



Un interviu colectiv pe tema:

PERSONAJUL DRAMATIC

în piesa românească actuală

Interlocutori:

**TOMA CARAGIU • CORNEL DUMITRAȘ
• DUMITRU FURDUI • DORINA LAZĂR
• ION MARINESCU • AMZA PELLEA
• MAGDA POPOVICI • MIHAI STAN**

Am pornit de la o glumă și-am ajuns la ceva teribil de serios. Afișul anunța premiera Casei de mode, și în spectacol chiar avea loc o „paradă a modei”, cum scrie la carte — pe un podium, fete frumoase prezentau niște rochii ; acestea, însă, monstruos de urite, atât de urite cum nici desenatorii unui UCECOM rațional n-ar fi putut născoci. Fără veritabilă indignare, căci subiectul n-o merita, într-o suetă de antract, ca să treacă timpul, ne-am întrebat cum o fi arătînd, în realitate, raportul dintre manechin și model ? Oare fata cea frumoasă, pusă acolo ca să comunice rochiei ceva din taina, din adevărul, din unicitatea trupului ei, ca s-o scoată din anonim, are dreptul, la rîndul său, să judece, să critice, să respingă ceea ce i se cere să îmbrace ? O persoană surescitată (cred că era actor)

a zis — părăndu-i se că poate găsi, în schema situației, pretext pentru a vorbi despre ce-o durea: „Dar despre actor ce ziceți, atunci? În ce măsură are el posibilitatea să judece, să critice ori să respingă personajul pe care e chemat să-l scoată din anonim, instalându-se în el nu numai cu trupul, dar și — mai ales — cu mintea și cu suflul lui? Pe el îl întreabă cineva?” A zis — și dus a fost, în întunericul sălii, fiindcă sunaseră soneriile.

Pretextul și-a făcut datoria, pretextul poate să moară. Problema, însă, rămâne. Căci e ceva adevărat aici: piesele sînt discutate și analizate din diferite unghiuri, unii se interesează de idei, de mesaj, alții sînt pasionați de construcția dramatică, de limbajul teatral, de stil, dar și unii și ceilalți, fie ei critici ori spectatori, consideră opera în întregul ei și din exterior, plasindu-se față de ea ca față de orice alt produs ai cărui beneficiari sînt. Iar actorul, dimpotrivă: el are de desprins dintr-un țesut o anumită părțică, un nerv: rolul lui, pentru a intra cu acesta într-un fel de relație de osmoză: trebuie să dea și să ia, să construiască și să amputeze, să simuleze și să se convingă, să devină solidar cu el, pentru ca pe scenă să apară un om viu, în adevărul căruia și putem crede. Opiniile, observațiile, sentimentele născute în timpul acestor dureroase și magnifice momente sînt impregnate de o autoritate absolută. De-aici, dinăuntru, nimeni altcineva nu poate judeca... Actorii — cum spunea un om care-i iubește — nu numai că înțeleg personajele: ei sînt personajele.

Așa încît am pus această întrebare, care merită să fie pusă, cîtorva dintre actorii cei mai angajați în actul de naștere al personajului: **CE CREDEȚI DESPRE PERSONAJUL DRAMATIC DIN PIESA CONTEMPORANĂ ROMÂNEASCĂ? CE BUCURII VĂ ADUCE ȘI CE DIFICULTĂȚI VĂ CREEZĂ? ÎN CE MĂSURĂ ÎNȚILNIREA CU EL VĂ STIMULEAZĂ PUTEREA CREATOARE? CE CALITĂȚI CEREȚI UNUI ASTFEL DE ROL?**

Subiectul fiind vast, iar personalitatea și experiența artistică a fiecăruia dintre interlocutori — diferite, discuțiile, pornite din același punct, s-au ramificat în toate direcțiile. Orice secțiune prin centrul acestei „sfere de idei” reprezintă un posibil mod de a aborda problema; dar, cum nu era cazul să mă opresc, arbitrar, la una dintre ele, și nici nu se puteau însuma, am ales soluția unui monaj liber de opinii diverse. Fără să știe unul de celălalt și fără să fi urmărit asta, actorii au intrat, într-un fel, în dialog. E numai un început, al cărui scop e să deștepte atenția față de ce cred și simt actorii despre „materia” creației lor. Primii interesați să asculte această voce vie a teatrului ar fi, firește, dramaturgii; un coloveiu al acestora cu actorii, pe tema care le este deopotrivă esențială — iată șansa, marea șansă a Personajului.

