii sale este faptul că în spatele fiecărei replici simți pulsația caldă, pasionată, a unei inteligențe active, simți respirația sensibilă, adesea înfrigurată, a unui spirit anagajat în procesul de transformare a vieții, care trăiește patetic, autentic, această angajare.

Aceste continue trimeri, pe care le cuprind replicile salé, către altceva decât strictul material factic observat, o anumită candoare, păstrarea unei purități, a unei naivități curate în fața vieții, creează un climat moral propriu autorului.

Am insistat asupra acestor aspecte, pe care unii le-ar putea considera secundare, pentru că, după părerea mea, ele izbutesc să exprime o tendință importantă pentru momentul pe care-l parcurge dramaturgia noastră. Socotesc că succesul dramaturgiei originale în abordarea temelor contemporaneității este legat de învingerea naturalismului, care, în forme directe sau deghizate, se instalase aici. Urmărind reacțiile sălii, observăm că publicul de azi nu mai răspunde la reproducerea seacă a unor lucruri dinainte știute. Uneori chiar teme nobile, încă neexplorate nu-și găsesc succesul meritat, din cauza modului de relatare, de imitație servilă a realității curente, impus de puternice prejudecăți naturaliste. Cred că teatrul trebuie să descopere spectatorului ceea ce există nobil, mare, frumos, în realitatea noastră, dar pe care el singur, spectatorul, încă nu l-a descoperit.

Actul teatral presupune obligatoriu un moment de comunicare scenă-sală, în scopul unei *descoperiri*. Actorii realizează o comunicare cu spectatorii pentru a le descoperi ceva ce ei nu cunoșteau, sau cunoșteau în mod vag, parțial, neprecis, pentru a-i îmbogăți spiritualicește. În afară de asta, nu sînt decât bani prăpădiți degeaba și muncă irosită. Repetarea unor imagini știute, imitația convențională, după cum au presupus alții că trebuie reflectată viața, lasă rece sala.

Am pornit de la exemplul piesei lui S. Fărcășan pentru că solida construcție clasică și atenta caracterizare realistă i-au făcut pe unii să creadă că sub faldurile acestei forme s-ar mai găsi un locșor ferit, unde conformismul și rutina să se poată adăposti pe vreme rea. Nimic mai fals: succesul *Stelei polare* provine tocmai din măsura în care autorul ei e un inovator autentic, care a știut să surprindă, sobru și direct, un sunet nou și grav al vieții.

SERGIU FĂRCĂȘAN:

„drumul colaborării are nevoie de lumina teoriei“

Dacă ar fi să schematizăm părerile exprimate de participanții unei discuții interesante de acum vreun an, am ajunge la următorii poli:

— Oameni de teatru — care sînt de părere că autorii (în majoritate) nu studiază legile construcției dramatice, ale compoziției, nu citesc rețeterele, cărțile de bucate care cuprind „know how“-ul, cheia, meșteșugul scrierii de piese.

— Autori — care sînt de părere că nici o operă de mare valoare nu s-a ivit fără încălcarea rețetelor sau regulilor existente la un moment dat și că realitatea nouă ar revoluționa în asemenea măsură dramaturgia încît legile sau regulile ei și-ar găsi o prea mică aplicare.

Firește, e vorba de poli „ideali“, pentru că, în fapt, mai nimeni nu e chiar atît de unilateral. Ar fi prea comod ca orice autor — oriunde scrisul său încalcă vreo cerință a artei scenice — să declare că acolo se află, de fapt, nu un minus, ci o inovație. Ar fi prea comod ca orice director de teatru sau regizor, oriunde întîlnește un lucru ce se abate de la șablon, să-l declare fie lipsit de măiestrie, fie „de prestigiu“, cuvînt de ocară prin care un director sau altul desemnează piesele fără priză la public. Nimeni, cred, nu poate fi atît de unilateral, încît să se declare *pentru* sau *contra* rețetelor. Un lucru, însă, e sigur:

Cînd au pledat pentru continuarea experiențelor atomice, unii savanți au invocat dezvoltarea excepțională a unor plante iradiate: de unde știm, întrebau ei, că mîine știința nu va descoperi influențe binefăcătoare și asupra omului? Majoritatea savanților au replicat însă imediat: iradiațiile au priit, întîmplător, cîtorva organisme inferioare. Cu cît un organism e mai complex, cu atît șansele de a-l perfecționa *pe cale întîmplătoare* sînt mai mici. În organismul extrem de complex pe care-l reprezintă dramaturgia secolului XX, șansele de a face pași înainte pe cale întîmplătoare sînt infinitesimale. Mai simplu spus, cine vrea să încalce rețetele, trebuie mai întîi să le cunoască; încălcarea în cunoștință de cauză nu garantează automat succesul, dar mărește numărul de șanse pentru talentul autentic.



Regizorul Dan Nasta discutind cu Anca Verești, Gh. Aurelian, Vasile Florescu, Ileana Predescu

INTRIGĂ ȘI IUBIRE de Friedrich Schiller

IMAGINI DIN REPETIȚII

Teatrul „Lucia Sturza Bulandra“

FII CUMINTE, CRISTOFOR ! de Aurel Baranga

Regizorul Valeriu Moisescu, împreună cu Marcela Rusu și Octavian Cotescu, interpreții principali, la o lectură la masă



Am ajuns la problema pe care o consider esențială pentru dezvoltarea dramaturgiei și a colaborării dintre autor și teatre. Care este această problemă? Drumul colaborării: neted sau nu, *are nevoie, neapărat, de lumina teoriei*. Estetica este și trebuie să fie generală: drama însă, are nevoie de teoria specificului ei, de criterii realiste și suplă pentru conlucrarea fertilă dintre literat și omul de teatru.

În dramaturgia complexă a secolului XX, numele dramaturgilor de cel mai mare răsunet — să zicem Shaw, Brecht, Miller —, ca și numele mai recent urcate pe firmamentul mondial, sînt totodată nume ale unor teoreticieni ai teatrului. Tot mai des, apariția unui autor care determină o orientare este legată de un manifest, expus sistematic sau nu, dar tot mai des existent. Doar cu principii estetice generale, fără o teorie proprie, specifică, a dramaturgiei, există piese, există teatre, dar e mai greu să existe o mișcare teatrală. Nu sînt sigur că, la gradul actual de diviziune a muncii, fiecare autor trebuie dublat de un teoretician sau „explicator” al propriei sale creații, dar existența unei teorii dramatice vii, în dezvoltare, existența unor *principii*, realiste și suplă, care să se opună rudimentelor de judecăți, este tot atît de necesară ca și dramaturgia însăși; fără teorie se pot ivi cîteva piese bune, dar e greu să se ivească opere care să reprezinte un echivalent artistic al revoluției artistice trăite în țara noastră, al nivelului atins de ea, o înnoire prin care conținutul revoluționar să fie ferit de forme vetuste și ridicat la expresia pe care o merită.

Ca să nu vorbesc în abstract, iată un exemplu mărunț, meschin, de rudiment care ține loc unui principiu. Ce înseamnă, pentru un casier (ca să nu desemnez altă funcție din teatru), o piesă de succes? El va aminti imediat necesitatea unei intrigă sentimentale, combinate fie cu aventuri de epocă, fie cu micile încurcături ale unei comedii „drăguțe”. Însă multe din numele de afiș ale ultimelor două decenii — inclusiv în țări unde latura comercială este hotărîtoare — nu au, în piesele pe care le semnează, nici unul din aceste ingrediente. Aș dori să fiu bine înțeles. Nimeni nu e doctor. Cîteva „doctori” de pe Broadway i-au oferit soției lui Kurt Weil să pună în scenă *Opera de trei parale*, cu condiția unei modernizări. Credincioasă memoriei compozitorului, Lotte Lenya a refuzat. După ani, a acceptat oferta unui producător mai mic, fără bani, din *off*, care se angajase la o transpunere fidelă, necomercială. Rezultatul a fost cel mai mare succes comercial, un spectacol care s-a jucat — zilnic — mai bine de șapte ani! Acolo unde nu există teorie, principiu, discuție, există rudimente de teorie, adevărurile cele mai joase, plate, jalnice, comune, adevăruri de șușanea și așchii ale teoriilor de șușanea.

