

*Teatrul și cultura teatrală
după Congresul al IX-lea
al P.C.R.
(III)**



M. UNGHEANU

**Mai puțin
snobism și mai
multă încredere
în scrisul românesc**

M. UNGHEANU: Chestiunea difuzării literaturii române peste hotare este una dintre obsesiile mediului literar românesc. Scriitorul român nu se mai mulțumește de mult cu succesul intern, el vrea și un succes în afara țării. Năzuința aceasta este caracterizantă pentru mentalitatea literară contemporană din România. Singur, succesul în țară ar fi insuficient dacă nu este dublat de unul peste hotare. Deși succesul obținut pretutindeni aduce prestigiu, eu continui să cred că cel mai important succes este acela obținut în fața cititorilor de aceeași limbă. Celălalt nu este obligatoriu, chiar dacă este, incontestabil, de dorit. Aici intră însă în joc frica de a nu fi universal, care produce cele mai nefaste rezultate, uneori pentru că alterează vocații autentice prin devierea direcției lor de dezvoltare. Succesul în străinătate, aspirația la universalitate nu poate fi o deviză pentru toți scriitorii. Nu toți au

aceeași înzestrare, același succes și același acces către condiția care universalizează creația literară. Funcționează aici un bovarism, care nu întovărășește pentru prima oară atitudinea și concepția scriitorului român. O digresiune în această direcție ar fi desigur interesantă, dar ar întârzia abordarea temei propuse.

Fiind scriitorii români, nici dramaturgii n-au scăpat de această obsesie. Ea pare a avea îndreptățire pentru că obstacolele pe care le ridică o limbă cu mai puțini vorbitori decît limbile de circulație sînt atenuate de mijloacele spectacolului modern, care a elaborat un limbaj spectacologic capabil să învingă parțial bariera de limbă. Drept o condiție a succesului extern al piesei de teatru românești s-a fixat și aici cota universalității. Dar ce înseamnă universalitate? Care sînt condițiile pe care o operă literară — aici, piesa de teatru — trebuie să le îndeplinească pentru a fi considerată universală și tratată ca atare? Intrăm, inevitabil, în vag și ar trebui să fim mai realiști cînd discutăm o chestiune atît de practică cum este exportul de dramaturgie română peste hotare și posibilitățile de a-l realiza. Altfel zis, nu există o universalitate egală și identică cu sine de-a lungul vremii, ci diverse feluri de universalitate, după epocă și după împrejurări. Ceea ce era universal în romantism nu mai este universal astăzi și așa mai departe. Cu alte cuvinte, și universalitatea evoluează și este bine s-o înțelegem în acest chip nuanțat. Iar dacă o colectivitate umană bine conturată și definită istoric a trăit aceleași experiențe cu caracter decisiv ca și majoritatea celorlalte colectivități istorice, care-și pun, pe lîngă această condiție, și problema universalității creației lor, este fa-

* Ultima parte a colocviului publicat în nr. 1 și 2/1983.

tal ca ea să aibă premisele unei creații universale. Universalitatea nu este o chestiune care se învață, care se preia din afară, este rezultatul unei modelări din interior. Dacă privim înapoi, la ultimii patruzeci de ani numai din istoria poporului român, constatăm că tipul de experiență umană parcurs este complex și sincronic cu al altor mari colectivități istorice. Chestiunea, pentru noi, nu este de a prelua exterior modelele artistice ale acestora, ci de a le transfera, prin opera de artă, propria noastră experiență. Fără teama de a fi locali. Fără această teamă, dintre mai mulți scriitori care vor încerca aceeași temă și formulă, cițiva vor atinge universalitatea. Acesta nu poate fi un scop programat. Ne-am deprins prea mult cu programările, cu planurile, fie ele cincinale sau nu, dar în literatură, în actul de creație, ele nu dau rezultate, chiar cînd își propun ținte atât de distinse.

