

O convorbire cu **HORIA LOVINESCU**



despre

- parabola căișorilor de iarmaroc
- șiretlicurile meseriei de dramaturg
- spectacolele „muzeistice“
- funcția socială a teatrului

realizată de **PAUL TUTUNGIU**

— Stimate maestre...

— O primă observație : deest termenul de „maestre“. Nu sint destul de bătrîn ca să mi se dea ca premiu de consolare, nici nu sint un maestru, ca să-l merit „pe bunelea“. Așa că, dacă vrei să mă iei cu „tovarășe Lovinescu“ sau cu „Horia Lovinescu“, e mult mai bine...

— Mă obligați să vă dau un premiu pentru modestie.

— E vorba nu de modestie, ci de măsură ; dacă pină și Argezei refuza să fie numit „maestre“...

— Argezei a subminat cuvîntul „maestre“, redefinindu-l cu versurile „vorba asta scurtă c ca scărpinarea porcului pe burtă“.

— N-ai observat că pină și felul în care se pronunță acest cuvînt e comic ? Cu un fel de behăială : „mahcestre“ ?

— Bine, Horia Lovinescu. Să începem prin a reaminti faptul că această convorbire a noastră a fost întirziată cu cișiva ani, poate și din vina noastră, poate și din vina dumneavoastră... În urmă cu doi ani, avusem întîlnire pe plaja de la Neptun, din fața Casei scriitorilor...

— Da, dar eram în vacanță...

— ...după aceea, întimplările s-au înălțuit astfel încît n-am putut fi un infailibil „captator“ de vicți spi-

rituale ale dramaturgilor... Aș vrea să începem printr-o întrebare pe care mi-o pun de fiecare dată cînd întîlnesc un dramaturg : dacă scriitorul, ca dramaturg, se naște cu această vocație pentru genul dramatic sau, pur și simplu, abordarea dramaturgiei este o chestiune de opțiune. Mi-am răspuns (dacă nu mă înșel, într-o convorbire cu Teodor Mazilu) că s-ar putea întimpla să existe adevăruri care nu suportă altă exprimare decît arta dramatică. Era tot o opinie... Unii au cochetat cu poezia în tinerețe, au publicat și ceva proză, dar, pină la urmă, au rămas definitiv în dramaturgie. Alții scriu concomitent dramaturgie, proză, eseu, poezie. În legătură cu dumneavoastră, nu am făcut niște investigații speciale în bibliotecă, ca să văd dacă, pină acum, numele dumneavoastră este legat și de alte genuri ale literaturii... Și nici nu știu cît sinteți de dispus, în elipa în care stăm de vorbă, să vă investigați propria viață, în căutarea poetului sau escistului Horia Lovinescu.

— Nu am motive să fiu foarte bine dispus, la ora actuală. Trebuie să recunosc că viața are, totuși, din cînd în cînd, și părți amuzante. Dumneata vii să avem această întrevvedere, această discuție, într-un moment în care mi-am jurat mie însumi să renunț să mai scriu teatru ; așa încît trebuie să recunoști că lucrurile au oarecare haz...

— Foarte mare, chiar...

— Da! De ce vreau să renunț să mai scriu teatru? Poate că ar trebui să intru în multe amănunte, unele prea intime. M-am plictisit de scris teatru, nu de spectacol. Nu de arta teatrală, ci de dramaturgie. Vezi, începi să ai, la un moment dat, senzația că te învîrți într-un cerc vicios. Consacrîndu-te ca autor dramatic, începi să ai obligația să dai cite o piesă de teatru în fiecare stagiune sau măcar la două stagioni, și atunci ai senzația acestei învîrtiri în cerc, începi să te asemeni cu cășorii de la farmaceutice, care se învîrtesc atîta în jurul axului respectiv că, pînă la urmă — nu-i așa? — presupun că suferă, și ei, de o plictiseală enormă, față de lucrul pe care-l fac. Asta ar fi una dintre explicații. Aș mai adăuga că ezit să mai scriu teatru, în viitorul apropiat, pentru că, în momentul de față, interesul publicului, în ceea ce privește dramaturgia, se îndreaptă, în mod deosebit, spre textele legate de o actualitate strictă, și, ca să zic așa, concretă, și structura mea nu este făcută pentru perceperea acestui gen de actualitate; nu spun că nu mă interesează ca om și cetățean; nu mă stimulează, ca scriitor. Prefer subiectele cu deschidere mai largă; ambiția aceasta apare desigur foarte mare și nu înseamnă că eu o și realizez, dar de nutrit o nutresc. Pe de altă parte, viața noastră se desfășoară atît de rapid, atît de vertiginos (și schimbările sociale, și schimbările morale), în-cît teatrul strictei și imediatei actualități, al criticii cotidiene, în special, este o necesitate acută, pentru că asta îl interesează pe om, are priză directă asupra lui. Trebuie să recunoaștem, publicul vine la teatru cu satisfacție cînd aude vorbindu-se pe scenă, de pildă, nu știu ce, despre faptele cutărui președinte de gospodărie colectivă...

— ...pe care-l cunoaște personal...

— Pe care-l cunoaște, președinte care a furat niște bani sau nu și-a făcut sarcinile de plan; sau despre vînzătoarea cutare, care nu dă gramajul exact; sau că pe piață nu se găsește ceva sau altceva. Ei bine, publicul este foarte interesat de lucrurile astea, vrea să le audă spuse. Eu recunosc că este bine, că este necesar, că este util, ca aceste lucruri să fie spuse pe scenă, dar această necesitate obiectivă nu intră în preocupările mele fundamentale, dacă termenul nu pare pretențios. Asta ar fi un al doilea motiv care mă face ca, în momentul de față, să renunț la teatru.

