



Cu

Henryk Bardijewski

despre :

- ◆ arta replicii pe unde radiofonice
- ◆ „cuvintul vorbit“ ca personaj
- ◆ magnetismul marilor autori
- ◆ păpușile care ne ajută să fim oameni

Convorbire realizată de

Paul TUTUNGIU

Ceea ce frapează întâi și întâi, când stai de vorbă cu Henryk Bardijewski, este zona de liniște care pare să-l înconjoare. E un calm seducător, de natură spirituală, care, chiar dacă ești din fire mai repezit, aproape că te molipsește.

Fiind invitat în România de Uniunea Scriitorilor, ne-a vizitat la redacție. Am petrecut apoi câteva ceasuri împreună. Nu mult după aceea, am avut plăcerea să-l reîntâlnesc, într-unul dintre saloanele destinate oaspeților la Ambasada noastră din Varșovia.

Bine cunoscut în Europa și nu numai, dramaturgul polonez Henryk Bardijewski și-a făcut din unda radiofonică un peșag de nădejde, dar nici scena de scîndură nu l-a refuzat, aș spune — dimpotrivă.

Prezent pe toate „rampole de lansare“ a replicii de teatru, conștiința sa militantă se adaugă efortului scriitorilor lumii de a îndălța un templu umanismului.

— **Ajunși, acum, în fața inevitabilului interviu, mă grăbesc să vă pun mai multe întrebări deodată: cum ați intrat pe porțile literaturii? Cum ați devenit dramaturg? Ați început cu replici de teatru sau cu versuri?**

— Dintre toate creațiile culturii, cel mai mult m-au atras grădiniile, parcurile — și bibliotecile. Cu timpul, am adăugat și teatrele, ca fiind locul posibilității de cunoaștere și autocunoaștere, și bisericile, ca locuri de meditație minunate din punct de vedere arhitectonic. Dar, mai întâi a fost... biblioteca, și anume Biblioteca Națională din Varșovia, unde am început să lucrez după absolvirea studiilor de polonistică.

Dacă nu pun la socoteală poeziile, pe care, ca aproape toată lumea, le scriam în anii de școală, mi-am inaugurat cariera literară prin lucrări lungi și grele. Am scris mai întâi o comedie. Această operă se află acum în cel mai potrivit loc, în străfundurile celui mai încăpător sertar...

Prima mea scriere transmisă la radio (și primul volum tipărit) avea forma dialogului. La scurt timp, au venit povestirile, miniaturile în proză, dintre care multe scrise pentru radio, unde am și lucrat vreme de peste un sfert de veac. S-au adunat câteva volume de asemenea povestiri; o antologie, intitulată „În așoptarea unui semn“, a apărut în anul 1965. Perioada începuturilor mele scriitoricești se caracteriza printr-o puternică amprentă satirică. Experiența acumulată atunci mi-a fost de folos mai târziu, la scrierea comedilor. Tot de timpuriu, am

compus scenariu pentru radio, gen care a devenit, la un moment dat, principala mea formă de exprimare. Mai târziu a sosit și timpul scrierilor mai ample, atât în proză, cât și în dramaturgie. S-ar putea ca în viitor să revin la textul scurt, dar acest ultim viitor este încă, mi se pare, destul de îndepărtat.

— **Ce reprezintă pentru dumneavoastră, la ora actuală, teatrul radiofonic ?**

— Radioul îi atrage în general pe dramaturgi, mai întâi fiindcă oferă cea mai deschisă formă de expresie, liberă de rigorile altor genuri literare. Spectacolul radiofonic se desfășoară în timp (la fel ca și viața omului), operînd cu cuvinte, sunete, muzică și tăcere; între acestea, cuvîntul, cel puțin în teatrul radiofonic polonez, ocupă locul principal. „Ce vehicul poate fi mai minunat pentru cuvînt, decît unda de aer?” spunea Claudel. În al doilea rînd, radiofonia presupune un anumit tip de percepere intimă, pretinzînd din partea ascultătorului imaginație și sensibilitate, dar și unele cunoștințe care conduc la o colaborare creatoare. Aceste condiții, precum și necesitatea concentrării la receptare, fac ca o piesă grea, transmisă la radio, să nu aibă audiență de masă. Paradoxal, nu? Trebuie, totuși, să reflectăm asupra faptului că opere de artă audiționale, cuvînt-sunet, vor apărea independent de radio, cum au apărut și compoziții muzicale, fiind difuzate sub formă de înregistrări pe discuri sau pe casete. Așa cum nici filmul nu mai depinde strict de sala de cinematograf, iar tehnica video duce la independență față de televiziune. Sub ochii noștri, operele literar-teatrale destinate audiției și cele vizuale pășesc în cîmpul alegerii și receptării individuale. Beneficiarul nu mai este punctul terminus al cablului dirijat de la distanță.