În fond, succesul este o chestiune de producător, dacă vorbim despre spectacole, fie ele de teatru sau film. Am vorbit cu Miloš Forman, în Cehoslovacia, despre filmul său *Foc, draga mea*, difuzat la noi cu titlul *Batul pompierilor*. Era extrem de preocupat dacă filmul lui nu este prea local. Dar el ținea ca filmul să fie local, fără a rămîne însă prizonierul unei singure arii spirituale și artistice. Acest film, plin de vervă, aduce mult cu teatrul lui Caragiale, fiind ceva mai crud, mai amar. Găsecă că în acest caz tematica este nu locală, ci europeană. Dealtfel, filmul respectiv a avut succes și a contribuit și el la impunerea regizorului. Cred că operația de disociere între succes și universalitate trebuie făcută.

În materie de spectacol, cel care condiționează succesul este publicul. Este adevărat că și acest public poate fi format și că el se formează în timp. Un exemplu: publicul din România este format pe tiparul comediilor lui Caragiale. În această direcție, și pricepera sa este maximă. Intrat în dialog cu un asemenea public, ești obligat să produci, dacă vrei succes, pe această direcție. Publicul din afara țării are altă educație și orientare artistică. E greu ca orientarea repertorială și spectacolică pentru publicul autohton să coincidă cu cea pentru străinătate. Iată, fără a absolutiza, una dintre posibilele cauze ale insuccesului. Este cazul să ieșim din teorii și să examinăm concret căile de acces, obstacolele, posibilitățile imediate și de viitor. Practic, se face puțin pentru intrarea piesei românești de teatru în circuitul internațional. Includ aici atît producția veche cît și cea nouă, deși mai ales despre aceasta din urmă este vorba. Sînt cițiva regizori

români cu nume sonore care lucrează și în afara granițelor țării. Dar nici unul, nu s-a evidențiat și prin montarea unui spectacol pe text românesc, acolo. Este o lacună a lor, dar și a climatului în care au fost formați. Performanța regizorală românească s-a obținut de obicei pe texte străine și nu pe cele ale dramaturgiei românești. Sînt semne de schimbare la acest capitol, dar fapt sigur este că regizorii români care lucrează și în afara țării nu promovează acolo piesa românească. Altă slăbiciune, altă formă de bovarism, este repertoriul de turneu al teatrelor românești. Ele ies peste hotare mai ales cu piese din repertoriul internațional, cu piese din repertoriul clasic, și mai rar cu piesa românească actuală. Este desigur o mîndrie profesională să joci cu aplomb pe Shakespeare în țara lui sau pe Goldoni în Italia, dar această nevoie de omologare profesională mărturisește o neîncredere în dramaturgia românească, neîncredere care poate fi învinsă. Succesul extern depinde în bună măsură și de succesul intern al dramaturgiei românești. Cu mai puțin snobism și mai multă încredere în scrisul românesc, operația lansării piesei românești în repertoriul internațional se poate face. În acest sens, aș vrea să fie înțeleasă și intervenția mea din revista „Flacăra” la adresa Teatrului Național din București, Național care face mai puține servicii decît poate și decît este dator să facă teatrului românesc în genere. Și chiar dacă maestrul Paul Everac ne-a enumerat aici cîteva succese, continui să susțin că problema ridicată de mine rămîne în picioare. Succesul extern depinde în bună măsură de succesul intern al dramaturgiei românești.

Discuția despre protocronism avea drept concluzie și acest adevăr simplu: pentru ca să planezi la mari distanțe, trebuie să ai de unde să decolezi și mai ales bune condiții de decolare. Este de extins suprafața teatrală a Bucureștiului și a întregii țări, aceasta însemnînd o ieșire din osificarea instituțională teatrală actuală. Experiența festivalului de teatru Caragiale de la Craiova, realizat cu concursul generos al Teatrului Național din localitate, mi-a arătat ce nevoie de teatru are lumea. Cucerirea propriului nostru public este aerodromul marelui zbor în afară. Dinu Săraru spunea, dacă nu mă înșel, că experiența exportării piesei Ecaterinei Oproiu *Nu sînt Turnul Eiffel*, nulă, dealtfel, ca valoare literară, după opinia mea, dar cu mare succes de public aici, n-a interesat deloc în afara țării. Podul aerian pe care îl creează această piesă cu publicul românesc nu se mai creează și în afara țării. Acolo realitățile despre care vorbește piesa, realități minore și perisabile, nu mai există, și

