

## MEHES GYÖRGY despre

- subtilitățile cronicii teatrale
- arta tălmăcirii
- „obraznicia” comediei
- dramaturgul, ca activist al moralei

### O convorbire cu Paul Tutunglu

— Cum concepeți structura cronicii dramatice? Unii cronicari pun accentul pe literatură și expediază, la sfârșitul articolului, actorii și regia; alții, dilatănd rolul regiei, expediază literatura și scot în relief jocul actorilor, spunind foarte multe cuvinte despre mimică, pantomimă...

— În tinerețea mea de cronicar dramatic, nu pe literatură puneam accentul, ci pe teatrul scenic, adică pe viziunea regizorului, în special, pe jocul actorilor și pe scenografie. Sigur că, atunci când era vorba de un text nou, de un autor nou, am încercat să analizez și textul, să-l critic — și dacă era cazul — să-l ajut pe dramaturg...

— ...dar, în cazul valorilor consacrate, nu vă mai preocupa în mod deosebit textul...

— Bineînțeles. În cazul lui Cehov sau Shakespeare mă interesa, în primul rând, ce are de spus regizorul și actorul.

— Este vorba aici de o pudoare față de marile valori? Sau cronicarul consideră că s-a spus totul despre text?...

— Depinde. Cert este că pe mine mă interesa ce spune regizorul, ce păreri are, ce vrea să spună el. De fapt, pentru analiza literară nici nu aveam spațiu...

— Apropos: ce spațiu se acorda atunci unei cronici dramatice? Exista o revistă de teatru în Cluj?

— Nu, nu exista așa ceva. Existau niște reviste literare care publicau și teatru. Și mai apăreau cronici teatrale în ziarele cotidiene. Spațiul acordat cronicii dramatice era minim. Noi citeam în prealabil textul, participam la câteva repetiții, la repetiția generală, și după premieră, noaptea, scriam cronică teatrală. A doua zi dimineața trebuia să apară; nu cum e la modă acum, că se întâmplă să vezi tipărită cronică unui spectacol peste două-trei săptămâni...

— Deci nu vă duceați la premieră ca un spectator oarecare, ci urmăreați spectacolul în geneza lui. De ce?

— Este adevărat că o primă impresie este totdeauna foarte interesantă, dar eu cred că dacă meditezi mai mult, dacă încerci să înțelegi mai bine ideea regizorului, evoluția actorilor, este mult mai profitabil. Nu poți să cuprinzi adevărurile unui spectacol dintr-odată, în două ore. Nu știu cum gindește generația dumneavoastră... Am văzut recent, de două sau de trei ori, *Furtuna* de Shakespeare, în regia lui Ciulei, care este un spectacol deosebit. Dacă aș fi scris o cronică după prima impresie, după ce am văzut-o prima dată, cu toate că sînt un experimentat om de teatru, totuși o mulțime de lucruri importante nu le-aș fi remarcat. Cînd am văzut *Furtuna* a treia oară, am înțeles o mulțime de straturi și substraturi din spectacol. Gîndiți-vă că oamenii ăștia, actori buni și regizori mari, lucrează luni de zile pentru un spectacol. Nu știu, n-am vorbit cu Ciulei, dar eu cred că el a conceput această *Furtună* poate cu ani înainte, a lucrat mult cu întreg ansamblul... Și iată că vin eu și, la prima impresie, îmi permit să-l judec și să spun: „asta-i bună, asta nu-i bună”. Nu cred că eu pot să înțeleg de la început totul. Eu sînt de părere că un cri-

tic de teatru trebuie să privească un spectacol important de mai multe ori, să se pregătească și el cum se pregătește actorul sau regizorul. Așa ar fi normal, după părerea mea.

**— Cît timp ați făcut critică de teatru ?**

— Din '36 pînă în '44. După aceea, m-a răpit ziaristica. După Eliberare, era nevoie să fiu redactor la un ziar, desigur tot la Cluj. Au fost ani de zile cînd nu m-am putut duce la teatru pentru că, seară de seară, eram la ziar.