A spart gheața DORINA LAZĂR: Faptul că-mi adresați această întrebare îmi dă un sentiment de mulțumire: rar i se recunoaște actorului acea parte cu care e implicat în viața personajului. Sînt destui care-și închipuie că actorul ia de-a gata ceva care există în sine, o ființă constituită, și-i împrumută doar niște trăsături fizice, statură, mers, voce; pe cînd, în realitate, făptura care trebuie să se nască pe scenă se hrănește în egală măsură din imaginația scriitorului și din ființa vie a actorului. Fapt cu atît mai evident în cazul piesei românești noi, cînd personajul n-a încorporat încă date de biografie scenică, ci așteaptă abia să prindă contur, să se „întruchipeze” (cum spunem, în mod curent, fără ca de fapt să ne mai gîndim ce înțeles are cuvîntul acesta). Noi venim spre el cu datele noastre umane; firește, însă, acestea nu sînt nelimitate. Pentru ca înțîlnirea să ducă la rezultate artistice, și nu la produse de serie, e nevoie ca substanța literară să fertilizeze aceste date de fiecare

dată în mod original — adică să nu fie ea însăși o schemă. Altfel, e fatal ca imaginile să semene una cu alta, actorii să înceapă să se repete...

DUMITRU FURDUI: Îmi place foarte mult să joc în piese românești. Din două motive: unul, piesele românești au șansa de a „prinde” la public într-un fel aparte, mai aproape de inima lui — bineînțeles, dacă încearcă să-i spună ceva care-i stă la inimă; al doilea, aici sentimentul creației este într-adevăr electrizant: totul se face de la capăt și pentru prima oară.

Însă nu e bine că unora dintre cei care au de-a face cu activitatea teatrelor nu le este clar cum decurge munca de pregătire a unui spectacol: e un fel de cursă, de ștafetă. Ca în orice ștafetă, nimic nu se poate face de unul singur; totodată, fiecare are ceva precis de făcut — partea sa de merit, de răspundere, dar și de autonomie. Gîndirea colectivă (indispensabilă în faza în care



Dorina Lazăr

se stabilesc, de comun acord, reperele viitorului spectacol) nu trebuie confundată cu zona în care artistul se retrage cu sine însuși, pentru a găsi propriul său răspuns. Dacă acest hotărâre este gresită, unele resorturi mai sensibile ale actului creator riscă să se uzeze; ceea ce, în ultimă instanță, e în defavoarea piesei, pe care toată lumea dorește s-o vadă afirmându-se. Or, fac atâtea „probe de funcționare” pregătitoare, încât, inevitabil, ceva din spontaneitate, din senzația de viu, de proaspăt, se pierde. Tensiunea psihică acumulată de actori pentru a fi descărcată brusc într-o formă cristalizată, definitivă, se scurge în lecături, ședințe și repetiții înainte de a apuca să fie utilizată în folosul spectatorilor. Să dăm Cezarului ce e al Cezarului...

— Dar să ne apropiem de problematica personajului propriu-zis. Care e prima preocupare a actorului, când citește piesa?

AMZA PELLEA: Diferențierea personajelor: să caute, să descopere, la nevoie să nascăcească acel ceva care să le deosebească. În mai toate textele dramaturgiei originale,