— Cînd ați ajuns la convingerea că... trebuie să faceți o pauză?

— S-a infiltrat, în timp... Am ajuns la o vîrstă cînd îți faci niște socoteli cu tine

înșuși, și sentimentul acesta de oboseală, de plictiseală, mai degrabă, de blazare, dacă vrei, de rutină care poate să intervină în munca ta a devenit destul de important ca să iau această hotărîre. Asta nu înseamnă că n-aș vrea să mai scriu niciodată teatru. Dacă o să găsească o temă care să mă intereseze în mod deosebit, indiferent dacă acest lucru va interesa sau nu un teatru, sigur că voi scrie piesa, mai ales dacă — și aici revin la o idee pe care ați spus-o mai înainte — aceea temă poate fi exprimată mai bine pe scenă decît în proză, mai bine în dramaturgie decît în roman sau în poezie.

În legătura cu debutul meu, sau cu propensiunea mea pentru literatură, dacă a existat vreodată în mod autentic, trebuie să fac o mărturisire: nici măcar la cinesprozece ani, nu am scris un vers! Am fost îndrăgostit de poezie, posedat de poezie, dar de scris n-am scris niciodată, simțeam că mă depășește, că nu intră în zona posibilităților mele; ceea ce nu m-a împiedicat să gust poezia. Aici, deschid o paranteză. Păreră mea este că un om care pînă la treizeci de ani n-a descoperit poezia, n-o mai descoperă niciodată...

— Foarte interesant...

— ...și cred că afirmația s-ar putea verifica printr-un simplu sondaj. Cititorul care n-a descoperit marea bucurie a poeziei, pînă la o vîrstă care ține de adolescență și de prima tinerețe, nu o va mai descoperi niciodată. Dar asta e o paranteză... Nu cred în omul care descoperă, după treizeci de ani, poezia... Poate să descopere romanul, esul, memorialistica, poate să descopere dramaturgia, la orice vîrstă. Poezia, însă, trebuie să o descoperi cînd ești foarte tînăr, numai atunci ai posibilitatea de a te entuziasma, de a te transfigura, de a te transpune într-o stare de grație. Dar, dacă n-am scris poezie, am scris un eseu despre un poet, și implicit despre poezie. Se pare că, în două-trei luni, acest eseu consacrat lui Arthur Rimbaud (eseu pe care l-am început încă în timpul studenției, și pe care, cu anumite întreruperi, l-am terminat după război) va apărea. Mărturisesc că mă amuză ideea să văd că această primă lucrare cu destinație publică, ca să zic așa, va vedea lumina tiparului după treizeci de ani de la conceperea ei.

— Consider că, de fapt, convorbirea noastră are loc într-un moment fericit, pentru că, aflîndu-vă într-o perioadă cînd ați hotărît ca deocamdată să nu scrieți teatru, puteți avea o privire, o perspectivă mai limpede asupra omului de literă Horia Lovinescu. Vă recunoașteți a fi, totuși, un poet, care n-a vrut să se exprime în poezie?

— Nu, cred că n-am avut posibilitatea de exprimare, adică a fost și este o zonă, cum spuneam mai înainte, interzisă pentru mine. Aș fi vrut grozav să fiu poet, aș fi preferat să fiu poet, decît să fiu dramaturg. Probabil că îmi lipsește această coardă. Iar la teatru am ajuns cu totul întâmplător. Sigur că am avut o serie întreagă de tentații literare. În adolescența mea mai tîrzie, și în prima mea tinerețe, am avut tentația prozei. S-a întîmplat un lucru binevenit. Mi-am dat seama, cred, la timp, că am o tendință spre prolixitate, și găsesc că nimic nu este mai penibil într-o bună proză decît prolixitatea, acea lăbărțare, acea lipsă de severitate, severitate pe care trebuie s-o ai față de subiect. Ca să nu mai vorbesc de ispita facilității stilistice. Mă risipeam fie în digresiuni, fie în chițbușerii. De aceea, nimic din ceea ce am scris, ca proză, n-a apărut vreodată, și a luat fără ezitare drumul coșului.

Întîmplarea a făcut, însă, ca, datorită întîlnirii cu doamna Lucia Sturdza Bulandra (căreia continui să-i port un mare respect și o mare recunoștință), să fiu îndreptat înspre teatru. Doamna Bulandra mi-a sugerat să scriu teatru. Și am descoperit că teatrul mă obligă să renunț la această prolixitate care mă enerva și mă exaspera în încercările mele de proză. Iată cum am devenit dramaturg, și cum am intrat în „cercul vicios” de care vă vorbeam. Am devenit dramaturg, am rămas dramaturg pînă la urmă, pentru că obligația de a scrie, în fiecare an, sau la doi ani de zile, măcar o piesă de teatru, nu-ți mai dă răgazul necesar să te poți concentra în mod serios asupra unor altfel de lucrări. Spunînd că am renunțat să scriu teatru, ați putea să vă puneți întrebarea firească: „bine, dar ce-ai să faci de acum încolo, că asta știi să faci, sau se presupune că știi să faci?” Probabil că voi continua să scriu, nu știu exact ce, dar voi continua să scriu, pentru că de obiceiurile rele te dezbari mai greu decît de obișnuințele bune. Nu știu ce voi scrie și nici nu vreau să vorbesc acum despre intențiile mele. Am niște idei, unele dintre ele deja fixate pe hîrtie, dar este absurd să vorbești despre ce ai de gînd să faci, pînă cînd nu-ți împlinești intenția. Lucrul care contează este lucrul îndeplinit, fie că este reușit sau nu, dar încheiat. Nu cred în oamenii care vorbesc despre proiecte.