E necesară o precizare. Vorbim atît de des de condițiile favorabile create artei noastre, încît uneori uităm de un anumit specific. Socot, de pildă, că un mare avantaj și mijloc de autocontrol al dramaturgiei este legătura cu publicul.

Cred că în colaborarea dintre autor și teatru, înainte de a ajunge la etajele superioare, trebuie vorbit de un prag, o ușă, un minim. Dinspre autor, acest minim trebuie să cuprindă și o condiție — uneori uitată, în vîlmășagul altor considerente: a da actorilor de jucat.

Problema ar merita un articol separat. Cred că multe din piesele noastre, sub influența unor rudimente de teorie care confundă realismul cu mica asemănare, vrînd să arate lucrurile „ca în viață”, micșorează amplitudinea stărilor sufletești ale personajelor și a exteriorizării lor: participanții la ședința de grupă sindicală nu beneficiază de avantajul personajelor lui Shakespeare, care se tăiau, plîngeau, se spintecau, cădeau, țipau, horcăiau și efectuau multe alte operațiuni cum nu se poate mai plăcute pentru un actor (domnic de *a juca*, a trăi și a muri, nu numai de *a lua cuvîntul* pe scenă). Ce trăiri le oferim noi actorilor? Oare o medie ternă, cuviincioasă (sau o comedioară pigmentată cu defecte de vorbire și glume pentru care spectatorul a fost pregătit de alte zece comedii) poate exprima trăirile puternice ale spectatorilor contemporani și valențele fortissime ale actorilor noștri?

Dinspre teatru spre autori, principala cerință pe care aș îndrăzni s-o exprim ar fi la regizori. În acțiunea de întruchipare scenică a unei piese, mi se pare că regizorul e figura centrală. Teatrul, replică după replică și seară după seară, este un teritoriu al surprizelor, și pentru autori și pentru actori. Regizorului, între nenumărate alte lucruri, îi cer ca, în această luptă cu surpriza, să nu se dea bătut dinainte: dacă un lucru n-a mai fost făcut, dacă nu fletează obișnuințele actorilor sau spectatorilor, asta nu înseamnă că trebuie renunțat de la început.

înainte de a fi epuizat mijloacele de a-l realiza. Oricite economii ar fi necesare și de înțeles în viața unui teatru — la numărul de decoruri, de personaje etc. — una singură rămâne greu de explicat: economia de muncă, de efort, de încercare.

De la fiecare dintre regizorii cu care am conlucrat am avut de învățat. De la Radu Penciucescu, în primul rând, ce înseamnă realismul. Nu în artă, ci în munca artistică. Știe exact ce și cât să ceară de la fiecare. El evită supramunca, găsește problemele și momentele-cheie, personajele-cheie, și imprimă colectivului degajare, plăcere în muncă și siguranță de sine. El nu se socotește obligat să plombeze, prin artificii regizorale, slăbiciunile unui text, nici să-l răstoarne cu viziunea lui regizorală, ci să găsească cheia și stilul unei piese, așa cum e scrisă ea. Am socotit că el, ca regizor, trebuie să aibă ultimul cuvânt în distribuție, așa cum și el a socotit că, la text, ultimul cuvânt aparține autorului. Spectacolul ieșean, realizat de Crin Teodorescu, a scos la iveală un ansamblu de caractere, fiecare în parte trăind o viață proprie, care-l interesează pe spectator și pentru ea însăși, independent de soarta, intrările și ieșirile lui Proca. Nu cred în „eroul pozitiv“, fie el vreun Pavel Proca, ci numai în eroi la plural, al căror caracter pozitiv reprezintă suma geometrică (și nu aritmetică) a calităților lor.

Spre deosebire de *Steaua polară*, care cere regizorului o anumită „transparentă“, un stil destul de precizat, am vrut ca *Sonet pentru o păpușă* să fie, între altele, o piesă, cum o numeam în mintea mea, „demontabilă și portativă“, permițând regizorilor să-i exprime mesajul pe căi foarte diferite.

Subiectivismul de autor nu e însă un lucru care să poată fi lepădat printr-un efort de autocorectare. E adevărat, în rolul „comicului pozitiv“ Piticescu (la Timișoara, Gheorghe Leahu, în regia lui Dan Nasta; la Petroșeni, Dimitrie Bitang, în regia lui Jean Stopler; la Institutul de teatru, Virgil Ogășanu) și în câteva alte roluri, cu diferențe de la un teatru la altul, actorii mi-au confirmat nădejdiile: dar dacă autorul ar fi avut regia vreunui spectacol, e foarte probabil că l-ar fi dus la dezastru. În montarea realizată de absolvenții clasei Beate Fredanov, în regia asistentei Zoe Anghel, am avut senzația că asist la o descoperire. A descoperi un stil pentru o piesă, pentru un colectiv, pentru un public, înseamnă creație, ca însăși scrierea piesei. (Nu e vorba de cerințele pe care le are față de text un regizor sau altul. În această privință, realizatorii de la I.A.T.C., printr-o serie de scurtări, au făcut spectacolul să piardă la replici, dar să fie adecvat pentru dinamica de ansamblu adoptată.) Dintre regizorii cu care am colaborat, Lucian Giurchescu, care lucrează în prezent la *Sonet*, mi s-a părut cel care ridică cele mai multe cerințe față de un text; dar, exprimate fâțiș și motivat, ele îți provoacă plăcere, cer muncă, dar o muncă plăcută, „liber consimțită“, inspiratoare. Ceea ce a realizat tinăra echipă a I.A.T.C. a fost o îmbinare ciudată și neverosimilă în scris — pentru cine n-a văzut-o cu ochii — a comediei dell'arte cu ritmurile muzicii moderne, o trăire a replicilor din tot corpul, o joacă și o intensă satisfacție.

Se spune că spectacolele I.A.T.C. reușesc adesea pentru că studenții „pun suflet“.

Am însă o întrebare, și așa fi fericit dacă ea ar strica somnul pe o noapte al câtorva amici infailibili:

— Nu cumva și pentru că studenții studiază? Nu cumva pentru că încă n-au aflat tot?

ION OLTEANU:

„să crezi în idee“

Cînd în opera dramaturgului sînt cuprinse adevăruri de viață, munca de punere în scenă este o bucurie. Dimpotrivă, piesa scrisă „ca din carte“ dezarmează oamenii de teatru și pe spectatori, care știu că există nenumărate întrebări emoționante ale epocii noastre ce-și așteaptă răspunsul. Aș desprinde din ele, pentru a da exemple, pe cele ale tineretului: m-ar interesa enorm să montez o piesă care să pună cu profunzime — și în același timp cu fiorul unic al creației artistice — problema datoriei tinerii generații față de societate (căci despre drepturile acordate știm multe); sau care să vorbească despre lipsa de răspundere în căsătorie, despre veștejirea timpurie a dragostei, despre copilul căruia unul sau altul dintre părinți i-a furat copilăria. Pe alt plan, teatrele așteaptă piesa în care

să trăiască întreaga măreție a Eliberării; de aceea, piesei *Pe o gură de rai* de Vasile Rebreanu și Mircea Zăciu ar trebui să i se acorde atenția exigentă care s-o ajute să rămână în literatura dramatică. Satul nou, colectivizat, cu multiplele lui probleme, lipsește din literatura dramatică, și nu sînt sigur că ceea ce s-a scris în acest domeniu se situează la nivelul primelor piese inspirate din mediul muncitoresc (*Minerii, Cetatea de foc*). Patosul luptei și al înfăptuirilor acestei literaturi de început avea un alt sunet, mai viu și mai impresionant decît al celor mai multe piese despre sat. Aștept o piesă de o cadență interioară aspră scrisă de Eugen Barbu, aștept una subtilă și poetică din partea unui poet ca Alexandru Căprariu și mă preocupă ideea ca, împreună cu autorul, să recitesc opera dramatică a lui Miron Radu Paraschivescu.