Radioul, ca mijloc de difuzare, este mai operativ decît teatrul și filmul, asigură în general o pleiadă de actori bună, uneori foarte bună, și, în principiu, garantează integritatea textului, ceea ce în teatru, și cu atât mai puțin în film, nu se prea întîmplă. Datorită tuturor acestor factori, drama radiofonică răspunde cel mai bine solicitărilor contemporaneității. În cartea sa cu privire la drama radiofonică poloneză („Muza fără legendă”, Varșovia, 1973), Slawa Bardijewska abordează din mai multe unghiuri problematica teatrului radiofonic. Cred că nici o altă formă literară, considerată în ansamblu, nu a creat o imagine atât de reușită și de complexă a contemporaneității noastre.

— **Pe lingă aceasta — și nu în ultimul rînd —, importanță pentru autorul de literatură destinată radioului este posibilitatea consolidării textelor sale prin intermediul tiparului.**

— La noi, practica aceasta există de mult, operele literare radiofonice apar într-un periodic special, „Teatrul Radiodifuziunii Poloneze”, precum și, bineînțeles, în volume. Revista, ca și culegerile de opere literare radiodifuzate au jucat un rol important în cunoașterea dramaturgiei noastre radiofonice în străinătate.

Pînă în prezent, am scris peste cincizeci de scenarii radiofonice; multe dintre ele, datorită înregistrării perfecte și participării unor renumiți actori, au avut rezonanță în țară și în străinătate, ceea ce mi-a adus reale satisfacții. În afară de cele apărute în „Teatrul Radiodifuziunii Poloneze”, am publicat și două culegeri: **Forța atracției** (1975) și **Pangea. Mici drame** (1984).

— **Ce deosebire există între mijloacele de exprimare prin radio, și cele utilizate pe scindura scenei ?**

— Materia cu care lucrează scriitorul este limba, cuvîntul, indiferent dacă e poet, prozator sau dramaturg. Apropoiindu-se însă de teatru, precum și de radio, film sau televiziune, observăm că scriitorul operează cu un personaj aparte: **cuvîntul vorbit**. În vorbire, pînă să servească personajelor piesei pentru a-și expune rolurile, cuvîntul joacă el însuși un rol. Spre deosebire de cuvîntul care alcătuiește materia piecii, trebuie să aibă în el, codificat, timpul. Cuvîntul se desfășoară în timp — aceasta este măsura sa esențială.

Atît în teatru, cît și la radio, în film sau la televiziune, scriitorul operează nu numai cu cuvîntul, ci și cu efecte acustice, cu muzică și cu liniștea. Un anumit soi de liniște fiind aceea a omului care tace, și altul, cel rezultînd din absența sunetului, din nemișcarea obiectelor, din amuțirea lumii înconjurătoare.

În diferitele perioade de dezvoltare a teatrului radiofonic, proporția acestor elemente specifice variază. În ceea ce privește teatrul radiofonic polonez, calitățile constructive și dialogic vivace i-au asigurat un succes internațional. Arhitectura cuvîntului în drama radiofonică începe de la frază. Singur, cuvîntul este fără apărare și nesigur de sensul său. Fraza este cea care creează conotația. Scrisul pentru radio începe deci cu etapa construirii frazei. Fraza destinată audiției trebuie să fie valoroasă din punct de vedere muzical, melodic, fonetic. În al doilea rînd, trebuie

să fie compactă și economică în operarea cu fondul de cuvinte. În al treilea rând, și cel mai important, trebuie să aibă o încălcătură maximală de sugestii — sugestie de imagine, intelectuală și emoțională, care să dea ascultătorului șansa unei receptări creatoare.