— Să ne întoarcem la prima dumneavoastră tinerețe, cînd, mărturiseați, erați un foarte bun cititor de poezie. Eu bănuiesc că erați și un foarte bun cititor de dramaturgie. Ce satisfacții vă dădea, atunci, dramaturgia? Probabil, foarte mari. Altminteri n-aș putea să in-

țeleg că a fost suficient un imbold, o rugămînte a doamnei Bulandra, ca dumneavoastră să „explodați”, și să descoperiți că aceasta este arta care vă poate exprima.

— Care-mi convenea...

— Care v-ar fi convenit. Deci, presupun că dumneavoastră duceați încă de pe atunci în spinare, în suflet, în țeastă, o bibliotecă de teatru bine pusă la punct.

— Aici vă înșelați. Sigur că aveam o cultură teatrală normală, dacă se poate vorbi despre o cultură la douăzeci sau la douăzeci și ceva de ani. Dar teatrul nu constituia, pentru mine, o preocupare deosebită. Nu am avut, niciodată, o înclinare deosebită pentru dramaturgie. Sigur că de foarte mulți ani de zile îl cunosc, aș putea pretinde, pe de rost, pe Shakespeare. Sigur că între timp m-am legat, pe calea lecturii, de anumiți autori mari, cum ar fi un Cehov, sigur că am fost interesat de tot ce a însemnat teatrul modern din zilele noastre. Dar curiozitatea asta pentru literatura dramatică mi-a venit mult mai tîrziu, nu am avut-o de la început în mine, nu am avut citiși de puțin vocația teatrului, și a fost pentru mine o surpriză că m-am ancorat în acest domeniu. Dacă nu aș fi întîlnit-o pe doamna Bulandra, așa cum am spus, probabil că m-aș fi orientat în cu totul altă direcție. Probabil că aș fi continuat, totuși (încercînd să elimin ceea ce mă supăra, prolixitatea, lipsa de stăpînire exactă a subiectului etc.) să mă îndrept spre proză, poate că m-aș fi îndreptat spre critica literară, poate că mă îndreptam spre ceea ce mă tenta cel mai mult, spre eseu. Viața, hazardul decid chiar și ceea ce se numește o vocație. N-aș spune că am vocație de dramaturg. Am făcut dramaturgie, bună sau mai puțin bună, cîteodată mai reușită, cîteodată făcută cu îndemînare, altă dată simțînd că mă exprim prin cîteva dintre pieșele mele, cu bucuria de a scrie ceea ce doream să scriu, dar n-aș putea spune că am avut o vocație irezistibilă. Cea mai bună dovadă este că nu frecventam teatrul. Sînt un om care frecventez foarte puțin teatrul, pînă și astăzi.

— În ce împrejurări ați cunoscut-o pe doamna Bulandra? Vă rog să evocați momentul acesta, care, de fapt, a însemnat intrarea dumneavoastră în dramaturgie.

— Nu mai țin minte exact. Cred că prin intermediul lui Jules Cazaban, care era concetățean cu mine, și mă cunoscuse de copil, la Fălticeni. Cred că, prin in-

termidul lui Cazaban, am întilnit-o pe doamna Bulandra, și în urma unor discuții foarte libere cu Cazaban și cu ea m-a întrebat : „de ce nu vrei să scrii teatru ?” Sigur, lucrul nu m-ar fi influențat hotărâtor, dacă doamna Bulandra nu era directoroarea unui teatru. Deci, în momentul cînd mă îndemna la acest lucru, aveam cel puțin garanția că am o poartă deschisă spre a intra într-un teatru, și am dat prima mea piesă, care era o piesă slabă. N-am relipărit-o niciodată, dar ea a ocazionat un scandal care m-a pus în situația de a trăi niște momente destul de penibile, la intrarea mea în lumea scriitorilor. Nu vreau să citez nume, deși sînt nume foarte sonore, ale celor care m-au făcut cu ou și cu oțel. De pildă, un scriitor foarte important, și pe care, mai tîrziu, l-am îndrăgit și l-am prețuit deosebit de mult, spunea aproape textual : „în momentul cînd am auzit că apare un nou Lovinescu în literatură, am sperat că această apariție va șterge rușinea pe care a lăsat-o Eugen Lovinescu în literatura românească”. La care alții au adăugat că piesa este un fel de pușcă, îndreptată împotriva regimului nostru, și nu împotriva dușmanului din afară, și așa mai departe. Atunci am simțit sprîjinul moral foarte puternic al doamnei Bulandra, care, neținînd seama de aceste împrejurări, a pus în scenă piesa. O a doua piesă, pe care am scris-o în aceeași conjunctură, cred că este **Citadela sfărîmată**, dar, cu ea, lucrurile au mers mult mai ușor. Partida era ciștigată.

— Ce s-a petrecut cu dumneavoastră în momentul acela ? În momentul acela de... opinii defavorabile ? V-au îndirjît, nu ?

— Nu. Cred că m-ar fi copleșit și m-ar fi dărîmat, dacă n-aș fi avut sprîjinul doamnei Bulandra. În momentul acela, pluteam într-o serie întregă de nehotăriri, de incertitudini, și nici nu aveam existența prea bine asigurată. Fără îndoială că această poartă care mi s-a deschis atunci spre teatru m-a îndemnat să intru pe ea. Și am rămas prizonierul teatrului, pînă în ziua de astăzi.

— Și ați început să vă faceți un program serios, adică ați meditat asupra programului de lucru... ?