Poate că unele teatre vor capta entuziasmul autorilor unor piese scrise special pentru teatrul în aer liber. Într-un mare spectacol popular, piesa lui Mihai Beniuc, *Horea*, ar putea fi montată, într-o vară, pe muntele Găina.

Preocuparea pentru teatrul de idei și modalitățile sale de expresie scenică m-au făcut să-mi concentrez interesul, în momentul de față, asupra scrisului lui Dorel Dorian. Patosul vieții cotidiene, eroii care trăiesc firesc și cu modestie, dăruindu-se în același timp total și cu ardoare, năzuind să facă tot ceea ce pot pentru a-și împlini răspunderile umane, îl definesc pe Dorel Dorian ca pe scriitorul apropiat de un gen de teatru nou. Dacă Vasile Rebreanu, Mircea Zăciu sau Mihail Davidoglu mi se par mai aproape de spectacolele populare de masă, Dorian sau Everac se arată aproape de spectacolul „teatrului rotund“.

Cred că bătălia pentru acest teatru rotund ar putea fi încheiată cu un dublu câștig: pentru cîțiva autori și pentru mulți, nemăsurat de mulți actori. A scrie pentru teatrul rotund înseamnă să nu reții din ceea ce ai scris decît esențialul, surplusul căzînd de la sine (Dorian, de exemplu, are încă stufoșenie, balast teoretizant, argumentare prea detaliată), iar a juca și a monta în teatrul rotund înseamnă să crezi în idee, nu numai pe jumătate — urmînd ca pentru cealaltă jumătate să ceri ajutorul accesoriilor.

ION COJAR:

„principiul acțiunii în teatru este sacru“

Cred că discuția aceasta nu este utilă decît în măsura în care ar viza nu ce se scrie, ci *cum* se scrie. Aceasta este o preocupare mai apropiată de profesia de scriitor, de profesia de dramaturg, de faptul că există totuși o știință de a face ca piesa să intereseze, ca publicul să nu plece de la teatru — așa cum se mai întîmplă — la primul sau la al doilea antract.

Urmăresc de multă vreme cu mare interes și plăcere piesele lui Dorel Dorian, și mi-am dorit să colaborez cu el. Încă de la debutul cu *Dacă vei fi întrebă, Dorian stăpînea un conflict foarte dramatic, foarte bine surprins și personaje bine angrenate în acest conflict. Există în fiecare piesă a lui Dorian o atentă observație a vieții, o atentă caracterizare, un intens conflict dramatic. În ciuda unor opinii contrare, piesele lui Dorian mie mi se par nu atît piese așa-zis „intelectualiste“, cît piese de ciocnire, piese de mare combustie interioară.*

Totuși, unii oameni de teatru — și unii spectatori — nu agreează piesele lui Dorian. Din ce pricină? Din pricina unui limbaj foarte întortocheat, din pricina repetatelor explicații asupra unor gesturi ale personajelor, care scad puterea de șoc a piesei, în sfîrșit, din pricina unei anumite „innobilări“ a personajelor, aș spune, poate mai mult decît este necesar pentru caracterul și proveniența lor socială, mai mult decît este posibil în mediul în care trăiesc. Odată l-am întrebă pe autor: nu ți se pare că personajele tale seamănă între ele, prin felul în care știu să aibă „un răspuns la fiecare întrebare și o întrebare la fiecare răspuns“? El mi-a explicat că-și privește personajele din punctul de vedere al evoluției lor, considerînd că va veni o vreme cînd toți se vor afla la același nivel, vor fi la fel de pregătiți pentru viață. Dar un asemenea procedeu alterează tocmai ceea ce este valoros în teatrul lui Dorian, observația lui asupra vieții și asupra conflictelor din viață. Dorian anticipează însă asupra unor date — privind evoluția conștiinței personajelor — și

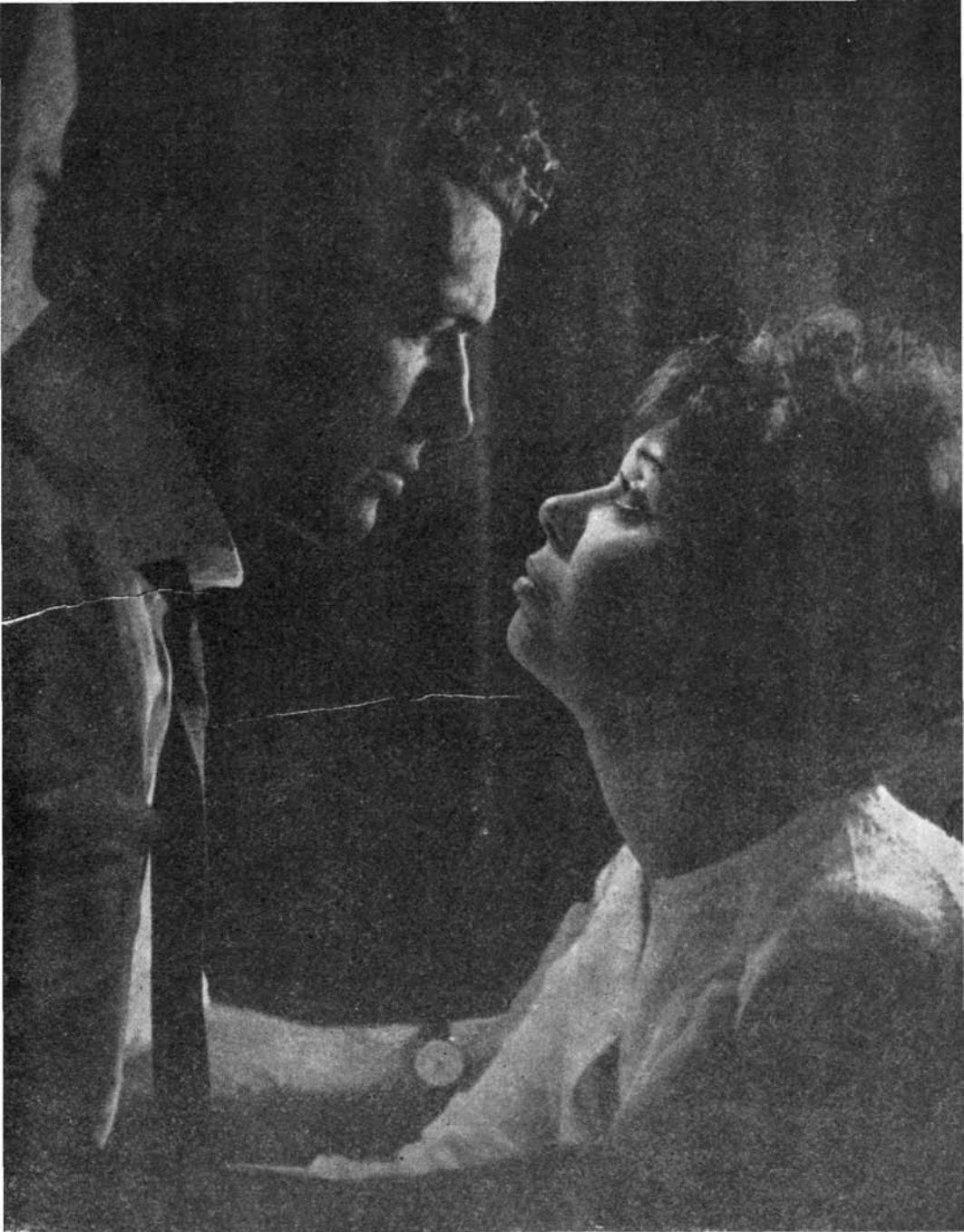
ajunge la formulări artistice pentru care publicul nu este pregătit. În raport cu acestea am urmărit, montînd *Ninge la ecuator*, să subliniez acele situații în care personajele din piesă se confundă cu spectatorul, mizînd deci nu pe momentele lor de maximă inspirație și de maximă pregătire pentru a răspunde întrebărilor ce li se pun, ci tocmai pe momentele „de involuție“.

