

CU

# Al. Mirodan

despre

- metabolismul umorului
- actualitatea lui Eschil
- lungimea de undă a actorului

O convorbire de Paul Tutungiu



— Am venit la dvs. acasă pentru a încerca să descoperim și pe această cale identitatea dvs. spirituală. Să începem deci : cum erăți în primii ani când v-ați gândit la literatură și la teatru ?

— Primii mei ani de literatură au fost ani de... gazetărie. Lucram în presa de tineret formată după 23 August, în condițiile în care generația timpului credea în alcătuirea unei lumi de alt ordin social și moral decât lumea care a determinat războiul și dezastrul mondial din anii aceia. Și cred că aspirația mea fundamentală pe atunci era de ordin moral, fiindcă aceasta a determinat ca rostul pieselor mele de debut să fie unul de ordin moral. Era vorba de o nevoie de a lovi în răul din viață. Dacă vă amintiți, în piesa Ziariștii anumiți indivizi îl persecutau pe tânărul Ion Gheorghe. Eu criticam fenomene, simplist vorbind, negative din viață. A dezvoltării tentativa de nimicire a unui om : iată scopul și (dacă vreți) esența piesei Ziariștii.

— Să ne reamintim cam ce sintetiza critica despre debutul dvs. cu Ziariștii. Ca substanță politică, piesa venea într-o conjunctură care aștepta asemenea lucrări deopotrivă puternice și prin teatralitatea lor. Intrucît am descoperit împreună acest răgaz, ar trebui să lămurim mai multe lucruri, să vedem

și „fața nevăzută a lunii“ ; sînt și alte piese care s-au născut sau existau în viziunea dvs. concomitent cu conceperea „Ziariștilor“ ? Eu consider în opera dvs. două direcții fundamentale, două modalități de expresie dacă vreți : una ar fi cea pe linia Ziariștilor, alta ar fi cea a Celebrului 702. Ziariștii confirmă în prim plan talentul dvs. de scriitor de teatru politic în care accentul e pus pe caracter. Celebrul 702, deși este o piesă politică, a marcat în primul rînd acea putere a artistului care știe ce înseamnă în estetică jocul — un element fundamental : umorul, bucuria de a descoperi adevărul în umor. Vrem să știm de la dvs. : au existat Celebrii 702 și Ziariștii, înaintea Ziariștilor și a Celebrului 702 ?

— Bineînțeles, au existat mulți ziariști și mulți celebri ; presupun însă, fiindcă dvs. spuneți că ar fi interesant să mă refer la originile mele spirituale, în teatru, în literatură (și pornind de la ceea ce spuseseam mai înainte, și anume că Cercez din piesa Ziariștii reflectă o anume incapacitate de a suporta răul) cred că există doi scriitori care la rîndul lor nu au știut, nu au fost în stare să nu au vrut să suporte răul, scriitori care m-au marcat prin voința lor de „incompatibilitate“. Este vorba de Camil Petrescu și de Mihail Sebastian.

— Se înțelege că i-ați cunoscut..

— A cunoaște un scriitor, înseamnă a-i cunoaște opera. În rest... Pe Sebastian l-am zărit odată, în 1941, curățind zăpada la muncă obligatorie. În fața Universității... Pe autorul Patului lui Procust, am avut prilejul să-l știu mai bine. Nu pot să uit că, de pildă, Camil Petrescu a fost la premiera piesei mele *Zia-riștii*, și apoi, deși bolnav, a participat la masa actoricească (îndătinată, după fiecare premieră) și a prezidat-o. Eroi lui Camil Petrescu, ca și ai lui Mihail Sebastian sînt niște oameni incapabili să suporte Răul și aceasta — cred — le conferă valoare specială; eroii nu suportă impostura, falsul, trișarea, trucajul. În teatrul lui Camil Petrescu și Sebastian, nu numai autorii nu suportă răul, dar nici eroii. La Caragiale, de exemplu, autorul nu acceptă nimic, însă toate personajele se împacă la sfîrșit între ele și mai ales cu viața... La Camil Petrescu și Mihail Sebastian, eroii nu suportă răul și de aceea plătesc.

— De fapt, această estetică a răului ați asimilat-o foarte bine în *Celebrul 702* care este o mare metaforă a răului prin paradox. Credeți că, în general, piesele dvs. (și aici trebuie să ne amintim și de *Noaptea* și un sfetnic bun sau de Șeful sectorului suflute), pot fi cercetate mai bine... vizavi de rău?