— După două sau trei piese, am încercat să-mi formez o idee despre meseria mea, așa cum fac toți scriitorii, fie că e vorba de romancierii, fie că e vorba de poeți, fie că e vorba de dramaturgi. Am început chiar să am teorii, cum s-ar spune, în ce privește arta dramaturgiei ! Am renunțat de mult la ele. Să spun sincer, în momentul de față nu știu ce înseamnă teatru, și nu știu cum se scrie

teatru, afară de faptul (care mi se pare elementar și care nu poate fi contestat) că o piesă își poate permite să înceapă printr-o parte pozitivă, mai puțin încărcată de evenimente dramatice, dar este absolut obligatoriu ca ea să meargă crescînd și să aibă un final puternic. Este singurul lucru pe care-l știu despre arta de a scrie teatru. Încolo, o tehnică a scrierii de literatură dramatică, eu nu cunosc

— Și, totuși, am observat că sin-teți foarte atent la „cuceririle” de tehnică teatrală.

— Evident, cînd profesezi o meserie, trebuie să-ți înveți toate șiretlicurile, și, pe de altă parte, să fii deschis spre toate realizările acestei meserii. Nu poți să scrii teatru, azi, fără să cunoști tot ceea ce este nou în teatru, fie că îți place sau nu-ți place. Ceea ce este dezastruos, este pasișea noilor tehnici. În măsura în care le asimilezi organic, și le găsești absolut necesare pentru exprimarea ta, este bine să le adopți, să și le însușești fără nici un fel de rușine.

— Începînd din 1930, în materie de tehnică dramatică, am asistat și asistăm încă la niște mici revoluții, la...

— Eu cred că au fost revoluții, deloc „mici” și nu evoluții. Adică brechtianismul, tinerii furioși englezi, teatrul absurdului, au însemnat enorm, în ceea ce privește tehnica dramaturgică. Dar părerea mea este că în momentul de față s-a intrat într-o nouă fază : de oboseală a dramaturgiei. Nu pe plan național. Noi, din contră, ne putem bucura de apariția a numeroși scriitori de teatru, foarte, foarte valoroși. Iar o să deschid o paranteză. Exista, la un moment dat, în critica noastră (după 1944 sau mai degrabă după 1940) sistemul de a judeca dramaturgia românească pe baza unei scheme, o schemă de tripletă. Cronicile începeau prin invocarea unor nume (le spun la întîmplare, nu într-o ordine de valoare) : Lucia Demetrius, Baranga, Davidoglu. A trecut o bucată de vreme și tripletă a început să fie modificată. Se spunea : Baranga, Lovinescu, Everac. În momentul de față, ca urmare a apariției unor nume : Sorescu, D. R. Popescu, Guga ; sau : prozatorii care practicau teatrul, ca Fănuș Neagu, și o serie întregă de alții mai tineri (lista ar fi prea lungă). Tripleta și-a trăit traiul. Cea mai bună dovadă că dramaturgia românească a făcut progrese mari este că numărul de scriitori de valoare s-a înmulțit, și nu mai este posibil, cînd se fac judecăți asupra dramaturgiei, să te rezumi la două sau la trei nume, ci ești obligat să pomenești zece sau cincisprezece, cu totul și cu totul

remarcabile. Dar ăsta este fenomenul românesc, și pentru noi faptul e foarte îmbucurător. Însă am impresia că, pe plan mondial, dramaturgia a intrat într-o oarecare criză: curentele pomenite au fost fecunde, au revoluționat într-adevăr teatrul, dar, în momentul de față, ele nu mai funcționează (vorbesc din punctul de vedere al literaturii dramatice, nu al artei spectacolului). Literatura dramatică a intrat într-un con de umbră. Publicul este interesat, astăzi, mult mai mult de spectacol, decât de text. El a prins gustul unor cotidiane spectacole uriașe — de la campionatele mondiale de fotbal, pe care le urmărește cu sufletul la gură, până la coborîrea pe lună a unor astronauți... Adevărul ăsta se reflectă, vrînd-nevrînd, și în teatru. Publicul are nevoie de spectacol, tînde mai mult spre...

— Spre filmul mut ?

— Spre vizualitate...

— Deci, spre filmul mut, într-un fel...

— Nu, că are nevoie și de zgomot... Dacă nu e zgomot, nu-i place. De aici, și succesul enorm al orchestrelor, al formațiilor de muzică ușoară, care au ridicat în picioare stadioane, în anumite țări; în America, tinerii au dat naștere unor fenomene de masă, un fel de bachanale, dacă se pot numi așa, foarte interesante. Arta spectacolului a trebuit să suporte această influență, și cu cît spectacolul este mai violent, mai direct, mai vizual, mai percutant, și din punct de vedere al imaginii și din punct de vedere al sunetului, cu atît are mai multe șanse să treacă la public și să creeze acea stare de... așa spune de **comuniune**, dar deseori mijloacele întrebuițate sînt ieftine, și chiar penibile, cîteodată, deci, nu o stare de comuniune spirituală într-o sală de spectacol, ci — poate cuvîntul este prea crud — de comuniune animală, de comunicare fizică, între spectatori. Sigur că toate astea nu sînt în favoarea textului dramatic. De aici, poate, și momentul de criză de care vorbeam.

— În urmă cu vreo zece ani, ați participat la o întîlnire a revistei „Teatrul” cu cititorii, la Sibiu; un spectator a lansat întrebarea „de ce regizorii tăie din text?” Răspunsul dumneavoastră suna (citez din memorie) cam așa, apropo de caracterul moral al acestui act: „dacă scriitorul este mai talentat decît regizorul, atunci regizorul nu are căderea să umble în text, dar dac regizorul este mai talentat decît scriitorul, foarfeca își găsește o anume justificare”.