Textul scris pentru radio trebuie să cuprindă, pe cât posibil în mod discret, un bagaj de informații, pe care în teatru le obținem fulgerător, doar privind scena, personajele. Acestea sînt lucruri evidente, însă ele glhidează subteran procesul scrierii — chiar și în etapa înohegării frazelor, dar și după aceea: cînd prinde contur arhitectura operelor: capitole, fragmente, scene, acte. Cu ani în urmă, unul dintre teoreticienii de frunte ai avangardei poetice poloneze, Tadeusz Peiper, a exprimat părerea că „numai fraza poate fi terenul euceririlor literare”. Se pare că avea dreptate, cu atît mai mult cu cît în literatura modernă fraza se dilată uneori pînă la dimensiunile romanului. Consider că secretul fundamental al limbii, precum și secretul literaturii, constă în compoziția frazei.

Și încă un lucru. Creația literară pentru radio se aseamănă mult, cred, cu creația compozitorului. Audiția radiofonică a teatrului amintește de formele muzicale; la fel ca și în muzică, un mare rol îl joacă ritmul și ritmicitatea, precum și o anumită simetrie. Scena de teatru radiofonic este receptată prin intermediul imaginației, ceea ce activează la maximum, ca și în cazul muzicii, facultățile spirituale ale auditoriului.

— Dar teatrul? Cum parcurge scriitorul calea de la radio la teatrul propriu-zis?

— Contrar aparențelor, nu este deloc o cale ușoară. Radioul înseamnă cuvîntul rupt de expresia buzelor ce-l rostesc, de fața omului, de corp. Teatrul, dimpotrivă — creează posibilitatea de a vedea cuvîntul, de a-i observa acțiunea în context: într-o oarecare măsură, are loc o slăbire, o limitare a suveranității sale. Cuvîntul trebuie aici să-și împartă înțelesul cu multe alte mijloace de exprimare teatrală, în primul rînd cu gestul. Gestul reprezintă marele aliat, dar și antagonistul, cuvîntului; în pantomimă, acesta l-a înlăturat complet; întotdeauna, gestul reprezintă o forță, rezultată din prezența trupului. Omul arătat în teatru reprezintă, în afară de toate celelalte simboluri și sugestii, și o anume imagine. De aici decurg multiple consecințe.

— Ce loc ocupă teatrul radiofonic în viața culturală contemporană a Poloniei și cum vedeți dumneavoastră

șansele dezvoltării literaturii dramatice destinate undelor?

— Radiodifuziunea în Polonia a trecut de 60 de ani. Încă dinainte de război, genul se manifesta în formule diverse, stimulat fiind de o efervescentă gîndire teoretică-critică. Cărțile publicate atunci și o serie de dizertații asupra posibilităților artistice create de radio își păstrează valoarea și în prezent. Audioscenațiile, astăzi clasice, ale lui Jerzy Szaniawski (1886—1970), intitulată **Cesul**, reinnoite de nenumărate ori pe antena Radioteleviziunii Polone, au fost concepute în anii treizeci.

După război, tradiția teatrului imaginar a fost continuată; s-au creat multe opere valoroase, inclusiv experimentele care aparțin istoriei genului. Dar adevărata înflorire a teatrului radiofonic datează din anii '60 și se leagă de activitatea unui grup de tineri scriitori, printre care Jerzy Krzysztow, Włodzimierz Odojewski, Władysław Terlecki, Janusz Krasinski, Jarosław Abramow-Newerly. În deceniile 7—8 au colaborat cu noi aproape o sută de autori. Scriau scenarii pentru radio poeți, prozatori, dramaturgi — în afară de cei citați îi mai putem aminti pe Stanisław Grochowiak, Ireneusz Iredyński, Zbigniew Herbert, Halina Anderska, Jerzy Janicki, Zofia Posmysz, Andrzej Mularczyk, Krzysztof Choinski, Jerzy Pazdzicki, Władysław Zesławski, Jerzy Sulima-Kaminski și mulți alții. Unii dintre ei practică acest gen și în prezent.

Recolta acestor ani buni a fost valorificată de seria editorială, o inițiativă prețioasă a Editurilor Radioului și Televiziunii, serie care a cuprins în câteva volume **fondul de bază al dramaturgiei noastre radiofonice**. Au apărut, nu prea numeroase, ce-i drept, și cărți de teorie a radioului (Josef Mayen, Michał Kaziów, Slawa Bardijewska).