deci se forțează și descrie. Cu asemenea dramaturgie nu se vor obține succese decât foarte circumstanțiat. E o situație care explică și atitudinea criticii literare față de o mare parte a dramaturgiei contemporane. Această critică neglijează firesc o piesă ca *Nu sint Turnul Eiffel*, care a inundat la un moment dat scena românească. Critica este preocupată, să zicem, de *Costandinești*, care însă nu se joacă încă. Cine urmărește dramaturgia cea mai căutată la noi astăzi, comedia, va observa un lucru interesant: că Aurel Baranga, Ion Băieșu, Teodor Mazilu, ale căror texte mai oferă încă prilejul unor spectacole remarcabile, văzuți astăzi pe scenele noastre, încep să dateze. Ei vorbesc despre o fostă realitate. Cea nouă este prezentă în piesele lui Tudor Popescu sau Paul Everac. S-a produs o mutație în realitate, dar în teatru, care e fatal legat de aceste realități, ea nu s-a produs încă pe măsură, de vreme ce repertoriile teatrale n-o reflectă. Cu riscul de a contrazice convingeri sau opinii exprimate aici, voi spune că teatrul românesc se mișcă încă în urma realităților, că e departe de a fi prompt și inspirat. Teatrul românesc este departe de a explora bogăția dramatică sau umoristică a realităților. Este și aici o cheie a succesului, atît intern cît și extern.

Uităm, apoi, în cursul acestei discuții, că România nu e la fel de interesantă pentru Occident — obsesia celor doritori de succes — ca alte țări, ca U.R.S.S., de exemplu. Este cazul să fim realiști. Un stat colosal, a cărui răsufare exercită o influență incontestabilă asupra existenței țărilor europene și a lumii întregi, interesează, fatalmente, mai mult. El poate deci exporta cu succes și știe s-o facă. A creat chiar o casă de filme care produce filme cu destinație expresă pentru străinătate. Întrebarea noastră, în acest caz, este: prin ce putem interesa în afară? Prin ce putem fi noi interesați? Prin ce putem introduce o notă aparte în acest concert de manifestări culturale-artistice care înseamnă marea competiție culturală și artistică a Europei și a lumii? Ideea de a produce direct pentru export nu ne preocupă în suficientă măsură. Evident că succesul extern al dramaturgiei românești cere o preocupare și o conlucrare concertată, instituțională, care depășește cadrul acestei discuții, ea făcînd parte din marea problemă a propagandei românești în afara țării, înțeleasă dincolo de simplele deziderate, doar declarate.

PAUL EVERAC: Apropiindu-ne de concluziile pe care le va trage gazda noastră, vreau să vă spun așa: ideea aceasta de „hai să ieșim în piață cu ce avem noi de propus lumii” trebuie s-o

verificăm, să vedem dacă avem sau nu ceva de propus. S-ar putea întâmpla să nu avem nimic de propus. Nu cred. Cred că avem. Faptul că încercăm să deducem valoarea noastră dintr-o confruntare universală, asupra căreia cred că am fost de acord cu toții, nu însemnează în același timp ca noi să nu ne răfuim cu societățile care sînt pe o altă poziție. Or, nu prea vîd în dramaturgia românească piese care să intre în polemică deschisă cu alte sisteme. Putem ajunge la audiența mondială prin însuși faptul că ne punem pe o poziție polemică. Nu s-au produs încă în dramaturgia românească — deși apelurile în acest sens au fost nenumărate, de la cel mai înalt nivel —, nu s-au produs coliziunile acestea de principii, transferate în fapt dramaturgic, decît în foarte mică măsură. De ce? Gustul universalității îl avem, gustul polemicii nu-l avem. Nu aș fi de părere ca piesa noastră să meargă investimintată în spectacolul nostru. Dacă merge așa, merge ca un hibrid. De ce un text dramatic românesc să nu intereseze numai ca text dramatic românesc?