**— După aceea, ați mai reluat activitatea de critic ?**

— Nu.

**— Ați făcut cam opt ani de critică de teatru. V-ați gîndit să scoateți un volum de cronici ?**

— Nu. În mare parte sînt și acum de acord cu cronicile mele scrise în tinerețe ; dar ele nu mai sînt așa de importante pentru mine. Ele au însemnat o școală minunată, m-au ajutat să cunosc teatrul. Legat de cunoașterea teatrului, trebuie să vă spun că am lucrat și ca regizor secund la teatrul din Cluj. După Eliberare am regizat cîteva spectacole, trei sau patru. Această experiență s-a adăugat la practica mea teatrală. Pentru mine, ca dramaturg, acum îmi dau seama, a fost foarte importantă.

**— V-a ajutat să treceți peste un așa-zis nivel mediocru...**

— Da. Teatrul, știți tot așa de bine ca și mine, nu înseamnă numai artă, ci și meserie. Meseria trebuie învățată... Teatrul se învață la teatru. Eu aș sfătui pe tinerii scriitori care vor să devină dramaturgi, sau chiar pe tinerii dramaturgi, să meargă cît mai mult la teatru, dacă pot chiar la repetiții. Acolo se învață foarte mult.

**— Voiam să vă întreb cînd s-a născut Mehes-dramaturgul ?**

— Într-un fel, pot spune că, mai întîi, s-a născut prozatorul, povestitorul. După ce am fost ziarist, am continuat cu traduceri. Am tradus din literatura română pe Slavici, pe Caragiale. Am tradus mai întîi nuvele. Și, după ce mi s-a spus că sînt reușite, am primit marea și foarte greaua sarcină să traduc **O scrisoare pierdută**. Unele părți le-am reușit bine, altele mai puțin. S-a editat, am reluat-o și pot spune că am retradus-o. Această variantă definitivă a fost jucată la toate teatrele maghiare din țară și la Teatrul Național din Budapesta.

**— Ați început ca povestitor...**

— Nu, am început ca traducător. După aceea, cu puțin îndemn din Slavici (din care am tradus basmele și povestirile) am trecut la proză. Am simțit o legătură sufletească cu proza lui Slavici. Primele mele basme poate au și ceva din atmosfera operei acestui mare scriitor român. După aceea, am scris o mulțime de cărți pentru tineret. Eu m-am ocupat foarte mult, printre altele, și cu psihologia copilului. Nu era meseria mea, dar m-a interesat în mod deosebit această problemă și am publicat, pînă la urmă, 26 de volume pentru tineret.

**— Cînd „v-ați gîndit“ să scrieți teatru ?**

— Totdeauna, totdeauna, dar n-am îndrăznit. Cunoșteam destul de bine teatrul, știam că e un domeniu destul de dificil și abia în 1960, cînd publicasem 14 sau 15 volume pentru tineret, am îndrăznit să scriu o piesă. Atunci am scris o comedie absurdă, **Leul la castel**. Pot să vă spun, cu capul sus, că a fost cel mai mare eșec din istoria teatrului clujean.

**— Avea vreo legătură cu Nunta la castel a lui Sütő András ?**

— Nu, nu. Piesa mea era o comedie... din care publicul n-a înțeles absolut nimic. Eu, cu regizorii Farkas István și Szabo József, intenționasem ceva foarte modern. Ulterior, după 10—15 ani, mi s-a spus că piesa asta a însemnat începutul teatrului absurdului la noi.

**— Ați publicat piesa Leul la castel ?**

— N-am publicat-o.

**— Care e, pe scurt, subiectul ei ?**

— Un fost moșier se întoarce la moșia lui și găsește o situație cu totul schimbată. Publicul n-a înțeles nimic. Toate situațiile erau absurde...

**— Era o satiră...**

— O satiră, dar dacă publicul nu înțelege satira, atunci satira nu e bună.