În privința șanselor dezvoltării dramei radiofonice în continuare, una dintre direcțiile posibile ar fi colajul de fragmente de document, apropiat de reportaj, cu preponderența elementelor acustice. Altă direcție ar fi drama poetică, apropiată ca structură de operele muzicale. Succesul, în ambele direcții, va depinde de gradul de saturare a formei cu problematică importantă, contemporană, de investiția intelectuală și emoțională.

— Cum ați caracteriza generația de dramaturgi din care faceți parte?

— Nu mă simt îndemnat să supraapreciez importanța legăturii de generație. Deseori, această legătură este mai mult colegială, prietenească, decît ideatică. Omenește, pe autori îi apropie startul și-

multan, condiție în care se dezvoltă, problemele și sarcinile comune impuse de viață, dar reacțiile, răspunsurile sînt, din fericire, diverse. Vorbind la modul general, consider drama ca unul dintre domeniile vitale ale literaturii noastre post-belice. Mulți poeți și prozatori de renume s-au simțit atrași: Jerzy Szaniawski, Leon Kruczkowski, Jarosław Iwaszkiewicz, Roman Brandstaetter. De-abia în ultimii cîțiva ani au început să fie apreciați cum se cuvine în practica noastră teatrală Witkacy și Gombrowicz. Prezența lor concură la întregirea tabloului literar contemporan.

Principali creatori ai dramaturgiei ultimilor douăzeci de ani sînt Stanisław Grochowski, Ireneusz Iredyński, Tadeusz Różewicz, Sławomir Mrożek, Janusz Krasiński, Jarosław Abramow-Nemerly, Jerzy Broszkiewicz, Władysław Terlecki, Krzysztof Choinski, Tomasz Lubienski. Tocmai în lucrările lor pe tărîmul dramei a prins glas importanta problematică a contemporaneității. Sigur, veți spune: alta este chestiunea, în ce măsură a știut și a putut teatrul s-o folosească.

Generația „anilor '56", căreia îi aparțin și eu, cîndva denumită și „generația contemporaneității", și-a afirmat energie prezența în literatură, atît în proză (Krzyszten, Terlecki, Krasiński, Nowakowski) și în poezie (Grochowski, Bryll, Rymkiewicz), cît și în drama scenică și radiofonică. Consider că ne este comună viziunea critică asupra lumii, judecata aspră asupra contemporaneității și o mare diferențiere formală... Generația „anilor '56" nu a creat un grup artistic unitar, și cred că este bine așa, deoarece aceasta demonstrează diversitatea și forța individualităților scriitoricești.

Scriitorul cu personalitate creatoare bine definită are de obicei un program propriu. În portretul colectiv al acestui generații ar trebui sintetizate multe portrete individuale. În ce mă privește, mi-am extins personalitatea destul de departe, din moment ce critica îmi caută ascendențe literare pînă în perioada iluminismului.

— „Un rationalism sceptic împletit cu lirism" — a scris unul dintre critici despre operele dumneavoastră dramatice, iar altul a făcut aceeași afirmație referitor la proza pe care o scrieți, îndeosebi la povestiri. Cum vedeți în general literatura dramatică a lumii contemporane, și cum v-ați defini dumneavoastră propria dramaturgie?

— Lumea contemporană suferă de exagerarea absurdului și a tragismului. Cred că este obosită și de literatura care tinde în această direcție. Afîrmînd anumite va-

lori, sau negînd antivaloriile, literatura creează o realitate spirituală anume. Nu este vorba de o simplă descriere — nici nu există simple descrieri, pînă și fotografia, preluînd un oarecare fragment din viață, îl încadrează într-un anumit fel, îl pune în ramă, iar încadratura și rama conduc la o măsură filozofică. Descrierea, redarea reprezentă numai una dintre posibilități.

Literatura poate reconstitui căile pe care a mers realitatea, dar le poate arăta și pe acelea pe care nu a mers, ba chiar să sugereze altele noi, încă nedeschise. În crearea unei astfel de pre- (sau ante) realități văd eu sensul cel mai profund al artei, și asemenea posibilități cîut eu în literatură, ca cititor și ca autor.