— Problema este mult mai complicată. Se întîmplă, de pildă, ca un regizor de valoare să intervină în textele shakespearene. Și este absolut obligatoriu, pentru că nimeni nu mai suportă spectacole de cinci sau șase ore, cît ar putea să dureze anumite spectacole shakespeareene. Cînd un Peter Brook face treaba asta, nu pot să-i contest dreptul, fără a afirma însă, prin aceasta, că Peter Brook este mai mare decît Shakespeare. Problema este mai delicată atunci cînd este vorba de autorii în viață, care, desigur, doresc să-și vadă resocializat textul pe care l-au scris, pe care l-au gîndit, la care au reflectat atîta, pentru care s-au chinuit, au pierdut nopți în fața mesei de scris, și așa mai departe, iar intervenția regizorului poate să pară brutală și neavenită. Dar să nu exagerăm cu susceptibilitatea scriitorului.

— Criticul dramatic N. Carandino lanșă un „strigăt de ajutor”: **Uniunea Scriitorilor ar trebui să ocrotească dramaturgia scriitorilor dispăruți dintre noi, care nu au posibilitatea să se apere, și să interzică...**

— Lucrul acesta ar duce la spectacole muzeistice, la spectacole de rutină. Eu sînt net împotriva adaosurilor de text: asta nu are voie să facă regizorul. Dar el poate să ridice valoarea spectacolului prin imagini-simbol, prin jocul actorilor, prin felul de a privi opera. Aici, regizorul are toate drepturile, și numai așa teatrul poate să rămînă viu; altfel devine, efectiv, o piesă de muzeu pe care o reluăm (ca pe o placă veche), de fiecare dată cu alți interpreți.

— **Dar în legătură cu autorii care sînt în viață? El au dreptul la un spectacol muzeistic?**

— Păi nu se prea întîmplă, pentru că de obicei, la noi, nu se reiau piesele autorilor în viață. O piesă jucată acum cinci ani are foarte rare ori șansa să fie reluată de un teatru. Dar, pentru că este vorba despre autori în viață, cred că e bine ca în elaborarea spectacolului să fie consultați. Autorul cunoaște, mai bine decît oricine, intențiile, deseori neexprimate destul de clar, dar care există, și poate să fie un ajutor prețios al regizorului.

— **Regizorul, ca autor de spectacole, are pretenția că dramaturgul e un component al spectacolului...**

— Pe undeva, are dreptate...

— **„și, așa cum actorul îi dă ascultare, are pretenția ca și dramaturgul să-l asculte, pentru că spectacolul îl semnează el, regizorul.**

— Adevărul este că lucrurile reușite se fac, totuși, printr-o colaborare foarte strinsă între autor, regizor, scenograf și interpret. Dar, cum asemenea echipe se constituie greu, mulți regizori, care sînt destul de despotici, de tiranici, în meseria lor, apelează din ce în ce mai des la texte clasice, ca să nu mai aibă de-a face cu intervenția autorului.

— **Apropo de meseria de dramaturg : să semnalăm că acest scriitor trebuie să aibă în vedere și arta cuvintului, și arta scenică. El este și un regizor...**

— Desigur... El este primul regizor al piesei, prin indicațiile pe care le include între paranteze și prin subtext. Din păcate, obiceiul regizorilor, pe care ei îl socotesc un drept sacrosanct, este ca, în momentul cînd le intră textul în mînă, și s-a hotărît punerea piesei în scenă, să taie toate indicațiile de regie date de către autor, pentru ca nu cumva actorul să fie influențat de ele.

— **Aș mai dori să semnalăm aici pericolul ca unii scriitorii să-și trădeze vocația profesională, și să devină textieri, textieri de teatru. Mă refer la faptul că dramaturgul, știind că, orice s-ar întîmpla, piesa lui va fi modificată, prin tăieturi, de regizor, este tentat să renunțe la marea lui orgoliu de scriitor, la arta literaturii destinate lecturii. Mă refer la dramaturgul care nu mai este interesat ca piesa lui să se susțină, ca operă literară scrisă...**

— Eu n-aș fi atît de drastic ca dumneata, în judecarea acestor scriitori. Noi discutăm toate lucrurile astea în abstract, neținînd seama de al patrulea component al spectacolului, care este **publicul**. Scrii, sau faci, un spectacol pentru un public anume, la o dată anume, în anumite circumstanțe istorice, deci trebuie să ținem seama de sensibilitatea acestui public. Tendința generală fiind spre spectacol — spectacolul trebuind să fie mai percutant decît textul —, este foarte posibil ca un scriitor de valoare să conceapă un text care să nu vizeze neapărat desăvîșirea literară, adică să scrie un text special pentru un anumit gen de spectacol. Pentru asta nu cred că trebuie condamnat. Cea mai bună dovadă este că, în arta cea mai populară dintre toate, în cinematografie, colaborarea între scenarist și regizor devine din ce în ce mai frecventă.

— **Totuși, scenariștii nu sînt considerați întotdeauna scriitori.**

— Este o greșeală. Un scenarist poate să fie un foarte bun scriitor. Sînt foarte mari scriitorii care au făcut scenarii de

film la alcătuirea cărora au acceptat, cu mai multă sau mai puțină bucurie, altele în spirit de echipă, colaborarea regizorului. În afară de cazul genilor (care se exprimă total pe ei, în ciuda tuturor împrejurărilor, fără să țină seama dacă opera va fi, sau nu va fi, reprezentată, dacă va fi bine interpretată sau nu, și așa mai departe, pentru că sînt ca niște forțe ale naturii care trebuie să se dezlănțuie), nu cred în dramaturgia care au pretenția la **perenitate** artistică, ca să folosesc un termen care mi se pare de un caraghioslic imens, dar care este atît de des folosit în zilele noastre. Este o obrăznicie să vorbești de perenitatea „operei“ tale. Nici chiar marii scriitorii nu prea vorbesc. Unii or fi crezînd în ea, genii cred sigur, este într-adevăr condiția lor de existență, dar să lăsăm această credință în seama lor, și să n-o invocăm în sprijinul unor producții deseori minore și perisabile.