VLADIMIR
SIMON

Teatrul de păpuși
(nu are limită
de vîrstă...

VLADIMIR SIMON: Constat cu tristețe că teatrul de păpuși nu poate constitui un argument în cadrul, altminteri atît de incitant, al acestui colocviu. Aceasta, deoarece teatrul de păpuși se află în „nefericita” situație de a nu fi refuzat nici o piesă a unui dramaturg român contemporan!

De unde această reținere a dramaturgilor de a ni se adresa? Nu reușește oare mica scenă să impună atenției marea piesă? Dimpotrivă. Un exemplu, printre altele: *Tyl Ulenspiegel*, în regia Cătălinei Buzoianu și dramatizarea romanului lui de Coster, datorită unui scriitor român, l-am numit pe Theodor Mănescu, a fost desemnat să inaugureze Festivalul internațional de teatru de la Charleville-Mézières, cu un succes consemnat ca atare în presa străină. Să fie atunci teatrul de păpuși neaderent la mesajul profund, cu înțelesuri

filozofice, al artei majore, să fie incapabil de a transmite idei? În replică, aş aminti că, în ultimele decenii, arta păpuşarilor români a cunoscut o evoluţie ascendentă, a propus modalităţi teatrale fără precedent, probînd un spirit novator şi integrator. Teatrul de păpuşi şi marionete s-a consacrat azi ca o sinteză a artelor, în care marioneta este semn teatral, unul, printre altele, alături de cuvînt, coregrafie şi măiestria actorului, muzică, plastică. Dar, mai cu seamă, a cîştigat o dimensiune simbolică, cu puternică reverberaţie afectivă, care s-ar putea să fi influenţat şi scena mare, în sensul reateatralizării teatrului, al distanţării ironice faţă de convenţie, conferind imaginii scenice o tulburătoare polisemie. Teatrul de păpuşi românesc acoperă practic toate categoriile estetice — de la satiră, care a fost vocaţia sa dintotdeauna, pînă la liric, criteriul dominant fiind bucuria jocului, fantezia eliberatoare. A inventat şi adoptat spaţii de joc inedite: strada, grădina, camera, ilustrîndu-se deopotrivă ca teatru popular sau ca teatru experimental. Astfel, scena românească de păpuşi apare pe drept cuvînt ca posibilă tribună pentru promovarea celor mai actuale valori spirituale, o scenă care, însă, aşteaptă să fie explorată de către profesioniştii scrisului dramatic. Dacă există, totuşi, o dramaturgie a genului, aceasta se datorează exclusiv demersurilor instituţiilor, care, de pildă în cazul Teatrului „Tăndărică”, au reuşit să determine scriitorii de valoarea Ninei Cassian sau a lui Gellu Naum să se exprime şi prin intermediul păpuşii. Cu reuşite remarcabile. Faptul că dramaturgii nu vin în întîmpinarea noastră generează însă o stare cu implicaţii negative atît pentru scrisul teatral, care îşi refuză astfel bucuria descoperirii unui domeniu cu miraculoase resurse de expresivitate, cît şi pentru arta spectacolului, deoarece, în absenţa acestui aflux de sînge vital care este piesa românească de actualitate, se naşte pericolul, deja semnalat, al căderii în estetism a reprezentăţiei çu păpuşi, constrînsă să captiveze fără un temeinic suport literar.

THEODOR MĂNESCU: Într-adevăr, păpuşa poate să spună orice...