autorul are o idee generoasă, un mesaj valoros, și creează un personaj principal viabil, purtător al acestui mesaj. Celelalte personaje, însă, sînt complementare. Cînd citești o piesă de Shakespeare, de Cehov, de Gorki, fiecare personaj gîndește în felul său, are ritmul său interior, într-un fel ai impresia că a scăpat de sub dominația autorului și trăiește cum îl taie capul. Un asemenea rol e pentru actor o necunoscută, un semn de întrebare care-l ține noaptea treaz, obligîndu-l la tot felul de traiectorii imaginare, pentru a exprima această unicitate. În multe piese care se scriu la noi, personajele sînt, toate, mai mult sau mai puțin, ipostaze ale autorului, seamănă între ele ca niște picături de apă — numai că unul e rău și altul e bun, unul zice da și celălalt nu. Nu există un suflet al personajului, de-sine-stătător. Dacă eroul principal e bine conturat și permite actorului o creație, el cam vorbește de unul singur, printr-o pădure de schematism. Ceea ce se răsfrînge asupra conflictului însuși, a dramatismului operei, a puterii ei de convingere; dacă ar exista o veritabilă galerie de personaje, fiecare cu viața lui, la fel de autentice, indiferent de gradul de importanță în acțiune, încheștarea lor, întîmplările pe care le trăiesc ar îngădui prin ele însele spectatorului să tragă concluzii. Din absența acestei diversități vine, cred, un oarecare schematism, o oarecare uscăciune.

— Fiindcă tot am pornit de la Casa de mode: iată o piesă recentă, pe care Teatrul „Bulandra” a tratat-o cu deosebită considerație, investind „artileria grea” a unei distribuții de mină întâi. Succesul de public e evident. Ce crezi, Toma Caragiu, despre personajul pe care-l interpretezi?

TOMA CARAGIU: Strict profesional vorbind, e un pariu de-a dreptul pasionant, a cărui miză e triumful inteligenței actorului. Petre Magheru are o biografie evident originală; în plus, e dotat cu o natură histrionică, ceea ce-l face ca față de fiecare personaj al dramei să aibă o cu totul altă atitudine, prezentîndu-se de fiecare dată în altă lumină. A-l compune astfel încît aceste fațete contradictorii să-și găsească o coeziune lăuntrică e o treabă captivantă. Din punctul de vedere al concepțiilor noastre despre societate însă, ceva nu e în ordine: cum e posibil ca un om, un fost gazetar comunist, să nu muncească un număr de ani, ci să umble din închisoare în închisoare după un tip, obsedat de ideea de a-și face singur dreptate? Iar toți cei investiți cu misiunea socială a legalității, autorităților, să i-o îngăduie? Nu e acesta un neadevăr teoretic fundamental? Poate fi el justificat prin convenție artistică?

ION MARINESCU descoperă tocmai aici esențialul: Personajele pozitive izbutite n-au lipsit. Toate bilanțurile noastre încep cu savanta Dinescu din *Citadela sfărmată*, continuă cu

Cerechez din Ziaristii, etc. Eu însumi am jucat citeva, de care-mi amintesc cu mare plăcere. Totuși, faptul că ne amintim eroul, și nu piesa în întregul ei, poate să ne pună pe gânduri; înseamnă că nu întotdeauna el se mișcă într-un context corespunzător, la înălțimea portretului. Personajele sînt veridice din punct de vedere al reacțiilor omenești, acțiunea e plauzibilă, dar situațiile în care sînt puse nu sînt situații dramatice impregnate de „adevăr pentru fiecare zi” (ca să parafrazez titlul unui film, plin de curaj și de adevăr), ci situații de excepție. Din cauza asta, pluă la urmă chiar asupra eroului iradiază o aură de artificial, de livresc — ca și cum, scos din situația-limită, el n-ar mai ști să se comporte, să trăiască, s-ar simți stînjinit, ca un trimis căruia i-ar fi expirat mandatul și ar întîrzia să se retragă. Omul obișnuit, pe care-l întîlnești în toate domeniile vieții, e mai puțin reprezentat. Și diversitatea situațiilor în care e pus! De la *Mielul turbat* încoace, s-a bătut și s-a răzbătut situația „omul cumsecade, cu intenții bune, încolțit de elemente retrograde, care au cîștig de cauză pentru moment, dar apoi dreptatea învinge”. Omul arc tot felul de probleme, nu numai de luptat cu birocrății; are probleme de conștiință, are de luptat cu el însuși, pentru a se adapta exigențelor societății. Trăim perioada unor fascinante schimbări de metabolism social; se modifică profilul demografic. Țăranii se integrează în viața cetădină, iau contact cu alte realități; omul nu pleacă din sat numai cu o desagă, ci și cu o mentalitate; trecerea la conștiința de muncitor metalurgist nu se face atît de lin ca în cîntecele de muzică ușoară. Sau problemele tineretului: cît de pasionante sînt reportajele din „Flacăra” și din emisiunile pentru tineri ale televizunii! Cîte lucruri se pot observa, urmărind cum se comportă tinerii într-o simbătă seară, la dans, la casa de cultură... În piese, ei sînt golănei hazlii, cu un vocabular colorat, pitoresc, de sketch, sau sînt atît de principali, de țî se strepezesc dinții. Nici la așa-zisa vîrstă de aur, viața nu e întotdeauna veselă. Există drama tînărului care nu intră la facultate; el trebuie să surmonteze șocul — ani de zile a trăit cu convingerea că tocmai lui nu i se poate întîmpla —, trebuie să se consoleze, să-și găsească o întrebuințare; arc de luptat cu prejudecata părinților, cu vanitatea lor rănită. Există problema delinvenței. Există problema omului care are dreptate, de unul singur, împotriva tuturor — și e înfrînt. De ce n-ar putea exista un personaj pozitiv cu momente de criză, de îndoială? Teatrul e menit să reprezinte viața, în multitudinea ei de aspecte; nu numai eroul cu stindardul. După mine, asta înseamnă a face teatru politic: a aduce pe scenă problemele cele mai serioase ale realității societății noastre, și a-i propune spectatorului să mediteze asupra lor. *Puterea și Adevărul* a însemnat pentru dramaturgia