**— Era prea subtilă ?**

— Absurditatea situațiilor (pentru un public care n-a digerat, nici nu știa nimic despre teatrul absurdului) era ceva absolut lipsit de interes.

**— Era un public nepregătit pentru o asemenea literatură ?**

— Atunci, da. Atunci mi-am însușit o învățătură : că trebuie să te gîndești în-

totdeauna și la public, adică n-ai voie, în teatru, să te depărtezi prea mult de public. Țin minte că am jurat atunci că nu mai intru în teatru decât ca spectator, că nu voi mai scrie teatru.

— **Ați primit atunci o lecție, cum s-ar spune, în plus față de tot ce ați învățat dumneavoastră...**

— Da.

— **Am impresia că „lecția” aceasta a dumneavoastră este sugestivă și merită s-o aducem și altora la cunoștință. Este vorba de necesitatea ca în teatru să existe o mai mare democrație în planul comunicării sensurilor, adică sensurile să nu fie ascunse foarte mult. Cînd sînt foarte mult ascunse, ele nu mai sînt accesibile publicului larg.**

— **Și eu sînt convins că acest eșec mi-a folosit foarte mult. Eșecul este o suferință mare și, dacă n-ai îndrăznești, după un astfel de șoc să mai intri în teatru și să faci teatru, atunci ești cu adevărat om de teatru, pentru că ai îndrăzneala să faci teatru. Teatrul trebuie făcut numai cu îndrăzneală...**

— **Cu o îndrăzneală raportată la public, pentru că de la public a pornit eșecul dumneavoastră. Am impresia că (deși din punct de vedere al publicului piesa a eșuat) regizorul a avut, totuși, satisfacția estetică a spectacolului, actorii, de asemenea...**

— Da. Pe toți ne-a uimit neînțelegerea publicului.

— **Nu concepeai că îndrăzneala dramaturgului trebuie întotdeauna raportată la public, la momentul publicului... De pildă, în actualul moment credeai că piesa ar mai eșua ?**

— Nicidecum ! Piesa ar avea succes. În orice caz, după împlinirea aceea nefericită, patru ani n-am mai scris teatru. Dar se vede că eram așa de mult legat de teatru, încît, în ciuda eșecului, am îndrăznit să mai intru încă o dată, și atunci am avut un mare succes.

— **În '64 ?**

— **În '64, da, cu Treizeci și trei de scriitori anonime, piesă care a fost jucată de cinci din cele șase trupe maghiare din România. A jucat-o și Teatrul Tineretului din Piatra Neamț. Se pare că anul acesta o să intre în repertoriul Teatrului Național din Tîrgu Mureș, la secția română. În Ungaria s-a făcut, după textul**

acestei piese, un film de televiziune. Piesa a mai fost jucată la Teatrul din Miskolc și în multe alte teatre din străinătate. De atunci, am scris 14 comedii care au fost jucate în peste 60 de teatre din țară și din străinătate. Toate aceste piese sînt legate de realitatea zilelor noastre, de problemele cotidiene. Am scris și două parable : **Arca lui Noe** (care a fost jucată la Tîrgu Mureș) și **Comedie barbară**, prezentată la Oradea, la Cluj, și în străinătate.

— **Vreți să faceți o distincție între aceste texte, care sînt parable, și restul celor 12 piese ?**

— Bineînțeles. Parabolele sînt mai generalizatoare, adică abordează tot probleme actuale, dar dintr-o perspectivă mai înaltă.

