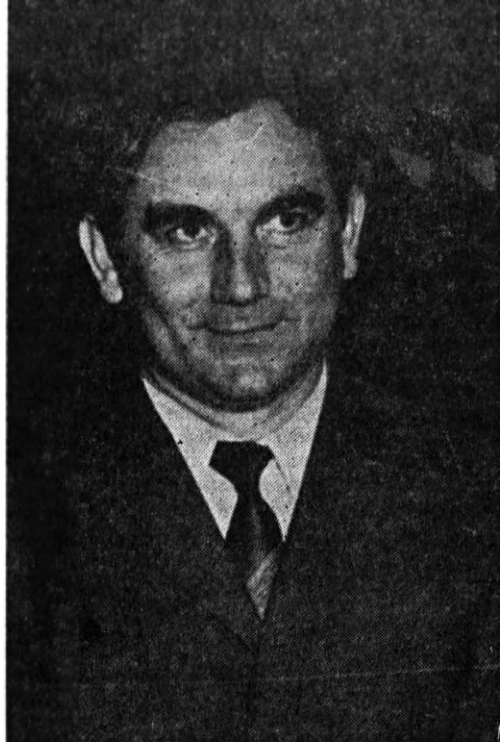


# D. R. POPESCU

despre

- forța germinativă a teatrului politic
- teatrul ca literatură și teatrul ca spectacol
- permanența realismului

O convorbire de Paul Tufungiu



— Anul trecut, în toamnă, la Colocviul criticilor dramatici de la Bacău, George Genoiu reclama faptul că ultima dv. carte de teatru, deși este excepțională, nu este comentată suficient de critică. Sigur că era exprimat atunci un punct de vedere. Dumneavoastră ce opinie aveți ?

— Comentarea insuficientă a teatrului din volume e un fenomen ceva mai vechi. Și oarecum general. Asistăm la o nepăsare cronică din partea criticilor literari. Din când în când, cite un cronicar de spectacole de teatru recenzează și cartea de teatru și lucrurile se opresc la această meritorie amabilitate. Desigur, cartea mea de teatru nu poate constitui un caz singular; în ultimii 30 de ani au fost editate multe cărți de teatru cu valoare indiscutabilă. Cum știm cu toți, apariția acestora nu a declanșat, în paginile revistelor, acele îndătinute și atât de interesante dezbatări critice, cum se întâmplă la proză și la poezie. Probabil că sînt anumite cauze de ordin subiectiv și obiectiv care îndepărtează critica profesionistă, literară, de teatrul ca

literatură. Rămîne ca aceste cauze să ne fie dezvăluite, mai devreme sau mai târziu, poate de istoricii literari sau, poate, de nu mai știu cine. Pînă atunci dramaturgii își vor publica în continuare, în volum, textele care-i reprezintă.

— Mai ales că există un număr impresionant de iubitori ai teatrului, ca lectură. Nu-mi amintesc unde am întîlnit un sondaj de opinie pe această temă care afirmă tocmai acest adevăr. Dar dumneavoastră, ca scriitor, ce preferați : cartea de teatru pe care o semnați sau, dimpotrivă, să vă vedeți textul pus în scenă ?

— Cînd scriu o piesă, doresc, în primul rînd, s-o scriu ca literatură, dîndu-i aprioric regizorului dreptul de a-și descoperi și impune o viziune. Spectacolul îl semnează el, regizorul. În spectacol textul este implicat, dar nu reprezintă întregul. Dar, în același timp, textul de teatru este teritoriul în care scriitorul trebuie să existe cu toată personalitatea

sa. De aici importanța textului, necesitatea ca el să fie publicat în volume și în reviste, pentru a fi cunoscut de public și în afara spectacolului. Textul de teatru poate și trebuie să existe singur.

— Să rămînem la relația text-scenă. În ce măsură, în spectacolele cu pie-sele dv. de teatru, viziunea regizorilor a confirmat propria dv. viziune?

— Existența sui-generis a mai multor vizi-uni regizorale (chestiune valabilă nu numai pentru textele mele, ci pentru toți dramatur-gii) dizolvă, pulverizează orgoliul regizorului ascuns în orice autor de teatru; ca urmare a faptului, scriitorul este dominat de dorința neîmplinită a celeilalte regii, regia lui; cum mijloacele sale sînt cuvintele și pagina de scris, va regiza aici acel fapt, acel conflict, acel adevăr și, în ultimă instanță, va scrie o nouă piesă. Deci, scriitorul se răzbună pe regizorul de specialitate, scriind de fiecare dată o nouă piesă. Această dialectică confir-mă faptul că numai în piesa tipărită scriito-rul este întotdeauna și în întregime el însuși.