— Oh, da. În pictură, culoarea neagră este mai vizibilă decît albul și necesitatea raportării la negru pare mai evidentă. Trebuie spus (și repetat) că și-n teatru albul (sau „personajul pozitiv”) se poate constitui numai în contrast cu negrul. Sartre — polemizînd cu structuraliștii — spunea că: nu-l interesează ce fac structurile din om ci ceea ce reușește să facă omul în lupta cu structurile care îl determină, și se exprimă în contradicție cu răul.

— Chestiunea este valabilă pentru lumea investigată de Sartre. Or, omul nu este numai al istoriei, ci omul vrea ca istoria să fie a lui: o altă definiție vizavi de rău.

— Fiindcă ați vorbit de *Celebrul 702*, mi se pare destul de limpede că este vorba de o lume blocată și închisă care îl determină pe eroul piesei, îl prinde în cursă, totuși el cunoaște un moment de revoltă, și cu toate riscurile posibile, se ridică împotriva răului din jur.

— Apropo de *Celebrul 702*, dvs. credeți că umorul este un medicament, un spațiu, o insulă de însănătoșire a omului? De ce înbiți umorul, de ce îl practicați?

— Umorul, după părerea mea, este o manifestare a inteligenței. Ați remarcat probabil că și națiunile echilibrate, și oamenii inteligenți au umor, în timp ce anumite grupuri sociale sînt lipsite de umor: este vorba de indivizii sau grupurile sau stările dominate de patimi, de fanatism, de frenezia distrugerii și căroră le lipsește umorul. Cred că, de pildă, fascismul nu a avut niciodată umor. Cei subjugăți pasiunilor exacerbate nu pot avea umor pentru că umorul este o expresie a distanțării, a unui anumit grad de înțelegere, este, pe scurt, o formă a inteligenței ca și matematicile. Din acest punct de vedere, umorul este o șansă, nu numai pe planul „bunei dispoziții”, a catharsisului chiar, ci și o mare șansă în domeniul cunoașterii. Umorul, fiind rațional, oferă posibilități de înțelegere a fenomenelor.

— Totuși umoriștii au și mulți dușmani...

— Umoriștii, dar mai ales umorul, poate, pentru că, așa cum se spune, umorul și latura sa ridicolă ucide. Dar nu este, sau nu mai este adevărat, deoarece altminteri pămîntul ar fi acoperit de cadavre. Fapt e, totuși, că umorul este periculos tocmai din cauza acestei răceli aparente, din cauza caracterului său „nepasional”. De aceea, oamenii suportă mai ușor ura deschisă, declarată, decît ironia „ușoară”. Pare paradoxal. Ironia este un animal sălbatic care se comportă domestic, în timp ce ura este un animal domestic care se comportă sălbatic. Iată un exemplu. Se pare că, în materie de dragoste, femeia acceptă (mai greu, mai ușor, înșfîșit...), ca bărbatul s-o înșele, sau bărbatul acceptă să-l înșele femeia, cu o condiție: să nu se afle și să nu fie ea (sau el) făcută de ris. Este mai ușor de acceptat răul în sine decît surîsul provocat de acesta, în lume. Zîmbetul, mai periculos decît lacrimile. Comedia, mai primejdioasă decît tragedia.

— Credeți că umorul din textul unui dramaturg poate fi inhibat, în fața spectatorului, de către regizor? Credeți că este necesar ca și regizorul să aibă o concepție adîncă (și eventuală gemănă cu cea a scriitorului) despre umor? Aș vrea să mutăm puțin discuția noastră, apropo de umor, în relația autor-regizor. Și, eventual, să faceți niște mărturisiri despre modul cum spectacolele dvs. și-au găsit sau nu o expresie adecvată pe scenele românești și în străinătate.

— Fără discuție că umorul fiind o stare specială și neaflată în natura tuturor, necesitînd deci o anumită structură spirituală, dramaturgul are nevoie de un regizor care să posede nu numai umor ci și același umor ca și autorul respectiv. Umorul în teatru, spre deosebire de dramă, de caracter, de conflicte, de idei, de atmosferă este o stare,

la care, tu, regizor sau actor, aderi sau nu, la care ești în stare să aderi sau nu. Este mai ușor unui actor sau unui regizor să înțeleagă niște mișcări, înfruntări sau gânduri, decît să întuiască o stare, un abur, un „balo”. Din această cauză sînt foarte dese incompatibilitățile dintre autor și regizor.