VLADIMIR SIMON: Păpuşa se adresează oricui. O prejudecată care mai dăinuie este aceea că teatrul de păpuşi aparţine copilăriei. Afirmaţie adevărată doar cu condiţia să nu rezumăm caracterul copilăresc al teatrului de păpuşi la termenii reci ai aritmeticii vîrstelor. Teatrul de păpuşi cultivă copilăria în rostul ei major, ca stare de spirit, poftă de creaţie, efervescenţă a gîndului. Păstrăm din copilărie spiritul ludic. Adulţii cărora *Tyl Ulenspiegel* sau *Nocturnul Stravinski* le-au produs incîntare nu au

fost nevoiţi să se „copilărească”... Teatrul de păpuşi nu are limită de vîrstă. Tocmai de aceea, nu aparţine numai copiilor. Vocaţia sa iniţială se împlinea în relaţia cu publicul adult. Dar spectatorii copii au fost cei care au crezut în teatrul de păpuşi şi l-au salvat de la pieire, cînd naturalismul, schematismul, convenţionalismul îl invadaseră aproape decisiv. Regenerarea estetică a genului, la care ţara noastră şi-a adus o importantă contribuţie, l-a propulsat în avangarda artelor. Un spectacol în bun destinat copiilor poate afla ecou şi în sufletul adultului, mai mult, poate să-i ofere o perspectivă inedită asupra lumii. Un spectacol bun destinat adulţilor este universal.

O şansă pe care dramaturgii n-ar trebui s-o piardă...



**MARGARETA
BĂRBUȚĂ**

**Pericolul
„săriturii peste cal”**

Ceea ce spunea tovarăşul Paul Everac este foarte adevărat, şi eu mă gîndisem, înainte de a intra în acest colocviu, că, de fapt, nu se poate vorbi despre această perioadă ca despre o perioadă unitară, ei au existat anumite etape în dezvoltarea noastră istorică. În ultimii 17 ani, şi în dezvoltarea noastră ca oameni de teatru, şi a teatrului românesc, şi a culturii româneşti.

Acest spirit stimulator pentru gîndire — care este spiritul înnoitor al Congresului al IX-lea — este foarte preţios şi nu trebuie să fie uitat nici o clipă, pentru că şi în ultimii ani am observat acel cusur care se iveşte în gîndirea multora dintre noi. E vorba de pericolul „săriturii peste cal”: cînd se lansează o anume idee, se formează un anume curent de opinie, care devine, la un moment dat, prin acumulări succesive, dominant şi excesiv. Atunci se trag frînele, şi din nou se formează curentul de opinie, în direcţia cealaltă, prin dorinţa multora de a se conforma la o idee, care devine ideea zilei.

Ceea ce ar trebui să ne fie ca un fel de învăţătură de minte, din Congresul al IX-lea, în mod permanent, ar fi necesitatea de a ne păstra capul pe umeri

și de a ne lăsa ceva mai puțin în bătaia unui vânt sau altuia, de a ne menține, solid, pe drumul pe care ne aflăm și de a privi totdeauna înainte, de a gândi cu limpezime; nu vorbesc numai de cei de față, ci de toți cei care sînt interesați de bunul mers al teatrului.

S-a vorbit mult aici despre dramaturgie, și mai puțin despre arta spectacolului, deși și despre aceasta ar fi de discutat, atît în ceea ce privește progresul real înregistrat în îmbogățirea și în definirea mijloacelor de expresie, cit și în ceea ce privește tendința spre exces, cînd într-un sens, cînd în celălalt; în ceea ce privește posibilitățile de export, cred că trebuie să ne gîndim în primul rînd la ce anume poate să intereseze publicul de peste hotare, fie el dintr-o țară socialistă, fie dintr-o țară nesocialistă.

Eu am căutat să înțeleg de ce o anumită piesă sovietică s-a jucat la Paris mai mult decît, poate, altele, pe care factorii responsabili sau autorii lor le-ar fi văzut mai îndreptățite a fi exportate. Acolo s-a jucat foarte mult și cu mare succes *Comedie de modă veche*, dar s-a exportat la un moment dat și *Tragedia optimistă*, o piesă care aborda revoluția într-un mod de un puternic dramatism, arătînd niște relații umane care se creau într-o situație specifică; iar prima pe care am numit-o este o piesă comercială, care pretinde condiții tehnice foarte simple — și la acest lucru ar trebui să ne gîndim, de asemenea — și care tratează o problemă de relații umane de tip foarte general, posibile oriunde.