— Supoziția dv. este confirmată de realitate și altfel. Marin Sorescu, după o modalitate de a i se pune în scenă Matca, de un profesionist al regiei, a acționat, devenind propriul său regi-zor, la Piatra Neamț.

— Este o experiență la care mulți drama-turghi ajung spre bătrînețe (ca să nu zic ma-turitate). De această interesantă ipostază s-au lăsat ispițiți și Baranga și Everac. Dar pînă la urmă aveam de-a face cu o cochetărie. Sigur că mai există și o treaptă a treia: au-torii de text, odată deveniți regizorii specta-colului, își vor interpreta și rolul principal. Dar aici ajungem la acel joc suprem care este jocul lui Călinescu. Înaintea celor care au inventat happening-urile, Călinescu a fost un precursor al teatrului modern — nu știu dacă s-a scris la noi despre chestiunea aceas-ta — în sensul că la el, în institut, toți jucau teatru, el scria textul, el era regizor, textul se schimba de la o zi la alta pînă se definitiva, Călinescu declanșînd în joacă, pînă la urmă, și cu mult umor, uneori și acasă la el, aceste experimente. Iată că avem un nou regizor și un mare precursor, dacă nu un mare inventator al unui teatru mo-dern despre care noi nu ne-am făcut o am-bitie de a-l populariza nici măcar la noi în țară, dar mite în străinătate, ci am luat-o ca o ciudățenie, sau ca un act gratuit al unui mare creator. Dar iată că, uneori, din acte gratuite se face un pas de teatru, pe care alții mai tîrziu îl aprofundează și îi dau alte semnificații.

— Dv., personal, optați pentru profe-sionalitatea absolută sau dimpotrivă?

— În fond este vorba și la Călinescu de un amatorism, de acele ieșiri intim-plătore din matca principală, ale unui creator. Veți face și dv. regie?

— Cred că nu voi face regie fiindcă regia e o problemă foarte serioasă. Oamenii pot fi polivalenți dar totuși regia presupune o mai mare specializare, o foarte mare răbdare.

— Deci, cel puțin la ora cînd discu-tăm, sînteți pentru rămînerea în ca-drul specializării...

— Nu exclud posibilitatea ca un autor să-și pună textul în scenă. În ce mă privește, nu voi face regie. Ca dramaturg, poți să fii nemulțumit de rezultatul de pe scenă al ide-ilor tale, așa cum sînt ele transpuse prin actori, care sînt niște semne, prin scenogra-fie ș.a.m.d. Dar nu știu dacă tu ai fi capa-bil să faci mai bine, să reușești să modelezi actorii mai bine. Trebuie să ai talentul de a vorbi prin actori. Scriitorul vorbește prin cuvîntul scris. Pictorul prin culoarea de pe paletă. Regizorul prin actori și prin celelalte elemente viabile ale scenei. Eu, deocamdată, prefer să rămîn la aceea ce sînt, să spun prin replica scrisă, ceea ce nu pot spune prin replica rostită de actor. Actorul, pe scenă, este și el o replică, nu? Eu nu pot să fac să se miște replicile-actori, în pagina cu mul-te reflectoare a scenei. Nu pot pentru că mi se parc prea ușor, în ultimă instanță. Și toc-mai de aceea este un mare pericol, nu?

— Aș vrea să vă rog să definiți ge-nerația de scriitori din care faceți par-te. Cine sînt cei care o reprezintă?

— Cred că noțiunea de generație presupu-ne, așa cum se știe, un program comun, o ambianță comună și o vîrstă cît mai apro-piată. Aceste limite ale unei generații sînt atît de fixe și atît de exacte încît ele pot fi depășite la infinit...

— E un paradox...

— ...printr-o mișcare de translație sau prin extindere. Adică un lucru definit, cum e cer-cul (generația este, să zicem, un cerc). Prin extinderea circumferinței sale, ne face să ne descoperim în aceeași sferă, în aceeași gene-rație — cum alții au și fost — cu Shake-speare sau cu tragicii greci.

— Așa ar sta lucrurile dacă le pri-mim într-o largă ordine spirituală. To-tuși generația dumneavoastră, să-i spunem cea biologică — pentru a evi-ta confuziile — există. La început, fără să vă definească anume cineva, vă cunoașteți reciproc din paginile re-vistelor literare...