Eu cred în verificarea spectacolului prin public: chiar la prima reprezentație cu *Ninge la ecuator*, am văzut spectatorii foarte emoționați, care regăsiseră în piesă situații și dileme de care se loviseră în viață. Mi s-a confirmat părerea că în *Ninge la ecuator*, există un mare bulgăre de aur; dar acesta este ascuns într-o abundență și foarte dură coajă de minereu nenobil, care explică, în parte, rezervele cu care unii primesc piesa. Chiar eu — trebuie s-o recunosc — m-am apropiat greu de text, la prima lectură, din pricina demarajului greoi al acțiunii, și abia în tabloul 3 am descoperit un element care să-mi stîrnească interesul. Am reluat atunci lectura de la început, convins că nu se poate ajunge la o asemenea tensiune dramatică fără ca aceasta să se simtă din primele pagini, și am recitit concentrîndu-mă asupra conflictului Șaru-Livia-Hurduc și asupra dramei Didei, pe care le consider de maxim interes. Apoi, am încercat o experiență; nu am dat piesa spre a fi citită unor prieteni, sau colegi, ci am povestit ceea ce se poate povesti — adică acțiunea. Mulți ascultători, dintre care unii nu aveau nimic comun cu teatrul, se arătau captivați și declarau că o astfel de piesă trebuie să fie extraordinară. Același lucru s-a întîmplat și la repetiții, cînd autorul și cu mine am încercat, urmărind elucidarea tuturor sensurilor, să traducem în cuvinte mai directe intențiile intime ale textului. După ce au ascultat cu atenție, actorii au întreat: de ce nu este scrisă piesa așa? De ce este scrisă astfel încît valorile ei sînt înecate în atîtea justificări întortocheate?

Circulă o prejudecată, și anume că toate conflictele grave, angajante, sînt predestinate unei tratări care trebuie să epuizeze toate explicațiile și argumentele, și că este deci fatală o anumită neaderență a publicului, care simte, la un moment dat, nevoia spectacolului mai ușor, de destindere. Prejudecata se sprijină și pe viața scurtă a unor spectacole de excepțională valoare. Și iată că, nedorind să înfrunte acest risc, dramaturgi de frunte părăsesc conflictele importante și se îndreaptă spre comedia ușoară. Dar are oare comedia o viață mai lungă și mai... spectaculoasă? Cred că aici se ascunde altceva, căci nu sînt de părere că drumul spre comedie este singurul care se deschide dramaturgilor. Și am să mă sprijin din nou pe un exemplu: de ce *Moartea unui artist* — despre care nu se poate spune că nu are un conflict foarte grav — atrage spectatori? Pentru că, de la un capăt la altul, piesa merge pe linia conflictului, prezentîndu-l în toată amploarea, fără a discuta pe marginea lui și fără a împăna totul cu comentarii lucide, prin care să se expliciteze în detaliu poziția autorului. Această modalitate de a „proteja“ conflictul din toate direcțiile nu-și află, după părerea mea, rostul. Și dacă asta se întîmplă cu niște teme relativ comune, ale vieții curente — probleme ale dragostei, ale prieteniei, ale realizării profesionale etc. —, care ar fi soarta conflictelor de tragedie contemporană? N-ar fi ele amenințate de un înec total, sub avalanșa unor explicații didactice, neartistice?

Am pus toate aceste deziderate — care privesc mai larg dramaturgia noastră — în legătură cu scrisul lui Dorel Dorian, tocmai pentru că, în decursul perioadei de cînd colaborăm, mi-am dat seama că are foarte multe lucruri de spus. Pasiunea lui este de o rară incandescență, ea descoperă conflicte, teme, subiecte, creația lui se arată foarte fecundă, și pentru ca rezultatul să fie la nivelul acestei incandescențe e nevoie doar de un ton mai simplu și mai direct.

Mai există un lucru care nu trebuie uitat: principiul acțiunii, în teatru, este sacru. Bineînțeles că nu mă refer la acțiunea exterioară, pur fizică, ci la ideea-acțiune. Teatrul cere ca atît analiza psihologică, cît și caracterizările, să intervină pe acțiune, să reiasă din ea, nu să fie servite în lungi pasaje discursive. Publicul vine la teatru să vadă ceva, nu să asculte ceva. Și-am să exemplific din nou cu materialul cel mai proaspăt: reacția publicului la una din scenele piesei *Ninge la ecuator* — reacție care se repetă la fiecare spectacol, într-un moment cîrui noi nu i-am acordat, la repetiții, nici o importanță deosebită: cînd Șaru, după ce-î angajează pe Dida și pe Ivescu, se întoarce spre prietenul său, cu replica: „Vino și tu, Hurduc!“ Noi scăpasem aici o cheie esențială, omisesem să ne punem în situa-



Liliana Tomescu și Cristea Avram

IMAGINI DIN REPETIȚII

Teatrul „C. I. Nottara“

SINGURI SUB LUMINA LUNII de Eugene O'Neill
www.cimec.ro

ția publicului, care a simțit, cu excepțională receptivitate, că aici era surpriza, replica de teatru structurată pe acțiune, concentrând în patru cuvinte ceea ce s-ar fi putut spune, cu mult mai puțin succes, într-un lung monolog despre toate fațetele prieteniei. Dramaturgia este o profesie care se învață — și se învață greu. Poate că una din sursele cele mai bogate de învățăminte o constituie tocmai aceste reacții spontane ale publicului, pe care trebuie să le urmărim și să le studiem cu toții — dramaturgi, regizori, actori.

ION TAUB:

„situațiile scenice neobservate acționează din întuneric“

Ce așteaptă regizorul de la autorul dramatic? Răspunsul la această întrebare e de la sine înțeles: piese bune. Mai precis, nu numai „bune“, ci și „regizabile“, „jucabile“ și de succes la marele public. Am ținut să fac această precizare pentru că noua noastră dramaturgie a ajuns la un stadiu de dezvoltare în care trebuie să răspundă deplin și cerințelor sus-amintite. Să răspundă nu numai din punctul de vedere al ideilor pe care le transmite, al tematicii actuale și majore sau al abundenței de aspecte ale vieții noi: ci toate acestea să aparțină unor autori dramatici care posedă știința, abilitatea și fantezia de a le aplica specificului genului.