Le-am scris mai ușor, cu o mare plăcere. Temele concrete, de care mă simt foarte strîns legat, își găsesc mai greu o întrupare în literatură. Or, astăzi cred că **viața concretă** este mai importantă. Avînd premiera cu **Kir Ianulea** la Oradea, am călătorit în acea perioadă mult între Cluj și Oradea. În trenul navei mele am stat foarte mult de vorbă cu fel de fel de lume, fel de fel de oameni interesanți. Voi scrie poate o carte despre călătoriile acestea cu trenul. Odată, plecînd cu acceleratul de la Cluj la Oradea, în compartiment cu mine s-a întîmplat să fie trei fete care lucrau într-un magazin alimentar dintr-un orașel de lângă Oradea. Începem să vorbim despre căsătorie, despre iubire. Mai mult eu am vorbit. Trei ore. Nu erau fete proaste, dar se uitau la mine cu gura căscată. Nu spuneam cine știe ce, dar pentru aceste fete (care făcuseră liceul comercial) erau noutăți. Se uitau la mine și, la coborîrea din tren, mi-au spus că în aceste trei ore au învățat mai mult despre căsnicie, despre iubire, despre alegerea perechii decît în toată viața. Atunci mi-a fost o adîncă rușine; pentru că nu lucrăm bine nici noi, scriitorii, nici televiziunea. Dacă oamenilor ăstora nu le-am putut da o educație morală, n-am ajuns la ei, la sufletul și cugetul lor !? De atunci mă tot gîndesc că trebuie să scriem cărți cu care să ajungem la oamenii din jur. Să le fim folositori. Avem o datorie. Nu sîntem scriitori cinstiți dacă nu ajutăm pe semenii noștri, dacă nu ajungem la ei. Eu socotesc că am ajuns la public atunci cînd am atacat probleme ale zilei. Am să evoc iarăși un loc comun : comedia este copilul obraznic al muzelor ; el trebuie să fie obraznic, să fie îndrăzneț spunînd adevărul. Comediograful trebuie să se înrădăcineze în realitatea zilelor, în amănuntele secunde, în problemele mici. Asta-i comedia. Ca scriitor, trebuie să ai talentul să mergi la amănuntul cotidian, dar să vorbești și pentru viitor.

— Cum vă explicați „conflictul” de azi între dramaturg și regizor? Între dramaturg și scenograf? Mai ales dacă ne gândim la faptul că în text este întotdeauna implicată o regie și o scenografie a scriitorului?

— În general, eu am încercat (și am și reușit) să colaborez cu regizorul și scenograful. Acești specialiști din lumea teatrului, considerându-mă (poate, pe bună dreptate) ca făcând parte din breasla lor, în seamă și de opiniile mele.

S-au ivit și discuții aprinse, dar colegiale. Și nu puține au fost cazurile când dramaturgul și-a impus punctul de vedere, ori de câte ori viziunile scenice propuse ar fi putut fi împotriva mesajului piesei.

— Deci v-ați „bătut” cu regizorii?

— Da, dar niciodată în fața actorilor. De multe ori regizorul, discutând cu mine, m-a convins că ideea lui sporește sensurile textului meu. Nu pot să spun că nu am beneficiat din colaborările cu directorul de scenă. Totuși, cred că totdeauna trebuie să se țină seama de faptul că de la textul dramatic începe teatrul. Fără literatură nu se poate face teatru.

Un regizor care vrea să exceleze în ignorarea literaturii dramatice (dorind să facă un așa-zis spectacol formidabil, șocant) lucrează, poate fără să-și dea seama, împotriva teatrului. Este foarte bine ca regizorul să aibă o viziune a lui, dar este și mai bine dacă această viziune este măcar paralelă cu a scriitorului.

— Poate că și din cauză că țineti la ideea prezenței pe scenă a unei literaturi veritabile, v-ați angajat la traducerea a trei traduceri succesive ale piesei O scrisoare pierdută de I. L. Caragiale.

— Dacă literatura n-ar avea nici o importanță pentru scenă, atunci regizorul ar putea să pună în scenă cartea de telefon. De ce nu, dacă textul este numai un pretext? Aș vrea să adaug acum că, pentru mine, o perioadă creatoare este exact timpul primelor repetiții. Eu stau în stal, „la pîndă”, și observ că o replică este prea lungă sau că ar putea lipsi. Astfel, de multe ori, 20—30 la sută din text cunoaște modificări înaintea premierii absolute. Sau renunț, pur și simplu, la un tablou, atunci când, pe scenă, el este incapabil să producă semnificațiile pe care le-am dorit. Așa s-a întâmplat, de pildă, cu piesa *Kîr Ianulea*.