— **Credeți că evoluția scriiturii dramatice este influențată, obligatoriu, de evoluția artei spectacolului ?**

— Da, da. Sînt convins de asta.

— **Deci, acel mare dramaturg, pe care îl așteptați dumneavoastră în conjunctura actuală, este și el, la rîndul lui, produsul artei spectacolului ?**

— Nu, unul care este foarte mare determină el arta spectacolului. Brecht a determinat o anumită artă a spectacolului, nu-i așa ? Teatrul absurdului a determinat un fel de a juca, deci o artă a spectacolului. Samuel Beckett a determinat un fel de a juca. Eugen Ionescu a determinat un fel de a se juca textele lui. În asemenea cazuri, regizorul este cel care vine în urma autorului dramatic. Dar nu toți sîntem Brecht, sau Beckett, așa încît este cazul să ne împărțim frățeste munca, între regizor și autor.

— **Văzută în lumina acestei idei, de fraternitate a muncii, meseria de dramaturg apare astăzi mult mai grea, decît meseria de romancier sau de poet. Presupune neapărat concesiia, renunțarea, care țîn mai mult de arta conviețuirii.**

— Nu știu dacă este mai grea, dar este grea. Se poate face o socoteală foarte simplă : dacă într-un secol pot să apară, — știu și eu ? cifrele sînt convenționale — douăzeci și cinci de mari poeți și treizeci de mari prozatori, sînt foarte puține șanse să apară cinci sau șase mari dramaturgi. Asta este un lucru care se poate verifica, se poate constata statistic. Ceea ce înseamnă, că, într-adevăr, meseria de dramaturg este grea. Pe de altă parte, în lumea noastră, a scriitorilor,

există și un fel de paternalism, de tutelare binevoitoare, de „bătaie pe umăr“ din partea prozatorilor și a poezilor față de dramaturgi, care n-au fost niciodată luați în serios, ca scriitori. Chiar în cadrul Uniunii Scriitorilor, deși, în aparență, li se acordă tot respectul. Îți imaginezi, o clipă numai, că din literatura universală l-ai scoate pe Eschil, l-ai scoate pe Sofocle, l-ai scoate pe Shakespeare. Și îți dai seama că tot acest tezaur comun, care înseamnă literatura, ar sărăci, dintr-odată, imens. Ceea ce înseamnă că rolul dramaturgiei este foarte mare.

— **Intr-un fel, la începutul literaturii mondiale stă dramaturgia...**

— N-aș putea să fac afirmația asta. Dar, că este una dintre componentele fundamentale ale literaturii și ale civilizației omenеști, nu mă îndoiesc.

— **Nu știu dacă fenomenul se manifestă în toată lumea, dar, la noi în țară, în materie de dramaturgie, se constată o mare sărăcie de tineri; n-avem o generație de dramaturgi de douăzeci-treizeci de ani. Cel mai tânăr dramaturg consacrat împlinește în curînd patruzeci de ani...**

— Este un moment, într-adevăr, de criză, și este destul de îngrijorător. Acum vreo cincisprezece ani, apăruseră o serie întreagă de scriitori tineri, foarte mulți dintre ei influențați de teatrul absurdului, la care, prin vîrsta lor, erau mult mai sensibili. Este adevărat că, în oarecare măsură, ei pasișau acest teatru al absurdului; dar nu e mai puțin adevărat că un număr considerabil de tineri, între douăzeci și treizeci de ani, scriau teatru. Acum vreo doi ani, împreună cu Valentin Silvestru, am încercat să lansăm, în „România literară“, un concurs pentru autori tineri. Rezultatele au fost penibile. Nu știu ce s-a întîmplat, n-aș putea să explic; dar fenomenul există. S-ar putea ca, peste un an sau doi, să avem surpriza apariției unei alte generații. Cred că totul ține și de climatul general al dramaturgiei. Tinerii scriitori care apăruseră acum cincisprezece ani, și care băteau la ușile teatrelor, creșteau într-o atmosferă de efervescență teatrală, determinată de existența marilor curente de care vorbeam, efervescență manifestată în arta spectacolului și în literatura dramatică, la epoca respectivă. Astăzi, nu absența, dar puținătatea, totuși, a debutanților, mi se pare că este determinată de eclipsa oarecum generală, de criza apărută în literatura dramatică mondială...

— **Trebuie să înțelegem că ne aflăm într-un moment favorabil afirmării tinerilor regizori ?**

— Fără îndoială. Dar nu e mai puțin adevărat că acești tineri regizori se îndreaptă, la rîndul lor, spre piesele clasice, unde au mai mare libertate de acțiune. Sigur că între a juca un Lovinescu, și a juca un Shakespeare, dacă aș fi regizor, aș opta pentru Shakespeare, și nu pentru Lovinescu, este limpede !