Aș putea să afirm că majoritatea pieselor originale jucate — și chiar ne-jucate — pe care le-a publicat revista „Teatrul“, pe care le-am citit și le-am montat, ridică probleme noi, interesante. Ideile, gândurile, sentimentele autorului și ale eroilor erau inedite, valoroase. Dar necunoașterea sau neaplicarea riguroasă a unor legi specifice și obligatorii ale genului a lipsit multe din ele de posibilitatea de a fi transmise cu acea irezistibilă sugestivitate care este specifică numai teatrului. Ca să-și valorifice talentul, dramaturgul trebuie nu numai să fie un filozof și un poet, plin de profunzime și de o fantezie scilpitoare, dar și să cunoască și să aplice, cu luciditate, legile obiective ale meseriei de dramaturg. Importanța acestora se poate demonstra și inversând problema: câte piese — sărace în conținut, în idei, cu o tematică de mult depășită, cunoaștem și am jucat cu mare succes, numai datorită faptului că autorul a fost sau este un virtuoz al meșteșugului? Asemenea piese trăiesc — foarte multe au supraviețuit veacuri — numai datorită autorului, care a știut să exploateze posibilitățile specifice teatrului. Ele sînt și astăzi căutate cu pasiune de directori (teatrul are și un plan financiar), de regizori (sînt foarte regizabile), actorii se bat pentru roluri (sînt foarte spectaculoase) și publicul este captivat.

Teatrul are anumite *legi obiective și obligatorii*, valabile la orice modalitate de expresie, fie ea clasică sau romantică, naturalistă sau realistă, expresionistă etc. De pildă, împletirea conflictului principal, a acțiunii principale, cu conflictele și acțiunile secundare; sau „loviturile“ neașteptate, care zguduie scena și pricinuesc întorsături spectaculoase; sau laconismul și farmecul dialogului... — într-un cuvînt tot ce ține de *tehnica construirii* unei piese de teatru.

Despre conflict, acțiune, dialog s-a vorbit mult. Observăm de altfel o preocupare tot mai mare a dramaturgilor pentru perfecționarea acestor unelte. Conflictul din piesele lui Lovinescu, dialogul și replica lui Mirodan sau Mazilu se impun pe drept cuvînt și publicului. Repet: și publicului. Aș vrea să vorbesc despre o altă unealtă specifică genului, pe care o consider, în compoziția unei piese, la fel de importantă ca dialogul, și anume *situația scenică*. Vorbesc despre un element tehnic, necesar transpunerii în mod sugestiv, pe scenă, a unui text literar. Dramaturgul trebuie să creeze baza, terenul fertil pe care să se desfășoare acțiunea. Numai situații și împrejurări teatrale bine găsite exprimă puternic și sugestiv conflictul și structura caracterelor. Aș vrea să dau un exemplu: „Bună ziua, tovarășe Popescu“ este un salut convențional și banal. Dar acest „bună ziua, tovarășe Popescu“, într-o anumită situație scenică, poate să fie de un dramatism sfîșietor, sau, dimpotrivă, de un comic irezistibil. De multe ori se întîmplă, la premierele pieselor noastre, ca toți creatorii spectacolului, inclusiv autorul, să se mire în fața reacției publicului. S-a rîs la unele replici considerate de noi neinteresante (fiindcă nu au valoare intrinsecă de „poantă“). S-a plîns „unde nu trebuia“, nu s-a rîs unde

eram convinsă că se va rîde — dimpotrivă, pagini întregi de replici spirituale (cu ade-vărat) au fost ascultate de public cu indiferență. Ce se întîmplă? Acționează din întuneric situațiile scenice neobservate, neexploatare, sau, dimpotrivă, absența lor. De vină e autorul, și pe undeva regizorul, care nu a descoperit aceste lipsuri în timpul montării spectacolului. Desigur că reacțiile-surpriză din spectacolele amintite mai sus pot să aibă și alte cauze: și cele mai bune situații scenice create de autor pot fi stricate de regizor, sau cele mai strălucite replici pot fi spuse prost. Dar eu mă refer la regizori și actori care nu pot fi învinovați de lipsurile piesei.

Nu pledez pentru primordialitatea formei față de conținut. Susțin că deficiențele și stingăciile în modul de exprimare teatral sufocă orice idei și orice conținut, oricît de genial.

DOREL DORIAN:

**„discernămînt, exigență, competiție
și imprevizibil“**

Titul nu trebuie să inducă în eroare. Sint patru însemnări — poate cinci, nici într-un caz un articol.

1. Se vorbește, ca de obicei, despre descoperirea temelor noi, despre abordarea unei tematici stringente (ca actualitate și acuitate), pasionante pentru teatru (proprie dezbaterii scenice). Nu pot să nu mă alătur acestui punct de vedere, aceasta fiind sarcina permanentă, aș spune condiția — poate chiar prima — a dramaturgiei noi, socialiste. Nu cred însă că dramaturgii ar duce lipsă de teme; în fond, ele există, nu trebuie inventate, și cine nu le cunoaște (nu le bănuie, nu le intuiește) mă întreb dacă are, în general, vreo contingentă cu scrisul dramatic. Problema aș formula-o invers: să nu abordezi tema numai pentru că ea există. Tema trebuie să fie pasionantă pentru tine (necesară ca moment de creație), să o simți (ca dezbateri), să fie a ta (ca posibilități), s-o consumi atît de intens... încît să nu-ți rămînă decît s-o scrii. Limitări pe experiență de viață, gen, medii și surse de inspirație? Mai simplu: discernămînt, maturitate, autodefiniri. Eșecurile — nu mă refer la preferințe și ierarhizări arbitrare — nu sint nici în cazul acesta excluse, dar vor fi trepte. Neplăcute, poate, cu atît mai mult necesare.

2. Se vorbește despre nivelul actual al dramaturgiei — momentul calitativ — și, metaforic, despre ridicarea ștachetei exigenței și autoexigenței. Într-un anume sens, un moment competițional, termenului competiție, poate puțin impropriu, revenindu-i aici un rol stimulator. Competiția însă, de regulă, solicită participanți (mai mulți decît numărul premiilor) și piese — să nu ne alarmeze solicitarea insistent cantitativă — din care să putem alege, cu exigență sporită, pe cele mai bune. Antrenarea participanților, mi se va replica, nu e treabă administrativă, iar productivitatea autorilor nu ține de consilierea „scrieți orice, avem nevoie de piese“. Dar lipsa de productivitate, pentru care se pot găsi oricînd justificări epatante (nu toți dramaturgii lucrează la potențialul lor maxim — e cert), are un efect direct asupra selecției și, implicit, a competiției. Întorcîndu-ne la justificări: plusul de calitate care se poate obține prin lucrul îndelungat la o piesă este neîndoișor important. A nu-l realiza ar fi în detrimentul lucrării și, uneori, sufocant. Dar există o experiență, o măiestrie, un plus de calitate care se obțin numai în timp, prin lucrul la piese. Ceea ce n-ai fi reușit la prima lucrare, cu oricîte stăruințe, se rezolvă adesea prin experiența cîștigată la a doua, sau la a zecea, atunci cînd nu o cîștigi, cum se întîmplă adesea, la prima confruntare cu publicul. Și mai există o experiență, la fel de importantă, a competiției, a confruntării nemijlocite dintre piese și autori, o selectare a temelor, o perfecționare (confirmare sau infirmare) a mijloacelor. Munca dramaturgului, mai ales cînd dramaturgia solicită o înnoire tematică, se înscrie într-un proces de dramaturgie colectivă. Experimentul devine obligatoriu, pericolul fiind repetarea banală și nu înnoirea. Miile de cercetători care nu vor găsi, poate, leacul cancerului, vor decide, în ultimă instanță, descoperirea lui.