Majoritatea personajelor din piesele mele trăiesc într-o lume alcătuită din elemente reale și probabile, deci într-o lume posibilă, în care nu existentul, ci probabilitatea constituie valoarea supremă. Personajele mele sînt un scop în sine, dar totodată și un mijloc, iar întreaga piesă în care ele își desfășoară acțiunea realizează pentru mine o oarecare formă de cunoaștere; destinul lor este limitat de destinul lumii, iar în imaginea acesteia sinteza are drepturi mai mari decît analiza. Îmi este apropiată înțelegerea dramei, a literaturii în general, ca o utopie, albă sau neagră, întru împlinire și întru eșec, o utopie a oamenilor ce caută perfecțiunea, adevărul, fericirea, așa cum o imaginează ei înșiși. În felul meu, încerc să răspund astăzi la veșnica întrebare: ce înseamnă să fii om?

Descori găsesc satisfacții în comedie. Cînd văd cum este reflectată lumea aceasta caraghioasă și tristă, mă bucură importanța pe care comedia o acordă atîtor fapte, cînd descopăr în ea tragismul inevitabil al vieții, mă bucură dezinvoltura cu care-l abordează. Rîsul este o formă de autoapărare, dar uneori poate fi și o armă de atac. Consider că acest climat și acest orizont pot fi decelate și în comediiile mele mai timpurii — **Incepeți să rideți, Aripile, Despre ce trebuie întrebât un om în vîrstă**, dar se manifestă mai expresiv în piesele de mai tîrziu, cum ar fi **Neomenia, Misiunea, Opreșiuni**.

Abordînd așa-zisa comedie înaltă, caut o formulă modernă dramei poetice. Aceasta ar trebui să unească într-un tot mai multe valori antinomice: o lume fabuloasă, fantastică — și realitatea, în tipurile și evenimentele ei concrete; imaginea poetică suprapunînd multiple înțelesuri — și clarviziunea gîndirii contemporane. Să împaci elemente provenînd din lumi diferite: aceea a basmului, cea reală și cea posibilă — iată scopul și misiunea noastră.

Drama contemporană străbate un drum șerpuiind între tragedie și comedie. Acea

veche antinomic / dispăre, și tot mai frecvent creatorul are viziunea catastrofei, într-o coloratură tragicomică (cuvânt de care se abuzează pînă la deprecieri, dar deocamdată de neînlocuit), materializată într-o metaforă care condensează sensurile pînă la nivelul poeticului; dialogul are în acest caz rolul meditației îmbibate de emoție.

— **Vă rog să ne introduceți mai îndepărtat în universul noilor dumneavoastră piese...**

— Pentru autor, aceasta este o sarcină destul de dificilă... O să spun totuși câteva cuvinte despre trei titluri: pentru început, piesa într-un act **Spectacolul adevărului**, publicată în numărul din mai 1982 al revistei „Dialog”. Revin aici la tema responsabilității omului față de realitatea care-l înconjoară. Întîlnirea unui fost elev cu profesoara sa de logică se transformă într-un colocviu, a cărui desfășurare, bazată pe un fel de constrîngere intelectuală, tinde spre o evidențierea victima. Lumea, văzută prin rețeaua regulilor logicii, își dezvăluie erori și contradicții de un absurd înspăimîntător. Profesoara este răspunzătoare, afirmă fostul elev, pentru eșecul logicii, al eticii, precum și de faptul că din lume „s-a scurs nucleul rațiunii”. Însă bagajul de argumente de care dispune profesoara este destul de bogat pentru a respinge acuzația. Problema constă, afirmă ea, nu atât în neputința logicii, cît în limitele creierului omenesc. Și sugerează că instinctul, intuiția, magia ar reprezenta căi ce l-ar putea conduce pe om la o cunoaștere mai aprofundată a adevărului cifrat al lumii înconjurătoare.

Elevul acceptă ideea că logica nu e suficientă pentru a salva lumea. Poate că în această etapă este necesară o anume nebunie. Trebuie să existe — afirmă el — o ieșire plasată undeva între rațional și irațional. Acest „spectacol al căutării adevărului” este pentru mine un mijloc de afirmare a obiectivității funciare a gîndirii omenești, invocînd în apărarea sa instinctul moral, libertatea cugetului, un fel de logică înnăscută, mai degrabă o rațiune naturală, precum și sensibilitatea firească.