Pînă cînd piesa nu se întîlnește cu scena, și apoi cu publicul, ea nu poate fi socotită o operă terminată. Toate reacțiile publicului se întorc în scenă, acțio-

nează asupra actorului care, la rîndul lui, răspunde cu o anumită putere magnifică: în fond, aceasta este vraja teatrului. Și aceasta este și criza teatrului, prin criză înțelegîndu-se tocmai această luptă nemărturisită dintre public și promotorii spectacolului. Teatrul trebuie întotdeauna să realizeze o stare de muchie de cuțit. Desigur, în sensul celor discutate mai sus.

— Întimplarea din tren, pe care mi-ați povestit-o, a declanșat în dumneavoastră ideea unei piese de teatru?

— Sint foarte preocupat acum de problema tinerilor care nu au cultură morală. Doresc să scriu despre aceste tinere țete care nu găsesc o mină de ajutor. Muzica ușoară, ceaiurile dansante nu sint nici pe departe fundamentele morale necesare. Pentru o tinăra femeie, iubirea, căsătoria, sint probleme foarte importante.

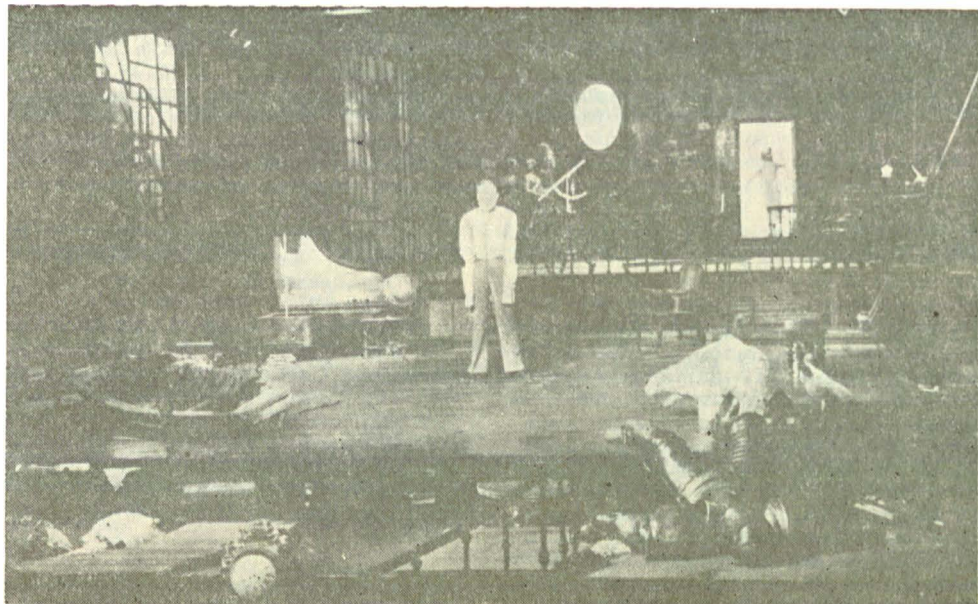
— Vă propun să încheiem cu problema succesului în dramaturgie.

— Dacă ai succes, se formează în jurul tău un vid. Colegii, confracții nu te mai iubesc cum te-au iubit mai înainte. Dacă ești comedigraf, acest fapt te amuză, fiind un fel de documentare pentru o nouă comedie despre sufletul omenesc. Unii spun că succesul este ceva rușinos. Un tinăr a exprimat chiar părerea că o piesă care are succes nici nu poate să fie bună. Acest aristocratism literar este dăunător, împotriva acestor păreri trebuie să luptăm, căci — iată iarăși un loc comun, exprimat cel mai categoric de marele Juvet — fără public, fără un public care participă activ la spectacol, deci fără succes, nu există teatru.