Dumitru Furdui

noastră un astfel de examen și a marcat un nivel. Avem nevoie de noi opere care să dezbată, cu *aceeași acuitate, situații prin care trecem azi*. Nu e cazul să așteptăm ca ele să fie rezolvate ca să dobîndim asupra lor perspectiva istorică, judecata obiectivă; teatrul se hrănește în mod ideal din împrejurări fierbinți — așa cum sînt, pentru Italia, subiectele filmelor politice militante pe care le urmărim cu atîta interes...

AMZA PELLEA: Literatura dramatică originală receptează cam lent actualitatea și e prea puțin promptă, prea puțin mobilă în raport cu dinamica realității. Dacă a apucat să asimileze ecuația dramatică a unui tip social, se învîrtește în juru-i pînă îl transformă în stereotip; și nu sesizează că, între timp, chestiunea și-a pierdut interesul, s-a uzat, viața și-a descoperit alte probleme. Iată, formidabila sursă de inspirație care-mi stă mie în mod special la inimă — țăranul. Ani în șir, teatrul a prezentat țăranul în diferitele variante ale atitudinii sale față de cooperativizarea agriculturii. Firește, acum



Amza Pellea

nu se mai scrie despre asta ; dar nici despre ceea ce se întâmplă azi în lumea satului. Unii autori se și plîng că n-au subiecte ; în timp ce viața e atât de densă și de neprevăzută oriunde ; deci, și pe aceste șantiere din cîmpia dunăreană și în aceste noi orașele industriale, unde vin să lucreze opt ore, făcînd naveta cu trenuri și autobuze. zeci de mii de oameni de la sate, care încă mai sînt pe jumătate legați de pămînt. După mii de ani, ei sînt primii care ridică fruntea din brazdă ; dintr-odată, învață să lucreze la mașini cu comandă programată ; o fac conștiincios, uneori cu uimitor talent — și uite surpriza : la terminarea schimbului se întâmplă să-i ispitească un becuț colorat, și-l scot să-l ducă la copii să se joace. Iată un moment unic și irepetabil pe firul evoluției, plin de contradicții și de savoare, repede trecător. Peste zece sau o sută de ani, nimic din toate astea n-o să mai fie la ordinea zilei ; în schimb, vor fi unii care se vor strădui să-l învie, căutîndu-și documentarea prin arhive. Nu e oare cel puțin bizar că într-o țară ca a noastră, cu o formidabilă tradiție literară a satului, și în care atîția scriitori sînt încă aproape de izvoare, ei

înșiși orășeni din prima generație, să nu prea avem piese dedicate acestor transformări dramatice. Trebuie să recunoaștem, cu tot regretul, că nu s-a scris o piesă țărănească atît de convingătoare cum a realizat televiziunea, dramatizînd o scriere în proză — *Descoperirea familiei* de Ion Brad.