Referindu-mă la experiența mea, am avut șansa, și la începuturi și mai tîrziu, să am parte de regizori, precum Moni Gheleter, care posedă două calități fundamentale: un umor apropiat de al meu și dorința de a „juca” textul, adică umorul, întrucît comedia la mine se află atît cît se află, nu în mișcări, ci în vorbă, nu în acțiune, ci în valențele cuvîntului. Pe de altă parte, faptul că am avut șansa de a fi jucat de actori de tipul lui Radu Beligan, a constituit nu numai privilegiul de a beneficia de un mare actor, dar mai ales șansa de a colabora cu un actor care se află pe aceeași lungime de undă umoristică cu mine. Este un lucru foarte important acesta. E mai mult decît o alianță text-spectacol. E vorba de o complicitate spirituală.

— Deci, dvs. sintetizi un dramaturg fericit, pentru că atunci cînd scrieți aveți în vedere un Radu Beligan, de pildă?

— Nu pot să spun că am (sau am avut) în vedere un actor, ci, mai degrabă, că desti-

nul a făcut ca structura mea spirituală să fie înrudită cu a lui Radu Beligan și de aceea mi-a fost foarte greu să conving lumea că nu am scris Ziariștii pentru Radu Beligan, în primul rînd pentru că nu îl cunoșteam pe Radu Beligan personal și nu mă gîndeam atunci, la debutul meu, la un anumit actor. În al doilea rînd, (de fapt, în primul rînd) pentru că seriam ca pentru mine, ca și cum aș juca eu, și să existe un actor sau mai mulți care să facă parte din familia ta de spirit. S-a întîmplat ca Radu Beligan, s-a întîmplat cu alții. (scurte sau lungi întîlniri), cu Marcel Anghelescu, cu Șepțilici, cu Amza Pellea, Sanda Toma, Marcela Rusu, Ogășanu, Toma Caragiu, Irina Petrescu, Ion Marinescu, Mihai Fotino, Coca Andronescu. Se întîmplă acum pe echipa de la „Comedie” care interpretează *Tovarășul feudal*... Se întîmplă, adică ne înțelegem dintr-o privire. De fapt, cam ca în dragoste. Și alții și alții...

— Vă propun să încercăm o analiză, prin dvs., a spectacolelor dvs.

— Așa cum nu îmi place să-mi analizez piesele, tot așa nu le citesc și nici nu le vîd. Fiind legat de text, nu am tăria de a mă pune în situația omului care analizează, deci de a mă detașa. Nu am umor în legătură cu piesele mele. Nu vă pot deci îndeplini rugămintea. Singurul lucru pe care aș putea să-l spun: deoarece piesele mele se

## Fișă provizorie

Al. Mirodan s-a născut la 5 iunie 1927, în com. Budeasa, județul Argeș.

1945, redactor la revista „Tineretea”. Debutează în dramaturgie în:

1956, cu piesa Ziariștii (Teatrul Național „I. L. Caragiale”). Au urmat apoi:

1957, Cereal nu există (1 act)

1958, Cineva trebuie să moară (1 act)

1959, Interviu cu un comunist (inedit)

1961, Celebrul 702 (Teatrul de Comedie)

1964, Șeful sectorului suflute (Teatrul de Comedie)

1964, Noaptea e un sfetnic bun (Teatrul „Bulandra”)

1967, Jocuri și jucării (Linii de comunicație și Moș Gerilă — piese într-un act)

Revista „Teatrul”

1968, Camuflaj (Teatrul de Stat din Arad, T.E.S. București)

1968, Lumea în inițiale (1 act, Radio)

1969, Transplantarea inimii necunoscute (Teatrul „Bulandra”)

1969, Primarul lunii și iubita lui (Teatrul Mic)

1971, Contract special de închiriat oameni (inedit)

1972, Despre unele lipsuri, deficiențe și neajunsuri în domeniul dragostei (Teatrul Național „I. L. Caragiale”)

1972, Pasiune plus rațiune (1 act Radio și T.V.)

1972, Sedința (1 act — Radio)

1973, Alice în țara minunilor (dramatizare după Lewis Carroll — în repertoriul Teatrului „Ion Creangă”)

1973, Tovarășul feudal și fratele său (Teatrul de Comedie)

1974, Prințul fericit (dramatizare după Oscar Wilde)

bazează pe puterea cuvintului, pe valențele cuvintului, problema nr. 1 este problema felului cum este pus cuvîntul să joace. Încă regizorul mizează pe cuvînt și el pune în scenă cuvintele; și atunci sînt șanse ca spectacolul să mă reprezinte, dacă nu, este o catastrofă.