În momentul de față, dramaturgia noastră are calitatea de a se desfășura pe teme și în modalități artistice literar-dramatice foarte variate, pătrunzînd în esența realității sociale, de asemenea pe trepte foarte diferite.

După părerea mea, ar putea să intereseze peste hotare acele piese care — în cadrul unor structuri sociale cărora, desigur, nu pot și nu trebuie să li se sustragă — pătrund în esența umană. Nu piese de tipul musicalului *Nu sînt Turnul Eiffel*, deși această piesă a interesat acum 10—15 ani, pentru că prezentă dramatic relația umană dintre cele două personaje principale, într-o formă originală. Nu neapărat acele piese care conțin elemente de critică, atingînd realitatea la suprafață, ci acelea care pătrund în esența relațiilor umane, fie la modul critic, fie interogativ, care pot deci să intereseze pe spectatorii de oriunde.

Dar, dincolo de această problemă fundamentală, prin care se pune o întrebare dramaturgilor înșiși, privind măsura în care ei izbutesc să pătrundă în esența relațiilor umane din societatea noastră, sînt desigur o seamă de aspecte organi-

zatorice, nepuse la punct; și se cere o înfîlțire a cîtorva dintre factorii responsabili, soldată cu concluzii concrete.

Totuși, cred că dramaturgia românească poate să intereseze în mai largă măsură dacă pătrunde peste hotare prin spectacol. Or, trebuie să recunoaștem că, dacă în trecut turneele aveau loc de foarte multe ori fără piese românești contemporane, în ultima vreme aceste turnee înseși sînt foarte puține; participăm destul de rar la manifestări internaționale, pentru că, în condițiile economice actuale, nu se înțelege pretutindeni faptul că, pentru a face propagandă valorilor naționale, trebuie făcute și niște eforturi.

DINU SĂRARU: V-aș propune să ne oprim aici. Mie mi se pare că putem să fim de acord că această întîlnire, desfășurată sub auspiciile revistei „Teatrul”, a avut un caracter pozitiv, determinat, în ultimă instanță, de spiritul viu, creator, care a revitalizat comportarea românească, spiritul Congresului al IX-lea.

Faptul că am privit cu luciditate, cu ambiție, cu dorință de mai bine momentul teatral bun de astăzi este o demonstrație că spiritul Congresului al IX-lea a fost înțeles de către toți; pornind de aici, aș încheia spunînd că este foarte important să ajungem la convergența pozițiilor noastre teoretice și practice. Să susținem, cu aceleași argumente și cu aceeași fervoare, și pe scenă, piesa publicată în volum, să știm să susținem acea dramaturgie care, fiind bună aici, poate să fie bună oriunde. Nu cred, de pildă, că trebuie, să scriem piese pentru export și piese pentru „băștinași”; dramaturgii care s-au impus lumii au scris piese valabile deopotrivă în Columbia și la București. Atunci cînd vom ajunge la această concluzie, vom susține prin toată ființa noastră de profesioniști ai acestui domeniu că piesa care trebuie jucată în România poate oricînd să fie jucată și pe alte meridiane. Dramaturgia noastră are nume ca Paul Everac, Paul Cornel Chitic, Horia Lovinescu, Theodor Mănescu, Marin Sorescu, Dumitru Solomon, D. R. Popescu; ne putem permite să fim solidari în jurul lor; aceasta este o pistă de decolare spre ceea ce dorește fiecare dintre noi. Cu dramaturgii pe care îi avem, uniți, vom reuși să dăm literatura pe care o merită mișcarea teatrală românească, la valoarea spectacolului, situat, în momentul de față, la o înaltă altitudine.

Închei cu această speranță a solidarității noastre, în numele dramaturgiei române autentice, al dramaturgiei valoroase, care să slujească intereselor culturii naționale socialiste. ■