Piesa **Miracole**, publicată în numărul din iulie 1984 al revistei „Dialog” și apoi, într-o altă versiune, jucată la „Teatr Polski” din Varșovia sub titlul: **De unde vin sfinții sau Miracole**, este o comedie filozofică ai cărei eroi nutresc visuri de putere, de mărire. Ei reprezintă veșnica dorință omenească de schimbare — la fel de veche precum nevoia de ordine și disciplină. Însă în lumea de astăzi însem-

nătatea individului se micșorează, în loc să crească, iar pentru oameni, nesiguri de puterile rațiunii și amenințați în însăși existența lor, ultima speranță e miracolul. De aceea, cînd apare filozoful plebeu Aleksy și își manifestă puterea de a înfăptui lucruri neobișnuite, acesta devine imediat obiectul interesului și rivalității tuturor personajelor, fie ele importante sau mărunte. Și-l dispuță politicieni și prelați, bancheri și prinți, artiști și femei frumoase. Însă degeaba luptă toți aceștia măcar pentru o bucăciă din puterea cea miraculoasă. Într-o lume de încordări și conflicte, la ficcare miracol se răspunde cu un contramiracol. Creatorii de miracole, la fel ca alte forțe antagonice, se paralizază reciproc. Și atunci apare ceva în stare să echilibreze potențialurile. Pentru a ajunge la miracol, la fel ca și la o viață demnă, trebuie create premisele. Au mai fost altele miracole — miracolul focului, miracolul dragostei, miracolul credinței. Focul s-a pus în slujba războiului, dragostea a zămislit trădarea, credința a degenerat în fanatism sîngeros și în intoleranță. Cu prețul dezamăgirii, eroii piesei dobîndesc conștiința că nu miracolul va salva omenirea și-l va elibera pe om. Calea destinului nu se parcurge pe scurtături. Adevărata cale este mult mai grea și mai puțin spectaculoasă, dar poate duce la țintă. Și să nutrim speranța că această cale nu este aceeași pentru toți.

În **Miracole**, linia de demarcație dintre planul realului și cel al imaginarului este destul de laxă. Din confruntarea concretului cu visul se naște climatul poetic, precum și umorul. Iar eroii acestei piese, în pofida aspirațiilor lor înalte și a încercărilor de a-și schimba condiția, sînt înrădăcinați în actualitate.

Cea mai nouă dramă a mea este intitulată **Sensibilitate** și a fost publicată în revista „Dialog” nr. 7/1986. Este o piesă camerală cu patru roluri de femei și un rol de bărbat, plus alte câteva personaje episodice. Începe ca o dramă de epocă, dar din acțiunile obișnuite iese brusc la iveală semne ale mitului. Viața, chipurile ca în real, a unei tinere perechi (vegheată de sensibilitatea exagerată a Emmei) nu este în realitate altceva decît o viață în colivie, din care vor dori să evadeze.

Un element dramaturgic principal este aici o galerie de sculpturi. Statuile însufleteite intervin prin acțiune magică în viața tinerilor, creează în jurul lor un climat de împresurare și groază. Cotidianul, la rîndul său, apare de asemenea opresiv. Trei femei, care nu sînt altceva decît trei personaje mitologice, visează soarta eroilor, stăpînesc măsura existenței acestora, guvernează și activitățile lor zilnice, și gîndurile, dorințele și aspirațiile

lor. Cînd se stinge sentimentul de revoltă, eroii revin la situația inițială — se aază din nou la cină, numai că acum altcineva va ocupa locul principal la masă. Roadele revoltei le-a cules cineva străin, iar tinerii s-au convins că limitele libertății sînt bine păzite și că orice pas le este programat. La ce bun că această programare s-a făcut cu multă sensibilitate...? Un critic a numit piesa „comedie filozofic-grotescă, povestioară despre soartă”, și poate că are dreptate, deși eu cred că această povestioară dispune de un trainic plan psihologico-moral, care leagă așa-zisa sensibilitate de actualitate. Această dramă permite de multitudine de interpretări, pe arcul dintre cel doi poli, realismul și abstracția.

— Scrieți și piese destinate copiilor, teatrului de păpuși. Ce posibilități și ce satisfacții îi dă scriitorului teatrul de păpuși?