— **Dumneavoastră sînteți un profesionist al dramaturgiei, dar sînteți și un profesionist al teatrului, în general. Ați condus, conduceți un teatru, cunoașteți foarte bine mecanismul lui, relația lui cu societatea; aș vrea să vă rog să-mi spuneți cit, pină unde, poate să meargă importanța socială, importanța morală, importanța civică a unui teatru ?**

— Întrebarea este foarte delicată și ar putea presupune o multiplicitate de răspunsuri; depinde din ce punct de vedere privești. Noi am vorbit, și vorbim, pe bună dreptate (dar s-a bătut foarte mult monedă, și citeodată excesiv, și lucrurile excesiv folosite se demonetizează cu timpul, își pierd din valoare, ca o monedă uzată, nu-i așa, care-și pierde relieful), despre **funcția socială a teatrului**. Și despre teatru, ca **artă a cetății** și așa mai departe; mai sînt cîteva formule, folosite cu foarte multă ușurință, de către publicistica noastră. Sigur că este indiscutabil că teatru are o funcție socială. Rămîne de văzut cum interpretezi această funcție socială, și cum funcționează ea, în anumite împrejurări. Să vă dau un singur exemplu: Beaumarchais. Este limpede că **Figaro-ul** lui Beaumarchais a contribuit în mod direct, efectiv, la Revoluția franceză. În momentul de față, Beaumarchais este un subiect de amuzament subțire, de foarte bună calitate, dar el nu mai are funcție socială, decît dacă un regizor vrea s-o reconstituie, să-i dea o semnificație modernă, apropiată de actualitatea noastră, prin forțarea oarecum a textului. Deci, funcția lui socială a murit...

— **Sau s-a ascuns...**

— Da, sau s-a ascuns, s-a obnubilat, trebuie scoasă din nou la vedere. Funcția socială a teatrului clasic grec era clară, se crea acea ecumenicitate, acea comuniune a spectatorilor în jurul ceremoniei teatrale. Funcția misterelor medievale sigur că a dispărut, dar ele adunau în jurul lor, pe vremea aceea, mii de oameni, în piețele publice...

— Noi le judecăm acum din punctul de vedere estetic...

— Da. Dar atunci era o emoție colectivă, care...

— Care nu era, în mod special, estetică...

— ...care era mai puțin estetică. În orice caz, funcția lor s-a schimbat. Acum, față de aceste opere ale trecutului, accentul s-a deplasat spre contemplarea estetică. Pe de altă parte, nu se poate nega că și în momentul de față această funcție socială operează: dar operează într-un mod indirect. Noi vorbim foarte mult despre omul nou, vorbim așa de mult despre omul nou, că a devenit o formulă pe care o folosim la repezeală, în orice ședință...

— O funcție fatică a limbajului ?

— ...or, dacă stai și te gîndești bine, problema acestui **om nou** este una dintre problemele capitale ale epocii noastre, nu numai pentru țara noastră, nu numai pentru regimul socialist. Însă despre acest om nou știm încă foarte puțin, presimțind doar cam ceea ce ar putea să însemne apariția lui, gîndindu-ne, de pildă, la omul Renașterii. Nu știm cum va arăta omul Renașterii noastre: e limpede că nu-i suficient să muncești bine, să nu-ți înșeli nevasta, să faci trei copii, ca să spui: „domnule, eu sînt un om nou !” Orice om cinstit face, mai mult sau mai puțin, lucrurile astea. Omul nou trebuie să aibă, probabil, un profil moral cu totul și cu totul special, care se creează cu încetul și pe care nu-l descifrăm încă foarte bine. Or, dacă este vorba de o funcție socială a teatrului în ceea ce privește apariția omului nou, această funcție este formativă, nu direct incitantă. Sigur că există cazuri de agitație politică directă prin teatru, și care au foarte mare importanță: de pildă, la un moment dat, în Vest, în timpul războiului din Vietnam, cînd zeci de trupe de amatori, de studenți, ieșeau în piețele publice și improvizau spectacole de protest. Ele au fost, neîndoielnic, utile, dar s-au dovedit foarte perisabile. Nu trebuie să confundăm funcția socială imediată (de intervenție imediată) a teatrului, în conștiința cetățeanului, cu funcția lui, mult mai nobilă și mai grea, și care se desfășoară pe lung parcurs: cea funcție formativă de care vorbeam înainte.

— Cum se poate afirma dramaturgia românească în lume ?

— Dacă aș ști, m-aș apuca și eu să scriu o astfel de dramaturgie ! Adevărul este că literatura noastră dramatică, în

cadrul istoriei literare, este săracă. Poți să pomeniști cîteva nume, cu respectul pe care îl ai pentru înaintași, pentru ideile generoase pe care le-au avut ei, poți să pomeniști un om de geniu, cum a fost Caragiale, care a lăsat cinci piese, dacă nu mă înșel, dar literatura dramatică e destul de săracă. Literatura dramatică dintre cele două războaie, la rîndul ei, este oarecum minoră, este o literatură inspirată din viața burgheză, în sensul nu prea bun al cuvîntului, fără să fie neapărat peiorativ, dar o literatură burgheză, de dimensiuni destul de restrînse, cu excepția unor ambiții mai mari pe care le-au avut Camil Petrescu, în perioada aceea. Se mai poate cita numele lui Blaga, care este foarte important, și s-ar mai putea adăuga cîteva puncte de referință, dar nu avem o literatură dramatică cu veche tradiție, cu mare tradiție, n-avem în spatele nostru nici clasicismul francez, nici epoca elisabetană, nici marea literatură dramatică rusească clasică. Așa că e mai greu de văzut, pe ce putem clădi, acum, o literatură dramatică reprezentativă pentru spiritualitatea românească, în contextul general și actual al literaturii dramatice. Se dibuie, căutăm. Tendința este de a reflecta aspectele imediate ale realității — lucru absolut necesar — dar aceste adevăruri imediate nu relevă încă dimensiunea lor majoră. Nu vîd perspectiva ca aceste adevăruri să intre în contextul literaturii dramatice universale, deși, pentru noi, a denunța lașitatea, parvenirea, ambiția care calcă peste orice, oportunismul, șarlatanismul, furtul și așa mai departe, reprezintă o operă de igienă socială. Veți spune că, avînd noi un sistem social diferit de al lumii occidentale, lucrurile pot fi privite, dinafară, ca interesante din punct de vedere documentar. Dar, de multe ori, nici ca valori documentare n-am pătruns pînă la cine știe ce adîncime.