— Cu ce „redebutați” în această stațiune?

— Spectacolul se numește *Tovarășul feudal* și fratele său și se leagă și de prima dvs. întrebare și de primul meu răspuns. Este încă o dată un spectacol despre insuportabilitatea răului. Totul se întîmplă într-o fabrică de instrumente muzicale. Se ridică cortina. Avem de a face cu o ofensivă a răului. Este vorba de o cerere arbitrară prin care directorul general al Centralei respective vrea să impună directorului fabricii scoaterea din producție a unor instrumente muzicale de calitate, precum și a unor oameni, a unor oameni de calitate. Directorul fabricii refuză aberația și trimite un răspuns limpede prin care își exprimă încrederea în oamenii vizati și în rezultatele muncii lor. În acest moment aflăm că directorul despre care este vorba are un frate geamăn, că acest frate geamăn este internat într-un spital de boli nervoase, fiind calificat drept nebun, că a evadat din spital, că... se produce clasică substituție și că fratele nebun devine (convenția teatrului...) director al fabricii. Cum va acționa el? El va acționa aparent rațional. El se va comporta altfel decît fratele său, va accepta cu ușurință cererea distrugătoare. Se va manifesta — în fapt — patologic, inversînd criteriile social-morale, care trebuie să călăuzească activitatea generală.

— Această mică narație a piesei dvs. îmi permite să prelungim discuția pe un plan foarte interesant. Ați vorbit de existența celui alt frate. De confuzia de identitate. Deci noi ne putem muta pe această pistă pînă la Plaut, mai ales că, recent, s-au reeditat 5—6 volume din teatrul lui. Acolo este des întîlnit cuplul de gemeni. Dvs., după experiența pe care o aveți, credeți că structurile de teatru moștenite din antichitate și-au consumat viabilitatea sau, dimpotrivă, ele se vor transmite chiar în secolul XXI? Această chestiune ar fi legată de întrebarea: încotro dramaturgia? Ce facem cu aceste structuri de teatru, aceste modalități teatrale pe care le-am moștenit? Credeți că spectatorii au nevoie de structuri noi, sau, dimpotrivă, acest material al structurilor este finit și trebuie să lucrăm eu el în continuare?

— Eu sînt în această privință conservator; miracolul că eu îl înțeleg astăzi pe Eschil

se datorește faptului că Eschil a scris și pentru mine. Morala? În consecință, și eu ar trebui, ipotetic, să fiu înțeles de Eschil. A aspira la durată înseamnă, pentru drama-turgi, a scrie ca și cum ar fi și el în sală. Eu scriu deci și pentru Eschil. Ce vreau să spun cu aceasta? Evoluția citadină și mutațiile de cuvîntă nu au anulat fundamentele teatrului; noul îl constituie numai conținutul concret cotidian al fenomenelor. Teorizarea chestiunii mi se pare simplă. Atîta vreme cît nu s-a produs nici o schimbare fundamentală în expresia elementară a lumii, atîta vreme cît nașterea, moartea, soarele, dragostea, ura, prietenia, războiul, neliniștea, speranța, comunicarea nu au dispărut și nu au fost înlocuite cu altele inedite, nici în teatru nu se poate vorbi de apariția unor elemente esențial noi. De aceea, cred că referința dvs. la Plaut și la formulele sale de teatru este cu totul întemeiată; teatrul va trăi în continuare utilizînd toate structurile, toate modalitățile sale, „toată scena...”.

— Vreți să spuneți...?

— ...Da, că în pereții teatrului nu s-a făcut nici o schimbare fundamentală.

— Aș vrea să ne reamintim aici că sinteti unul din cei mai importanți publiciști ai presei contemporane, una din prezențele superioare din presa noastră culturală și intervențiile dvs. (mai ales cînd au fost permanentizate de rubrici!) au fost întotdeauna căutate de cititori. În publicistica dvs. am observat o sete totală pentru adevăr, revelarea adevărului din fenomenul ce încă nu a fost descoperit. În această direcție, dvs. întotdeauna ați fost un fel de arheolog. Vă place să vedeți dincolo de stratul de pămînt zidul cetății ascunse. Acest zid, această cetate fiind adevărul însuși. Tehnica dvs. de cunoaștere prin publicistică rămîne consecventă și aici, ironia, aluzia și surisul conferă stilului dvs. personalitatea categorică. Cum se împacă publicistul cu dramaturgul? Există o ceartă între aceste două posibilități de existență a unui singur scriitor?