— Într-adevăr, am scris patru piese pentru teatrul de păpuși, toate adresate copiilor. Trei le-am publicat în volumul **Pentru cine-i secretul** (1985); în prefața acestuia arătăm ce aștept de la experiența colaborării cu teatrul „de figuri”. Consider că teatrul de păpuși se apropie de radio în ce privește modul de receptare, imaginația creatoare a spectatorului, respectiv ascultătorului, avînd aici la dispoziție un spațiu vast pentru împlinirea ideii artistice. La fel ca și în teatrul radiofonic, există a cîmp larg de acțiune pentru dramaturg, care înlocuiește concepția fonică printr-o viziune plastică, încredințată pentru materializare actorului ideal — păpușa, marioneta. Păpușa este o făctură aflată la confluența lumii moarte (întrucît provine de pe tărîmul obiectelor) cu lumea vie (actorul-animator); datorită acestui fapt, este mai independentă decît noi față de legile naturii. Elementul ei vital este libertatea, iar ceea ce o valorizează ține de o anumită taină magică. Acest aspect magic al figurii m-a fascinat întotdeauna. Înainte de a fi scris prima piesă pentru teatrul de păpuși, am scris monodrama **Păpușile, tăcutele mele surori** — tocmai despre aspectul magic, pentru care păpușa este un mediu minunat. Ea însăși tăcută și serioasă, păpușa iubește grotescul și se înconjoară cu el. Pentru mine, scriitor, care vād în grotesc antidotul tragediei vieții, aceasta este cea mai bună cale spre adevăr.

Păpușa, cu toate că este purtătoarea unei tradiții de multe secole, este în permanență tînără și neliniștită. De aceea și joacă un rol important în teatrul de avangardă. — În teatrul lui Tadeusz Kantor, Jozef Szajna, nemaivorbind des-

pre „Bread and Puppet” al lui Peter Schuman. Și astăzi, ca și în trecut, păpușa ne ajută să ne păstrăm suveranitatea umană, obiectivă, Modest, liniștit și cu tact, ea ne ajută să fim oameni.

— Dintre dramaturgii polonezi și străini, cine v-a influențat în creație?

— Discernerea influențelor este domeniul criticii. Adevărul e că ne situăm în permanență la intersecția influențelor, sîntem cînd pe lumina roșie, cînd pe lumina verde. Așa cum preluăm limba, tot așa primim și moștenirea culturală a multelor epoci. Nu ne alegem epoca în care trăim, dar, într-o anumită măsură, putem alege cultura care ne este mai apropiată, și cu această cultură aleasă de noi putem conviețui mai bine decît cu altele. M-a atras întotdeauna antichitatea, îndeosebi cea greacă, iar la un moment dat m-a preocupat umanismul, așa cum s-a configurat în Renaștere. Istoria literaturii polone din ultimii două sute de ani a fost dominată de romantism — cu un dezavantaj considerabil pentru filonul gîndirii umaniste. Aceasta s-a întîmplat în a doua jumătate a secolului al XVIII-lea, cînd s-a cristalizat limba polonă modernă, limbă pe care mai tîrziu au cizelat-o marii scriitori romantici — Mickiewicz, Slowacki, Krasinski, Norwid. Această limbă devenise însă minunată chiar înainte ca ei s-o fi dus spre desăvîrșire.

Revin cu plăcere la lectura operelor din acea epocă. Mă refer deci la operele lui Ignacy Krasicki, Stanisław Trembecki, Franciszek Zablocki. Iar dintre străini — Voltaire, Diderot, Sterne. Credința în posibilitățile omului, poziția raționalistă și categoria utopiei — iată trei premise esențiale ale epocii respective. În ce privește dramaturgii, în afară de Cehov (care, ca și Dostoievski în proză, se situează în afara modelor), îmi sînt apropiați scriitorii aflați în prezent oarecum în umbră: Pirandello, G. B. Shaw, Giraudoux. Dintre dramaturgii polonezi, aș aminti doi clasici: din secolul al XIX-lea, Aleksander Fredro, iar din secolul XX — Jerzy Szaniawski. Deseori mă întorc la Michel de Ghelderode, Jean Genêt, Eugen Ionescu, Samuel Beckett și, bineînțeles, Witkacy și Gombrowicz. În ce privește influențele, important este în ce mod le putem depăși. Un scriitor ne este apropiat prin aceea că ne opune o rezistență, fecundă pentru posteritate.

— Socotiți că teatrul de astăzi ameliorează societatea, că are o influență asupra îmbunătățirii calității vieții?

— Tot ceea ce contribuie la o gîndire liberă, independentă, inclusiv teatrul, ser-

veste la dezvoltarea personalității. Dar teatrul nu reprezintă numai cuvînt și actor, teatrul înseamnă deopotrivă și spectator. De el, de spectator, de public, depind în mare măsură succesul și, în ultimă instanță, influența spectacolului. Spectatorul, cititorul, ascultătorul este eroul pozitiv al operei. El este provocat să participe la discuții, să gîndească. El este acela care urmează să aibă dreptate — și nu autorul, care trebuie să se împartă între rațiunile contradictorii ale eroilor săi.