MIHAI STAN : Stereotipul e și mai vizibil în piesele dedicate tineretului. Tînărul e, prin natura lui, un spectator extrem de receptiv, dar, să fim sinceri, tineretul se constituie cu adevărat ca public, la serile de poezie și la anumite spectacole vii, pasionante, care ating corzile sensibilității sale. Și, dimpotrivă, ocolește multe din piesele ce-i sînt special destinate, cu buna intenție de a-l educa. Ce situație absurdă ! Tinerii au atîtea probleme de viață, ar veni cu inima deschisă să privească și din unghiul pe care li-l propune artistul ; iar noi, pe scenă, îi repetăm una și aceeași poveste, cu absolvenți care se prezintă sau nu la posturi. Să nu ne mirăm atunci că elevii și studenții vin la teatru din obligație, aduși de profesori ori pentru că organizația de tineret a programat o ieșire la spectacol. Ne putem oare îngădui să ratăm o întîlnire atît de importantă ? Dacă dramaturgii care scriu pentru tineret ar cunoaște un sferă din lucrurile pe care le descoperă în cărțile sale Mihai Stoian...

— Dacă înțeleg bine, aceste exigențe vizează mai departe și mai profund decît diversitatea personajelor și a situațiilor în care sînt puse. E vorba de actualitatea mesajului lor, de autenticitatea, de sinceritatea cu care-și poartă problemele...

CORNEL DUMITRAȘ : Spectatorul, tînăr sau adult, e extrem de sensibil la senzația de adevăr ; chiar dacă nu i se înfățișează o capodoperă nemuritoare, dar intuiește că piesa pornește din cunoașterea și înțelegerea a ceea ce el însuși trăiește și observă — acasă, la serviciu, pe stradă, în tramvai — atunci se deschide, ne acordă încredere. Dacă nu... Orice actor cunoaște acel fior pe șira spinării, cînd simte că „pierde sala” ; clipa în care apare situația plăsmuită, replica falsă. Sînt replici pe care, oricît de literar ar suna ele, nu pot să le spun ; pur și simplu, mă jenez. (Iată un exemplu, nu spun de unde e și las pe toată lumea să judece dacă așa trebuie vorbit pe scenă : „Burghezului îi este indiferentă puritatea sufletească a viitoareii sale soții ! El vinează numai zestrea.”) Încredeți-vă în intuiția actorului ! În același sens, se manifestă în piesele noastre tendința de a eluda părțile mai triste ale vieții. de a înfrumuseța ce este dur, grav, precis, de a adăuga un happy-end acolo unde logica lăuntrică a scrierii cere o altă rezolvare... Am să mai dau un exemplu : *Simbăa la Veritas* ; e o piesă interesantă, adevărată, bine pornită ; dar, la spectacol, autorul s-a speriat singur de potențialul de dramatism al propriei sale

invenții, și ne-a cerut să încheiem „sus“, „vesel“, o pagină descriind o dureroasă ratare a elanurilor tinereții. De ce avem nevoie de happy-end, când viața ne acordă, în generozitatea ei, șansa marilor adevăruri?

AMZA PELLEA : Greșim atunci când nu-l considerăm pe spectator în stare să sesizeze singur subtextul și insistăm cu fraze clare, explicând totul; asta îl îndepărtează de teatru. Sint idei care se pot formula ca atare într-un articol, într-o ședință, dar nu la teatru. De exemplu, vreau să-l conving pe spectatorul tânăr că dragostea e unul din cele mai importante lucruri în viață; dar, în loc să-i arăt doi oameni care se iubesc și greșesc sau se realizează — și el să ajungă la propriile lui concluzii, mă opresc să-i țin niște teorii despre dragoste, pe care le știe și el; bineînțeles că astfel nu reușesc să-l tulbur. Ne tăiem singuri craca de sub picioare: capacitatea de a crea acea tulburare afectivă colectivă este puterea specifică a teatrului; din ea crește apoi nevoia de a reflecta și de a se sensibiliza a spectatorului. Or, această forță riscă să scadă, dacă spectacolele oferă giuduri și idei ca atare, gata formulate, și nu posibilități de a crea emoție.