— Nu există nici o ceartă. Iată un domeniu în care mă înțeleg bine cu mine însumi. Unul din puținele de acest fel. Probabil pentru că este vorba de complementaritate; probabil că publicistica mea reprezintă o altă modalitate a teatrului, probabil că teatrul meu reprezintă o ipostază a publicisticii; la urma urmei, articolele pe care le socot mai semnificative sînt, în intenție, afirmație, niște piese de teatru. Ele pornesc de la un fapt, se dezvoltă printr-un foarte mic conflict de idei, iar concluzia poate fi un final. Cît timp arheologia despre care vor-

bestii, despre nevoia de a descoperi sau de a redescoperi, rimează foarte bine cu scopurile pieselor de teatru. Cred că aveți dreptate. Și în publicistică încerc să descopăr pentru mine, și firește și pentru cititori, fenomene care fără a fi necunoscute, cred eu că n-au fost realmente cunoscute. Valoarea publicisticii nu constă în a furniza oamenilor date noi, ci de a oferi priviri noi. Noi vedem cu toții același lucru, citim cu toții aceeași masă de informații, dar numai citiva sînt capabili a le vedea cu adevărat. Fenomenul e obiectiv, științific. Este vorba de o formă de a vedea, și aici împărtășesc întru totul punctul dvs. de vedere că în eforturile mele publicistice se manifestă această dorință, această semiarheologie pentru că eu nu încerc să scot la iveală lucruri noi, ci lucruri acoperite.

— Nu toți dramaturgii înțeleg să cunoască și prin publicistică. Mulți rămîn numai și numai în matca dramaturgiei și nu vor să iasă cu nici un chip de acolo. Nu e cazul să lămurim aci dacă această atitudine este sau nu în detrimentul lor. Să mergem mai departe. Pentru că dvs. mi-ați amintit că unul dintre „virgilioi” care v-au dus prin „infernul” literaturii era Camil Petrescu, care a fost patronul publicisticii dvs. ? Tot Camil Petrescu ?

— Aici am avut mai mulți patroni. A fost Camil Petrescu, mai ales prin nervozitatea lui, prin dorința, setea de împotrivire la fals, la neautenticitate.

A mai fost (și este) Bogza. Astăzi, admir echipa de gazetari de la „L'Express” pentru inteligență, răceală și lipsă de adjective. În această ordine de idei, trebuie să-ți mărturisesc că : tendința mea de căpetenie este (încă) de a face gazetărie. De aceea, pendularea despre care vorbeți, între teatru și

publicistică, reprezintă — cred — o încercare de a racorda cele două moduri de expresie.

— Lăsăm istoricilor literari să se ocupe de catalogări. Întotdeauna cînd stăm de vorbă cu un scriitor important ni se pare că întrebarea importantă trebuia aminată. Sigur că ar fi interesant pentru cititori să mai afle despre proiectele sau despre pasiunile dvs., să ne spuneti că sinteți colecționar de timbre sau de giudaci roșii, de pildă, cred că această întrebare capitală trebuia aminată întotdeauna, pentru că ea nu poate fi formulată decît față de întreaga operă a scriitorului. Ar mai fi deci, acum, o singură întrebare : citindu-vă textele, văzînd spectacolele, mi-am dat seama că dvs. sinteți un pasionat cititor de eseu sau chiar de filosofie. Aș vrea să-mi confirmați sau să infirmați această ipoteză și să-mi aduceți niște argumente apte să încheie discuția noastră.

— Citesc puțin ; recitesc mult. Cred că sînt un bun recitător ; chiar acum reciteam după multă vreme un eseu capital din anii '30. La trahison des cleres de Julien Benda. E o carte, în care, neliniștit, cu luciditate extraordinară, de aderența unor categorii de intelectuali europeni la stările pasionale, și mai ales la fascismul pe-atunci ișpititor pentru viscerele creierului, filozoful francez cerea o dezangajare a spiritelor. Exemplu fascinant de concluzie eronată dintr-o premisă reală. Pentru că, așa cum a demonstrat istoria — cu argumentul decisiv al singelui — problema nu este a alege între angajare și non-angajare, ci între două angajări posibile. Pro sau antifascism. Pro sau anti război. Pro sau