În fond, ce este teatrul? Se întîlnesc doi oameni, dintre care unul transmite celuilalt ceea ce a scris un al treilea. Succesul depinde de perfecta înlănțuire a acestor trei verigi. Deocamdată, numai două dintre ele, teatrul (actorul) și autorul (drama) sînt obiectul criticii: publicul nu poate fi „recenzat”. Și de cîte ori tocmai publicul nu se prea află la nivelul cerut!

Teatrul ar trebui să fie locul unde oamenii vin să joace rolul de spectator, spre a nu juca acest rol în viață. Pentru ca, dimpotrivă, în viață, să joace roluri de oameni activi. Bănuiesc că teatrul are cea mai mare influență asupra actorilor. S-ar putea ca în viitor să mergem cu toții la teatru, ca să jucăm și noi! Să ne amintim ce drum a parcurs Teatrul „Laboratorium” al lui Jerzy Grotowski. Pentru spectatori nu era prea mult spațiu. A început cu spectacole îndelung elaborate, apoi s-a transformat într-un fel de instituție teatrală neformală, care pregătea actori și animatori ai scenei, în sfîrșit s-a conturat ca un grup în căutarea unui model, a unui stil de viață, a unui eu propriu, în care jocul (interpretarea) se confunda cu viața însăși. În acest teatru nu se mai găsea loc pentru spectatori, ci numai pentru participanții la acțiunile teatrale și extrateatrale. Este și aceasta o cale, care face mare vîlvă despre misiunea teatrului, despre menirea sa; o cale aparte, însă importantă pentru analiză și aducere-aminte. Cred că în fiecare etapă a acestui drum a existat un fel de căutare a magicului, care este secretul vechilor piese de teatru, și care răspunde unor necesități profunde ale omului.

— Hegel sugera — mi se pare —
că în viitor arta va dispărea. Va dispărea oare teatrul?

— După Hegel, arta trebuie să lumineze calea omenirii spre libertate. Schimbările în forma artei le corela cu progresul istoric. Multe secole, spunea el, cel mai bine și-a îndeplinit înaltele sale funcții arta clasică. În epoca modernă, odată cu apariția formelor superioare ale statului, Hegel, ce-i drept, a refuzat să-i atribuie artei rolul de aliat și apărător al libertății, în convingerea că această funcție va fi îndeplinită mai bine de către filozofie. Pe lângă aceasta, a prevăzut nu atît dispariția artei, cît o anumită reducere a importanței sale.

Se pare că secolul ideologiilor a confirmat unele dintre minunatele sale speculații. Cu toate acestea, arta nu poate fi apreciată în funcție de criterii strict politice. Politica nu epuizează problematica omului, deci nici pe aceea a artei. Și, pe lângă aceasta, arta va prelua într-o măsură tot mai mare funcțiile religiei. Acest fapt îmi întărește încrederea în valoarea artei, deci și a teatrului. Omul, care luptă cu Dumnezeu pentru o autonomie est mai deplină, va dezvolta arta ca pe un mijloc de trăiri specifice umane. Artă — inclusiv teatrul, care a început prin a fi un ceremonial, un ritual, și care apoi a evoluat către o sursă de manifestări intelectuale și estetice — poate să satisfacă asemenea necesități spirituale.

Dar aceasta este o teorie minunată, față de care practica se ține mai la distanță. În viitor, cu siguranță că, alături de teatrul „bun”, va rezista și cel „rău”, deoarece răul este tot atît de durabil ca și binele, și cine știe dacă nu chiar mai trainic. În artă contează cu adevărat numai excepția. Geniul este și el o excepție. Să respingem deci orice reguli? „Excepțiile de la regulă reprezintă frumusețea vieții”, spunea Proust. Dar tocmai regulile îi mențin în viață pe majoritatea creatorilor. Deci, ce să facem? Să ne semănăm în continuare grădina literară, artistică, teatrală — în convingerea că ea reprezintă o parte dintr-un pămînt mai mare, comun! În speranță, pensula sau dalta, trupul nostru însuși, vor descoperi un tezaur.

**Translația asigurată de
Marin Mihai MIHALĂCHIOAIE**