DUMITRU FURDUI : Nu știu de unde provine ea, cert e însă că se manifestă un soi de neîncredere în *forța faptului dramatic*. Dacă autorul ne arată un hoț furind, sau un ins săvârșind cine știe ce faptă imorală, de ce mai simte el nevoia să moralizeze explicit, în cuvinte, în fraze, să arate cu degetul; e rău, e foarte rău?! Oare *ideea morală nu e implicată în act*? Nimănu-i nu-i place să fie tratat ca și cum n-ar fi în stare să judece și să înțeleagă. Fișec, spectatorii ocolesc piesele didactice.

— *Revenim mereu la spectator, îl luăm drept martor și drept argument ori de câte ori vrem să susținem un punct de vedere. Ciudat e că la spectatori se referă deopotrivă și cei care militază pentru opera gravă, purtătoare a unor interogații dramatice, și susținătorii divertismentului mărunț, cei care jură pe planul de încasări...*

AMZA PELLEA : Paradoxul e numai aparent. Spectatorul se lasă condiționat, pînă la un punct se și autocon condiționează, pentru a obține acel ceva pe care-l caută la un moment dat. Există binecunoscuta foame de comedie: sîntem o nație veselă, avem nevoie să rîdem, oamenii muncesc mult, deci piesa care le oferă destinderea așteptată arc de la început un punct în plus, un avans la „priză“. La noi în teatru se joacă cu mare succes (succes care mă întristează!) O comedie cam vulgară cu un orizont foarte limitat. Înseamnă asta că spectatorii alții vor? Nu e adevărat, în clipa în care vis-à-vis ar apărea o co-



Toma Caragiu

medie valoroasă, dincolo n-ar mai veni nimeni. Dar dacă nu e... La revistă se poate vedea cel mai trist dintre spectacole: în sală; dacă aș face un film, aș filma spectatorii de la revistă: au pe buze un zîmbet sleit, adus de-acasă, doar-doar vor avea de ce să-l lege... Am făcut o experiență cu „Nea Mărin“ al meu; nu e eroul unei piese, totuși e un personaj popular care poate servi drept test. Am apărut pe scenă, m-am uitat în sală, mi-am dat căciula pe ceafă și n-am zis nimic: spectatorii au izbucnit în hohote de rîs. Nevoia de a rîde e în om — vorba e, de ce anume îl facem să rîdă.

TOMA CARAGIU : Aș vrea să aduc un reper la acest punct al discuției: am jucat cîteva roluri de esență satirică, în special în piesele lui Aurel Baranga — *Sfîntul Mitică Blajinu*, *Interesul general*. Erau personaje captivante și pentru interpret și pentru public, bine scrise, concentrînd o tipologie omenească reală și sesizînd fenomene sociale destul de greu de depistat — nocivitatea unui anume fel de impostură, a celor care au învățat să mimeze perfect competența, inteligența, să apară drept „constructori ai lumii noi“, să utilizeze „sistemele de relații“ cu precizia cu care se manevrează sistemele tehnice. Satisfacția ce se declanșează în spectator atunci cînd recunoaște ceea ce cumva intuise are o formidabilă forță de descărcare, înviorătoare, stenică. Poate că acesta e criteriul decisiv — indiferent dacă personajul e pozitiv sau negativ, de dramă ori de comedie: măsura în care el declanșează în



Ion Marinescu

Mihai Stan



spectator reacția inteligentă, vie, judecata critică, atitudinea; sau, dimpotrivă, îl anestează, îl adoarme, îi deteriorează reflexele. După părerea mea, puține lucruri sînt mai dăunătoare decît literatura comodă, confortabilă, care nu vrea nimic, nu supără și nu entuziasmează pe nimeni. Din păcate, piese bune sînt relativ puține; în lipsa lor (vezi celebra teorie a ororii de vid), în teatre își face loc o producție literară blindată și călduță, liniștitoare, de consumat în cercul familiei, la o cafeluță. Inventivitatea unor autori se manifestă în sensul născocirii de variante de adaptare, de acomodare, astfel ca piesele să intre în circuit repede și fără dificultăți. Ei sînt reprezentanții atitudinii conservatoare față de realitate. Acesta e kitsch-ul în teatru și e bine să-l definim ca atare, mai ales fiindcă ni se întîmplă să participăm la producerea lui. Uităm cîteodată (noi toți, și cei care stăm fizic pe scenă, și cei ce se află acolo nevăzuți — scriitorii, criticii, îndrumătorii din instituțiile de cultură) ce forță minui. Spectatorii ne acordă credit, „merg” pe numele unor favoriți ca pe o garanție, e odios ca tocmai noi să abuzăm de încrederea lor. Ca pe urmă tot noi să ne plîngem de gustul spectatorilor? E illogic!