Și acum, ceva despre tentațiile succesului. Dramaturgul care are succes trebuie să aibă tărie de caracter, să nu alunece pe panta manierismului, a succesorilor bulevardiere. Să faci teatru popular, teatru cu un larg răsunet în rîndurile publicului, este foarte bine, dar dramaturgul trebuie să lupte fără cruțare și fără ezitare împotriva răului, împotriva greșelilor din societate, pe scurt, trebuie să transmită un mesaj ferm, bine definit, trebuie să rămînă — ca să ne exprimăm, poate, puțin romantic — un luptător fără teamă.

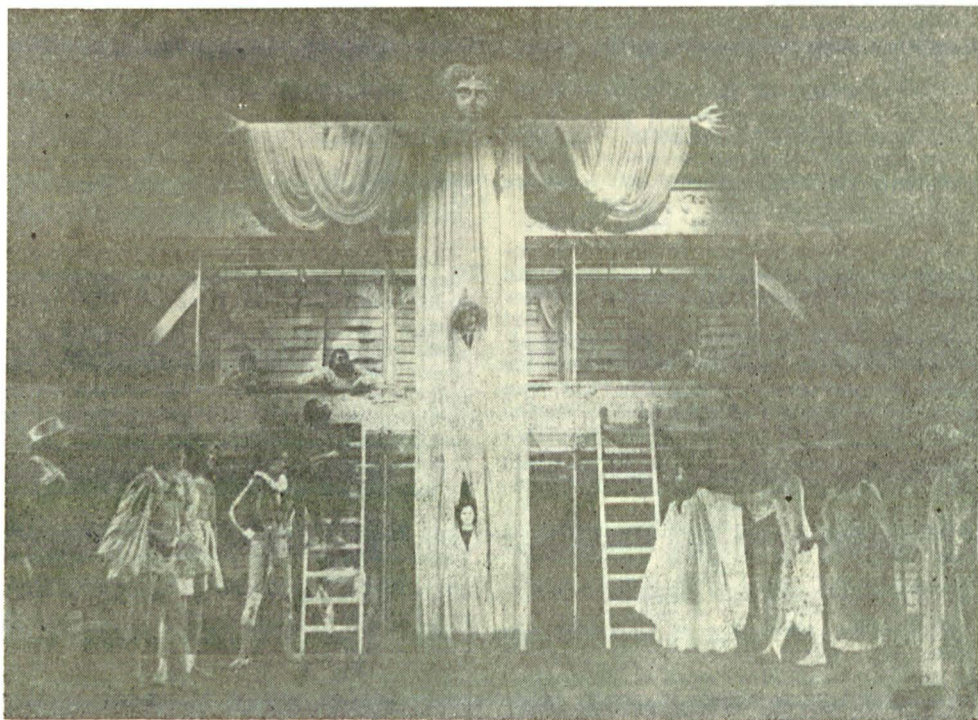
Recent, mi-a trimis noua sa piesă băcăuanul George Genoiu. E o dramă care îmi pare deosebit de interesantă. Aștept textul definitiv și premiera spectacolului românesc, ca s-o traduc. Vreau să exprim, cu această ocazie, părerea că aceste colaborări prietenești dintre scriitorii care vorbesc diferite limbi, dar care gîndesc la fel, pot fi de un mare folos literaturii noastre socialiste. ■





**Furtuna de Shakespeare (Teatrul „Bulandra”), Premiul A.T.M. pe 1979 pentru cel mai bun spectacol (regia și scenografia, Liviu Ciulei)**

**Cum vă place de Shakespeare (Teatrul Național din Cluj-Napoca), Premiul A.T.M. pe 1979 pentru scenografie (F. Th. Ciupe)**





Spectacole  
premiatate în 1980



**A cincea lebedă de Paul Everac (Teatrul Giulești), Fanteziile lui Fariatiev de Alla Sokolova (Teatrul Național din București), Jocul vieții și al morții în deșertul de cenușă de Iloria Lovinescu (Teatrul German de Stat din Timișoara) — Premiul A.T.M. pe 1979 pentru scenografie (George Dorosenco)**