3. Se vorbește adesea despre un anumit „previzibil“ și neinteresant în desfășurarea pieselor noastre. Pe la sfîrșitul actului I, bănuiești actul III, iar urmărirea piesei se transformă într-un joc: cît de exact ai anticipat rezolvarea. Spectatorul, fie și

profesionist, nu are menajamente: el nu vine la teatru — și nu va veni niciodată — să afle două-trei adevăruri, mai mult decât acceptate, confirmate istoricește deplin. În comedie, deși se prevede în egală măsură deznodământul, situația comică sau cel puțin replica, atunci când are haz, îl mai pot determina la unele concesii. Dar în dramă? În drama în care actul III va restabili, în orice caz, adevărul, dreptatea? Soluția, veche de când e teatrul, rămîne întoarcerea la neprevăzutul uman, la drama reală a eroului, la evitarea simplificărilor și a happy-end-urilor, mai mult decât arbitrar. Frunzașul de ieri, stimat pentru meritele sale reale, poate aluneca pe panta ratării, mediocritatea, conștiință sau nu, poate determina și ea drame, iar micul proprietar de pământ, înscris în gospodărie, poate păstra încă multă vreme în conștiință orgoliul rănit al micului proprietar, regretul vechiului șef de familie, stăpîn al unor destine — chiar atunci cînd avantajele materiale imediate, în gospodărie, sînt în favoarea lui. Greșeala noastră pornește de acolo de unde „finalizăm“ optimist toate aceste drame, pentru a-i da spectatorului „un exemplu frumos“ și a-l convinge de ceea ce, în sinea lui — pe planul marilor transformări sociale —, este de mult convins. Dar concesiile în tratarea dramei se întorc împotriva dramei, minimalizînd eficiența, efectul ei emoțional. Și poate că aici, în neprevăzutul uman, ar trebui căutat cel puțin unul din criteriile reale ale piesei de succes. Dar ale piesei inspirate din realitățile noi, socialiste, pledînd implicit pentru etic și demn, refuzînd mijloacele facile și tehnica bulevardieră.

4. Cum trebuie să fie eroii unei piese? De unde reproșul, nu o dată auzit, al plicticoaselor asemănări?

Personal, scrisuiri integral la acest reproș, atunci cînd asemănările înseamnă, de fapt, repetări de argumente, idei, chiar și particularități de vorbire, deși încerc totodată convingerea că personajelor unei piese trebuie să le fie comună o anumită zonă de spiritualitate, în stare să confere unitate dezbaterii scenice. Eroii lui Camil Petrescu mi se par a fi mai curînd fațete multiple — diversificate — ale aceleiași personalități, a autorului, formulă deplin satisfăcătoare într-o dezbaterie lucidă, care-și propune, declarat sau nu, eseul dramatic. Și poate ar merita cîndva discutat dacă Hamlet și Groparul din *Hamlet*, profund diferiți, nu păstrează o impecabilă unitate chiar și în argumente, idei, particularități de vorbire. Deci, nu asemănare, ci unitate. Dar cu acestea, intrăm, poate, într-o problemă depășind tema discuției noastre.

5. Există piese care-și propun o acumulare lentă, o investigare spiralat concentrică și o apropiere, voit întîrziată, de drama propriu-zisă a eroului. Există piese care refuză intriga, altele care o denunță de la bun început. Există piese care creează de la primele replici o puternică tensiune, altele, după ultimul act. Există în ultimă instanță, modalități care ne pot fi, într-o măsură sau alta, apropiate, față de care ne putem manifesta acordul sau dezacordul, putem fi vehemenți sau ironici, estetizanți sau patetici. Ar fi însă grav să nu vedem noul — tema profund socialistă — și să infirmăm acest nou în numele unor imperfecțiuni inerente oricărei creșteri. De aici și meritul unei întregi pleiade de regizori care au apărat noul acestei dramaturgii. Ștafeta nevăzută a conlucrării, a efortului însumat, a perseverenței trebuie dusă și aici pînă la capăt. Și dacă există imperfecțiuni în dramaturgia acestei etape de abordare a temelor noi, în această dramaturgie, cu sau fără inerentele imperfecțiuni, trebuie perseverat.

GHEORGHE VLAD:

„pasărea măiastră care se cheamă
meșteșug“

De ani de zile, fie în paginile revistei „Teatrul“, fie în alte publicații de literatură care binevoiesc să-și aducă uneori aminte că există și o dramaturgie în frontul nostru literar, se poartă discuții despre felul cum trebuie să fie. Să arate, să se comporte eroul dramatic, despre construcția piesei, limpezimea și profunzimea replicii etc. etc. Firește, asemenea discuții își au și latura lor bună. Schimbul de idei înseamnă schimb de experiență, folositor îndeosebi nouă, celor tineri, în această spinoasă meserie.

Pe de altă parte, nu știu de ce toate aceste schimburi de păreri, făcute în jurul unor mese mai mult sau mai puțin rotunde, sau sub forma unor declarații

scrise, îți dau o senzație de vinovăție. S-ar putea să ni se reproșeze: „Tot discutați, tot despicați firul în patru, dar rezultatul concret de ce nu se vede?” De fapt, acest reproș există. Ni-l adresează tacit, de multe ori, scaunele goale din sălile de spectacol, ni-l adresează, pe un ton savant și doct, regizorii; vehement și revendicativ, actorii, și mai ales acțiunile. Cum s-o scoți la capăt? Evident, scriind bine. Și de aici începe „drama”. Ataci o temă interesantă, cu un conflict puternic, original, dar se constată că n-ai fost la înălțime în privința meșteșugului; în piesa următoare, dovedești sau îți se dovedește că ai făcut un pas spre ascunzișul acelei păsări măiestre care se cheamă meșteșug, însă, din păcate conținutul de idei lasă de dorit. Fără îndoială, sînt și excepții: mă refer la câteva din piesele care au văzut lumina rampei anul trecut și anul acesta: *Moartea unui artist*, *Ștafeta nevăzută*, *Șeful sectorului suflute* — unde găsești și bogăție de idei și demonstrații de meșteșug. Dar aici este vorba de niște autori (departe de mine gîndul de a limita numărul acestora la Horia Lovinescu, Paul Everac și Alexandru Mirodan) care au prins de coadă pasărea amintită... Constructorii însă, de pildă (fiindcă din discuțiile noastre omul muncii nu lipsește), cînd ridică vreo cîteva blocuri la margine de oraș, nu spun că au ridicat un cartier întreg decît după ce l-au ridicat într-adevăr. Tot așa și noi: avem datoria să clădim o întreagă dramaturgie de valoare, în măsură să satisfacă exigența spectatorului de astăzi, care, oricît l-am acuza noi că mai aleargă după „piesuțe ieftine” și „comedioare ușurele”, are nevoie de piese bune, tot așa cum are nevoie de locuințe confortabile sau de locomotive electrice. Desigur, o piesă bună nu se scrie cu ușurința cu care se ridică, în prezent, un bloc, prin metoda cofrajelor glisante. Dar muncitorul care aplică această metodă trăiește cu totul altfel, gîndește cu totul altfel decît cel care ducea cărămizi cu spinarea pînă la etajele opt sau zece. Este, cu alte cuvinte, un om modern, și deci se cuvine să-l zugrăvim cu mijloace moderne, nu cu cele folosite acum cîteva decenii. După mine, greutatea stă în faptul că modelele eroilor noștri evoluează cu atîta repeziciune, încît, mai de fiecare dată, ne trezim în urma lor. De aceea, cred eu, o bună parte din creațiile noastre dramatice nu țin afișul prea multe stagioni, ba cîteodată nici una în întregime. S-ar putea să fie la mijloc și insuficiența meșteșugului cu care sînt scrise aceste piese, dar cred că mai degrabă „de vină” este societatea noastră socialistă, care merge înainte cu o asemenea impetuozitate și care, vai, nu are timp sau nu vrea să ne aștepte. Oare dramaturgii occidentali (regizorii și actorii noștri ne reproșează adesea cum că n-am învățat de la ei) să fie în aceeași situație? Mă îndoiesc. Cred că este mult mai ușor să dărimi decît să construiești. Or, acești dramaturgi — mă refer la cei mai înaintați — dîndu-și seama de rațiile societății în care trăiesc, de voie sau de nevoie, scot la iveală putreziciunea, lipsa de orizont, spaima concretizată în indivizi aparținînd unui sistem social în descompunere. În fond, care sînt cele mai valoroase opere ale dramaturgiei occidentale contemporane? Nu acelea în care accentul critic, demascarea sînt deosebit de puternice? *Moartea unui comis-voiajor*, *Menajeria de sticlă*, *Rinocerii*, *Vizita bătrînei doamne...* Oricine este de acord că aceste piese sînt foarte valoroase, dar să nu ignorăm faptul că la această valoare contribuie și temele respective, care de mult nu mai au nimic comun cu realitatea din țara noastră. Ni se impută sau ne autoimputăm o anumită poleială, o anumită manieră reportericească și, în sfîrșit, finalurile cu „happy-end” din piesele noastre. Dar, la urma urmei, de ce să văd numai în negru o culoare care este galbenă, roșie sau albastră? De ce să mă sperie cuvîntul reportaj, cînd acesta se identifică cu o parte din creația lui Hemingway, fără a-i scădea cu nimic din valoare? De ce n-aș da o rezolvare fericită unui conflict, oricît ar fi de puternic, cînd însăși viața noastră, societatea noastră, îl rezolvă într-un asemenea mod? Parcă aud: „Asta se cheamă schematism, simplism”. Se poate, dar dacă este adevărat că teatrul, prin forța sa educativă (și se pare, nu știu de ce, că în ultima vreme se pomenește mai puțin de acest lucru), ajută la modelarea oamenilor și deci a realității, nu-i mai puțin adevărat că această realitate, acești oameni ne modelează la rîndu-le pe noi, ne diriguie inima și mîna atunci cînd ne așternem la scris.