Firește, există și alte tendințe. Se scrie de pildă o literatură dramatică pe care aș numi-o de avangardă (dacă termenul n-ar fi căpătat un înțeles îndoielnic), cu ambiții înalte, înțesată de probleme; păcatul e că, fiind mai rece și mai abstractă, beneficiază de audiență mai restrînsă și nu stabilește corespondențe cu cerințele afective și intelectuale ale publicului larg. Lipsa de accesibilitate contracarează în mod regretabil idei din cele mai avansate. Între aceste extreme, problema e, poate, de măsură: a turna o substanță valoroasă într-o formă dramatică limpede, atractivă, cu forță de impact.

MIHAI STAN: Măsura e mai ales aceea în care ce se întîmplă în piesă e și important și semnificativ. Teatrul nu poate dobîndi impact manipulînd personaje cu un loc periferic în societate, responsabili de apozare care fură, casierite care nu dau restul. În roman, schiță, nuvelă, poezie, eroii trăiesc dileme cruciale; de ce teatrul nu se atinge de ele? Am trăit în țara noastră un moment excepțional de dramatism colectiv: inundațiile. Oamenii, puși în situații excepționale, au reacționat formidabil, dezvăluind nebănuite resurse de omenie și curaj. Teatrul n-a sesizat această substanță, iar dacă a încercat s-o facă, a făcut-o ori pe un ton emfatic și festiv, ori folosind evenimentul drept pretext pentru o dezbatere filozofică.

— Poate că unele din problemele care vi se pun își au sorginea și în scriitură, în tehnica literară...

MAGDA POPOVICI: Fără îndoială! Una din dificultățile principale e lipsa de acțiune.

Autorii noștri consideră esențială expunerea unor idei, dar se cam dezinteresează de construcția menită să le exprime. Aceste idei sînt importante, iar rolurile sînt chiar frumos scrise; am spus pe scenă multe replici de care sînt îndrăgostită; însă am constatat, cu regret, că n-au avut priza pe care meritau s-o aibă, fiindcă spectatorul nu izbutea să desprindă acțiunea, nu putea să povestească pe scurt ce se petrece cu personajele. În *Ape și oglinzi* am avut parte de un personaj care m-a făcut fericită și nefericită totodată; gîndiți-vă, un actor să stea nemișcat trei ore pe o saltea, spunînd din cînd în cînd o propozițiune meditativ-poetică; e îngrozitor și pentru el, și pentru public. Seara, după spectacol, mi se întîmpla ca spectatorii să-mi ceară explicații — nu asupra sensului, ei asupra logicii stricte a evenimentelor. Se obișnuiește, de la o vreme, ca personajele să povestească despre ce s-a întîmplat ori se va întîmpla, despre relațiile lor cu celelalte personaje, să relateze tot ce intenționa autorul să ne comunice; dar acestea nu sînt topite în acțiuni, în împrejurări dramatice. Piese noastre sînt „locuri unde nu se întîmplă nimic”. Iar stilul suferă de livresc; sînt multe vorbe frumoase, oamenii se exprimă ca din carte, așa cum nu prea vorbește nimeni în viață, oricît de intelectual, de rafinat, ar fi. Cred că asta se datorește faptului că autorii nu cunosc legile teatrului. Textele seamănă a scenarii de film; sînt suite de secvențe — apare un personaj abstract — se aude o voce — urmează un monolog (vezi și *Viața e ca un vagon?*); ideea e bună, dar extrem de greu de transpus pe scenă, pentru regizor, pentru actor.