— Mic mi se pare că o piesă cum este Jocul vieții și al morții în deșertul de cenușă poate fi jucată cu fruntea sus în toată lumea... Deci, lată un drum... Cred că unul dintre secretele acestei piese este simplitatea limbajului; parabola nu este supusă acțiunilor concrete, ea rămîne în substrat; dacă iau trei replici, la întîmplare, aceste trei replici au darul de a sta de vorbă chiar cu cel din urmă neinițiat, dindu-i-se, totodată, inlția-tului, ce i se cuvine. Altfel spus, limbajul acestei piese are darul de a nu fi ostentativ intelectualizant. Am impresia că această este piesa

— A fost o încercare grea pentru mine, cînd, la început, s-a spus, după **Citadela sfărîmată, Surorile Boga, Moartea unui artist** și altele, nu le citez pe toate, că sînt un scriitor de observație a realității sociale imediate, a momentului politic respectiv, și, cu deosebire, a transformărilor la care este supus intelectualul în epoca noastră. Probabil că nu-mi lipsește acest spirit de observație, din moment ce piesele au ținut afixul așa cum l-au ținut, au rezistat la public și au interesat. Se pare că erau, în oarecare măsură (în afară de anumite concesiile pe care le-am făcut, și pentru care îmi mușc degetele și acuma, dar, mă rog, așa s-au întîmplat lucrurile), produsul unui spirit lucid, care observa realitatea din jur cu destulă acuitate, pentru ca piesele să poată interesa publicul. Structural vorbind, nu asta este însă genul de literatură care mă interesează cel mai mult. Tînd, mai degrabă, prin construcție, spre o problematică mult mai generală, care, evident, poate să ducă la o exprimare cam intelectualistă și abstractă. Paralel cu piesele, hai să le spunem „imediat realiste“, despre care vorbeam, de observație socială a momentului respectiv, scriam piese ca **Omul care și-a pierdut omnia, Paradisul, Și cu am fost în Arcadia**. A fost un drum destul de lung, un efort artistic destul de mare, pînă am ajuns la piesa **Jocul vieții și al morții...** Este prima dată cînd sînt, în adevăr, satisfăcut de sinteza între tendința mea spre generalizare și dorința de a face o operă credibilă, verosimilă, autentică și viabilă, în care să se găsească senzația de viață. Lucrul se explică și printr-o muncă dusă cu perseverență, și prin faptul că am tras concluzii din aspectele nereușite ale altor piese. **Jocul vieții și al morții...** este o sinteză între experiența mea profesională, ca să zic așa, și experiența unei vieți interioare care mă privește exclusiv pe mine. Această piesă este pentru mine — bănuiesc că nu sună prea pretențios — un fel de sumă. Asta o faci o dată în viață. Ceea ce am scris mai recent (mă refer în special la **Noaptea umbrelor**) este exprimarea unei experiențe strict personale. Probabil că este și o chestiune de vîrstă, cînd ești dispus nu să meditezi asupra problemei generale a morții, de pildă, ci ești pus în situația să meditezi asupra propriei tale morți. Este o literatură foarte personală, și eu înțeleg foarte bine de ce ea poate să nu fie pe gustul unora, și nu poate să inte-

rezeze pe toată lumea, pentru că poartă această amprentă de experiență personală.

— Mă gîndeam acum că, dacă celebrul principiu *perpetuum mobile* nu și-a găsit o aplicare în tehnică, și-ar putea-o găsi în artă: dacă am reușit ca poet, ca prozator, ca dramaturg, să realizez un roman, un poem sau o piesă de teatru, la următoarea sau la următoarele opere, pornesc de la nivelul reușitelor mele... După această logică, opera viitoare va fi cel puțin la fel de bună ca virfurile anterioare.

— Bine ar fi să fie așa. Nu, nu este așa, nu se întîmplă așa, în practică. Nu se poate compara **Învieerea** lui Tolstoi, scrisă la bătrînețe, cu **Ana Karenina**, sau cu **Război și pace**. Deci, Tolstoi n-a plecat de la **Război și pace** mai departe. Sigur că romanul **Învieerea** rămîne important, dar nu este de aceeași valoare. Nu poți să fii în continuă ascensiune.

Sub aspectul tehnicii, fără îndoială, cîștiți pe măsură ce scrii. Asta este limpede. Cu cit scrii mai mult, cu atît înveți să scrii.

— **Imi dați voie să cred că tehnica este o chestiune de măiestrie ?**

— Da, de meșteșug. Și asta e un fenomen progresiv... dar, dezvoltîndu-te în continuare pe linia aceasta, a tehnicii, și cîștiștînd în experiență și în meserie, nu înseamnă că acest progres este însoțit inevitabil și de îmbogățirea conținutului.

— **Nu, e adevărat. Dar imi dați voie să vă spun că, de pildă, în piesa dumneavoastră Jocul vieții și al morții în deșertul de cenușă ați ajuns la o anumită culme a măiestriei dumneavoastră ?**

— Să spunem meșteșug, și nu măiestrie.

— **Dar sinteți de acord că meșteșugul este sinonim cu măiestria...**

— Dar măiestrie sună pretențios, să știi !

— **Ei, și atunci, chiar dacă sună pretențios, imi dați voie să vă spun că sinteți un maestru ?**

— Nu, nu sînt, nu sînt. Să fim serioși, să fim serioși.