Mă întreb dacă nu ne preocupă prea mult grija ca piesele noastre, uneori chiar înainte de a fi scrise, să rămînă cu orice preț în istoria literaturii. Or, nicio dată sau rareori prezentul a putut să decidă asupra acestui lucru. Principala noastră grijă să rămînă aceea de a scrie, bineînțeles avînd mereu în fața ochilor barometrul exigenței.

Într-o discuție recentă, cîțiva amici îmi reproșau că i-aș fi părăsit pe țărani. Reproșul se baza pe faptul că în ultima mea comedie, *Fumatul interzis*, nu am pe

Teatrul Maghiar din Cluj

ȘTAFETA NEVĂZUTĂ de Paul Everac

Szabo Lajos (Sturzu), Laszlo Gerö (Dobrian),
Berezsky Julia (Eia)



Anca Neculce-Maximilian (Joana) și Mircea Constantinescu - Covora (Alec Gorăscu)

Teatrul din Galați

SURORILE BOGA de Horia Lovinescu

lista personajelor nici un purtător de căciulă cu vîrf ascuțit sau de ițari. Adevărul este că nici o clipă nu m-am gîndit să renunț la un izvor atît de bogat de cunoaștere cum este viața țaranilor. Dar, din păcate, atenția pe care teatrele din Capitală o acordă pieselor „cu țărani“ nu-i deloc stimulative. Poate și aici o să mi se spună (ce bine-ar fi !): „Dați-ne piese bune, și vi le jucăm“. Recunosc, e probabil ca deocamdată eu sau alții, la fel de tineri în meserie ca mine, să nu fim în măsură a oferi asemenea piese. Asta nu scuză însă lipsa totală de interes față de această problemă. Sînt conșins că, dacă un teatru din Capitală ar solicita unor dramaturgi de prestigiu — ca Lovinescu, ca Baranga sau ca Mîrodan, Dorian, Everac — o asemenea piesă, nu zic toți, dar unul sau doi ar scrie.

Ce să mai zic de distribuțiile de a doua mînă, de acea înfiorătoare concepție a unor directori de teatre și regizori: „neapărat să facem un spectacol, cum o fi, pentru turneu la sate“ ?

Știu că dramaturgia noastră mai are lacune, că experiența unora dintre noi lasă încă de dorit, dar mai multă încredere în noi din partea acelor care sînt chemați să dea viață pieselor noastre n-ar strica, ba dimpotrivă, ar mări și propria noastră încredere.

BEATE FREDANOV:

„climat de încredere și respect reciproc“

Discutînd despre ceea ce așteptăm noi, oamenii de teatru, de la dramaturgia actuală, nu putem să nu subliniem că dezvoltarea teatrului românesc, în ultimii douăzeci de ani, se datorează în mare parte — și este strîns legată — de însăși apariția noii noastre dramaturgii, de succesele ei.

Așteptările noastre se referă atît la conținut, cît și la măiestria formei dramatice. Plecînd de la premisa că în centrul artei teatrale stă omul, în relațiile lui multiple cu mediul, apare limpede că trebuie surprinse conflictele semnificative ale zilelor noastre.

Privind Expoziția Realizărilor Economiei Naționale în cei douăzeci de ani de la Eliberare, mi s-a părut că îndărătul minunatelor mașini și produse, care impresionează prin priceperea și măiestria cu care au fost concepute și executate, zăresc chipurile miilor și miilor de oameni care le-au realizat. Aceasta nu s-a produs fără ceea ce noi numim în teatru „conflicte“, ciocniri de concepții, de mentalități, înfruntări de opinii și comportări diferite, în cursul cărora s-au ivit situații dramatice, s-au format și călit noi caractere, au apărut noi trăsături morale ale oamenilor. M-am gîndit cîte subiecte de piese ascund în ele miile de expozate ale Expoziției...

Forma dramatică e o problemă care se pune multor tineri dramaturgi talentați. Îmi amintesc că Mihail Sebastian ne împărțea odată că meșteșugul scrisului dramatic — mai dificil decît al nuvelei sau romanului — se poate învăța și trebuie învățat. Am și eu convingerea că, printr-un studiu perseverent al marilor autori din dramaturgia universală și națională, se poate ajunge, cu o exigență continuă, la ridicarea măiestriei.

Sînt conșins că oamenii de teatru competenți, cu o mare experiență a scenei, pot contribui în mod efectiv la perfecționarea unui text dramatic. Nu poate fi vorba, desigur, de vreo imixtiune în opera de creație a dramaturgului, ci de desăvîrșirea formei ei. Pentru aceasta e necesară, în primul rînd, crearea unui climat de încredere și respect reciproc. Îmi permit să citez ca un rezultat al unei bune colaborări spectacolul de la Institutul de teatru „I. L. Caragiale“ cu comedia lui Sergiu Fărcășan *Sonet pentru o păpușă*, realizat de către studenții clasei mele, îndrumați de tovarășa lector Zoe Anghel.

Cum am găsit noi cheia spectacolului? Cum am ajuns să tratăm textul lui Fărcășan în modul în care a apărut în spectacolul Institutului?

În analiza textului am stabilit de la început că în piesă nu este vorba numai despre „păpuși“, că „păpușa“ este o metaforă prin care autorul lasă să se înfrunte pe scenă o atitudine creatoare, curajoasă, inspirată, și una stearpă în legătură cu *calitatea și frumosul*, în producția noastră socialistă. Deci, noi am socotit că din

spectacol trebuie să apară că este vorba despre problema muncii creatoare. De aceea, păpușa n-a ocupat propriu-zis centrul spectacolului, ci a constituit, așa cum a fost folosită, un mijloc, o metaforă dramatică pentru o dezbateră în jurul acestei probleme. Această tematică serioasă autorul a tratat-o într-o formă alertă, cu umor sprinten, cu caractere sintetice, de factură satirică. Astfel am ajuns la ideea că ar fi bine ca stilul spectacolului să se inspire din cel al commediei dell'arte, stimulând imaginația interpreților, în scopul de a împrumuta viață, carne acestor caractere sintetice. Bineînțeles că n-a fost vorba despre o imitație a commediei dell'arte. Nu a apărut nici un Pantalone, dar modul cum a fost construit spectacolul a oferit tinerilor interpreți maximum de libertate creatoare, favorizând contribuții individuale în slujba ideii centrale a textului.