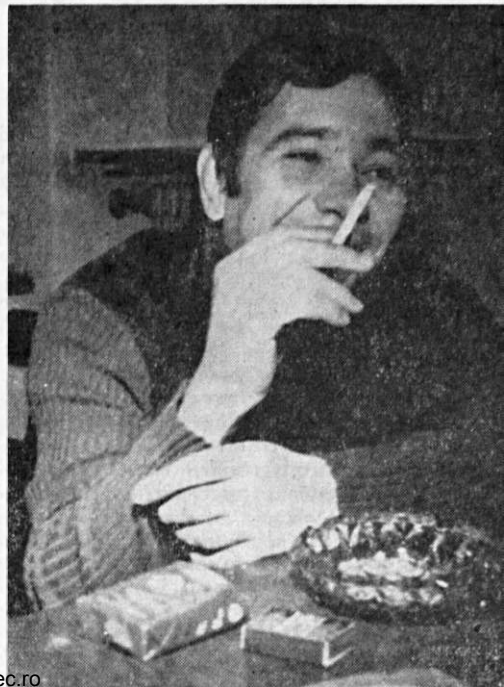


Magda Popovici

Cornel Dumitraș

DORINA LAZĂR: Vă propun o experiență instructivă: luați de la teatre cîteva „texte de souffleur” și comparați-le cu textele inițiale ale autorilor: o să observați cît se modifică pentru a se ajunge la o formă teatral posibilă. Chiar *Simbătă la Veritas*, piesă interesantă, pe care am jucat-o toți cu plăcere, mai bine scrisă decît *Tango la Nisa*, e de fapt un bun scenariu de televiziune. Ne-am dat de ceasul morții ca să înnodăm laolaltă secvențele scurte, alternate cu lungi „scene în doi”!

CORNEL DUMITRAȘ: Să luăm *Acești ingeri triști*, piesa lui D. R. Popescu, atît de dragă nouă pentru calitatea ei de adevăr. Din punct de vedere al construcției însă, c aici ceva care mă deranjează ca interpret: Ion vine acasă la Silvia și acolo așteaptă să sosească pe rînd celelalte personaje cu care se explică, reproșîndu-și reciproc ce au de reproșat. Autorul aduce personajele în scenă: sună soneria, intră cineva, discută, pleacă, iar sună soneria etc. Eu intru într-o anume stare, mă încarc de tensiune, apoi soneria, inevitabila pauză mă „deconectează”, apoi iar o iau de la început; firește că www.cimec.ro





Magda Popovici, Dorina Lazăr, Mihai Stan

deranjează în evoluția personajului. Dacă i-ar fi strâns, de pildă, pe toți laolaltă în bilci, exista mai degrabă motivația firească a unui schimb de cuvinte mai aprins.

Subliniez încă o dată calitatea deosebită ca material de viață al piesei, în contradicție cu construcția, cu schema dramatică.

— Cum s-ar putea încheia această lungă conversație? Practic, ea nu are și nu poate avea sfârșit, atita vreme cît perfecționarea creației, și în mod primordial calitatea dramaturgiei, va fi la ordinea zilei în teatru. Angajîndu-se în discuție cu admirabilă maturitate de gîndire, cu spirit critic și cu exigența profesională a unor virtuozii ai artei și meseriei lor, actorii au formulat, față de partiturile ce le sînt încredințate, cerințe la care nu putem decît subscrie: cerinț

natură filozofică și artistică, vizînd profunzimea și diversitatea investigației în realitate, puterea de convingere a operei, angajarea acesteia în domeniul esențialului. Să ne despărțim deci, pentru moment, cu vorbele sfătoase și înțelepte ale lui...

AMZA PELLEA: Nu e vorba ca noi să le reproșăm ceva dramaturgilor, iar aceștia să ne dea replica. E cauza noastră comună, și e interesul nostru al tuturor ca scriitorii să se apropie de teatru, să accepte ideea fundamentală că ceea ce gîndesc despre viață trebuie scris din unghiul scenei. Așa au făcut toți marii dramaturgi ai lumii, spre onoarea profesiei căreia i s-au dedicat și spre propria lor glorie...