Ne-a ispătit să traducem în acest limbaj scenic o piesă modernă : plecând de la comedia dell'arte și depășind-o în același timp, conform cu necesitățile spectacolului, și nevăzând în aceasta nici o trădare a spiritului contemporan al piesei, ci, dimpotrivă, valorificarea ei cea mai expresivă !

ZOE ANGHEL-STANCA:

„ideea nu trebuie epuizată prin cuvinte“

Nu pot să nu leg răspunsul la întrebarea „Ce cerem astăzi dramaturgiei“ de ritmul general al vieții noastre. Oamenii trăiesc într-un tempo accelerat, sînt tot timpul într-o dispoziție receptivă și au mereu ceva de primit : epoca este puternic marcată de avîntul tehnicii, al descoperirilor științifice. Evoluția lentă și maiestuoasă a comorilor spirituale ale generațiilor trecute a părăsit ritmul sigur și cuminte al progresiei aritmetice, explodînd în infinitatea de posibilități a progresiei geometrice. Amprenta acestei „reacții în lanț“ se simte în toate domeniile. Să privim ziarele, revistele noastre : informații multe și concise, nenumeratele evenimente, titluri sintetice, o paginăție care selectează, oferind lectorului criterii de importanță. Sau să comparăm muzica de jazz — am luat exemplul unuia din cele mai populare genuri muzicale — cu cea dinainte de război : ritmul e foarte puternic, melodia foarte simplă, esențială. Eu cred că această nevoie de laconism, de sintetizare se simte și în dramaturgie — și aceasta cu atît mai mult cu cît teatrul este o artă foarte populară și accesibilă, care trebuie să se înnoiască odată cu publicul.

Marele public care vine la teatru este format din oameni care muncesc, care participă intens la transformările de care vorbeam, și care a crescut în mod vizibil — ca nivel de cunoștințe, ca gust și discernămint — în ultimii ani. Lucrînd la Institutul de teatru, cu oameni foarte tineri, mi-am dat seama, pe de altă parte, că puterea de înțelegere a tineretului s-a schimbat mult, că acesta intră în viață devreme și vede realitatea cu alți ochi decît au văzut-o, la vremea lor, generațiile mai vîrstnice. Toți acești spectatori cer teatrului precizie și concentrare, un răspuns „la obiect“.

Viața plină de solicitări pe care o trăiește a mai creat publicului o obișnuință nouă : nevoia de a fi activ, de a-și utiliza capacitatea de asociere și deducție, colaborînd la spectacol cu toate facultățile intelectuale. De aceea, spectatorul modern gustă metafora și simbolul — evident, cele de bună calitate —, dar evită spectacolele încărcate de explicații, care-i răpesc bucuria descifrării.

Preferința pentru spectacolele scurte — două ore, maximum două ore și jumătate — nu este o modă, nici o concesie făcută ușurinței, ci tot rezultatul studiului psihologiei publicului, al diagramei atenției, emoției, nevoii de reflecție a acestuia. Este foarte important ca reprezentația să se termine cînd spectatorul a ajuns în momentul de culme a disponibilității intelectuale și afective, cînd ar mai vrea să vadă și regretă că s-a sfîrșit, și nu cu un sfert de oră după ce a trecut într-o stare de relaxare.

Ținînd seama de toate acestea, cred că dramaturgia noastră trebuie să facă un salt, nu atît în ce privește tematica — unde se reflectă, în mare măsură, bogăția vieții —, cît în ce privește mijloacele de expresie. Acestea sînt încă uneori

banale, moștenite din perioada „de grădiniță“, în care totul trebuia explicat, detaliat, comentat.

Aș vrea să mă opresc asupra utilizării cuvîntului și asupra forței pe care o are fiecare cuvînt în parte. De multe ori se vorbește despre concurența cinematografului, în legătură cu marea putere de influențare a acestuia. Mă întreb dacă aici nu are un rol și folosirea atît de parcimonioasă a replicii, care este aleasă în așa fel încît să încununeze tot ce a clădit imaginea, care ne-a spus *aproape* totul, dar a lăsat ceva, esențial poate, asupra căruia ne concentrăm, pentru că nu poate fi spus *decît* prin cuvinte. Or, dramaturgi ai noștri cu o personalitate artistică remarcabilă își scriu încă replica după o formulă *literară* și nu de teatru, amintind dialogul de roman. Pe scenă, însă, cuvîntul capătă forță numai dacă în jurul lui se creează un spațiu care să-i permită să răsune, să-și epuizeze ecoul și să se stingă. Ca să mă exprim plastic, eu văd cuvintele replicii de teatru ca fundamentul unei clădiri; cărămizile trebuie *alese* cu grijă și astfel așezate, *încît pe ele să se poată înălța expresia scenică a ideii. În nici un caz, ideea nu trebuie epuizată prin cuvinte*, căci teatrul e făcut și din pauză, și din gest, și din mimică, din decor sau din lumină.

Am făcut, la Institutul de teatru, experiențe interesante pe texte contemporane. Anul acesta, pregătind producția de absolvență a anului IV, cu *Sonet pentru o păpușă* de Sergiu Fărcășan, am tins spre descărcarea textului de pasajele foarte literaturizate, spre eliminarea a tot ce mi se părea „vorbărie“, evidențiind ceea ce împingea înainte acțiunea, relațiile dintre personaje. În acest fel au ieșit mai bine în relief limbajul modern al *Sonetului*, construcția frazei adecvată caracterului personajului, „logicul nelogic“ al acelei lumi haotice de birocrăți. Cred că asemenea experiențe „de laborator“ ar trebui făcute sistematic, fie la Institut, fie la A.T.M., pe linia unor studii aplicate, pe text. Ar trebui jucat textul întreg, așa cum a fost scris, apoi propusă varianta regizorului, care știe, ca om de teatru, ce și unde trebuie tăiat, unde trebuie creat „spațiu“, „aer“ în interiorul textului. Bineînțeles că asemenea sistem de lucru presupune încrederea deplină a dramaturgului în competența și buna-credința a regizorului — încredere de care noi ne-am bucurat din partea lui Sergiu Fărcășan, în folosul atît al spectacolului, cît și al piesei. Regizorul nu este, la urma urmei, dușmanul de care autorul trebuie să-și apere fiecare cuvînt scris, ci principalul colaborator întru realizarea deplină a operei sale, în drumul ei spre spectator.

Aș mai avea de adăugat ceva din experiența mea personală. La Facultatea de regie am urmat un curs de dramaturgie, în cadrul căruia făceam dramatizări după texte literare cunoscute. Teoria și exercițiile mi-au folosit cu prisosință în muncă, mai ales la catedra de actorie, unde lucram pe texte dramatice diverse.

Scrisul este o profesie — mai grea, desigur, decît multe altele, totuși o profesie — care se și învață, în cazul dramaturgiei, prin disecarea, replică cu replică, a tot ce s-a scris mai important în istoria acestei arte. Cred că ar fi interesant de discutat, prin intermediul revistei, modul cum rezolvă dramaturgii asemenea probleme de meșteșug, cum duc, în intimitatea camerei lor de lucru, dialogul cu biblioteca de teatru. Mie mi s-a părut că observ, în opera lui Horia Lovinescu, plusul de teatralitate cîștigat la fiecare piesă; odată cu fiecare etapă parcursă și depășită, am simțit parcă triumful *științei de a scrie teatru*, adunate de la marii dramaturgi ai lumii, care lasă ideilor loc să se exprime cu mereu mai multă claritate și suplețe. Cred că ar fi interesant și util să punem astfel problema și s-o ducem chiar, eventual, pînă la înființarea unui curs de dramaturgie.