— Acceptând aceste limite — deși ele nu înseamnă niciodată totul — în teatru aș face parte dintr-o generație cu Băieșu, Sorescu, Mazilu, care de fapt a venit mai înainte... Sigur că în generația mea se numără mulți prozatori, mulți poeți și critici. Dar să rămânem pe terenul teatrului.

— Ce valori a afirmat și afirmă generația dumneavoastră? Cu cine a polemizat și polemizează ea?

— Eu cred că noi, cei din generația noastră, am polemizat cu noi înșine, în primul rând. Cu cei care am fost înainte de acea clipă cind ne-am dat seama că sintem. Înainte de asta, scriam mai dezinvolt, și mai fără cap. Cred că acest proces de formare a unui scriitor țintește punctul de lumină — aș zice — cind plăcerea de a scrie se însoțește cu responsabilitatea: este un punct de lumină cind începe conștiința să ia act de propriul scris, care pînă atunci putea să fie dintr-un elan dar și dintr-o întîmplare; este intersecția cu acea zonă de control, de responsabilitate și de măturie pe care trebuie s-o aibă un scriitor. Adică, noi am apucat multe etape în scrisul nostru. Am scris sincer de toate (și foarte bine că am scris de toate!), am scris și reportaj și proză (mai puțin interesantă astăzi, dar cu sinceritate atunci), dar se vede că uneori nu este suficientă sinceritatea, dacă nu ajungi să-ți o vezi, să te vezi în ea ca într-o oglindă. Am impresia că momentul-cheie al formării ca scriitor este acel moment în care ajungi să te confunzi cu tine, să știi cine ai fost, cine ești și, mai ales, ce vei face. Acel moment de reinviore.

— Dumneavoastră ați apărut în public, ca autor de teatru, mai târziu, după ce v-ați afirmat în proză. Dar nu cumva scrierea teatrului v-a pasionat cu mult înaintea prozei, nu cumva el se află într-un fel de relație superioară față de proză, în ceea ce privește timpul declanșării, fiind o experiență consumată mult mai devreme, dar dezvăluită publicului mai târziu?

— De fapt, proza mea a mers împreună cu teatrul. Chiar în timpul liceului am scris o piesă, după liceu, alta. Dar e foarte bine că ele nu au apărut atunci. Cu atât mai bine cu cît publicul nu mă știe cu această experiență literară care m-ar fi ținut ca un leș, mai jos de mine însumi; erau niște piese de început, bineînțeles, de adolescență literară și biologică. Deci actul de a scrie teatru a coexistat cu acela de a scrie proză. Dar teatrul fiind mai pretențios, eu i-am permis drumul către semenii abia la maturitate. Vreau să spun că teatrul se scrie mult mai greu.

— Ce credeți, la ora actuală, despre vechea ceartă dintre literatură și viață?

— Între literatură și viață tot viața este aceea care face literatură și mai puțin literatura cea care poate să dea o imagine a vieții.

Eu n-am fost niciodată așa, cum să spun eu, „șoarece de bibliotecă” și copilul „mamei și al tatei”; eram cumva omul care a trăit niște evenimente...

— Ați fost în publicistică...

— ...Și am luat, din teoria realismului socialist, ceva foarte valoros: acea teză, „cunoaște viața”. Era un punct extraordinar. În codul realismului socialist de atunci, care se învăța la liceu și la facultate, acest punct, legat de cunoașterea vieții, era formidabil. Era interesant nu ce ieșea din cunoașterea aceasta a vieții (că uneori se întîmplă să îndulcești această viață în scris și să o deformezi tu, deci vina este a ta), ci faptul că mergeai peste tot (nu în campanie și nu neapărat în documentări), că te băgai în toate (fără scandaluri și fără o spectaculoasă biografie). Fiindcă biografia unui om nu este interesantă neapărat dacă ea are lucruri personale, trăsnite sau spectaculoase; biografia unui om este biografia unei comunități. Biografia ta este nu numai ce ți se întîmplă ție, ci ce li se întîmplă la toți oamenii pe lingă care te miști, pe lingă care treci. Fiindcă, oricum, ei se reflectă în tine și tu te reflecti în ei; deci ești o biografie mult mai complexă decît biografia strict individuală a unui lup singuratic.

— Chiar dacă ești un arbore, pe un virf de munte, zilnic te întîmpină aceleași imagini... Dar dacă arborile ar circula...

— De acord, dar și arborile are o înțelepciune a lui, fiindcă, vezi, arborile, ca un seismograf, simte tot ce este în pămînt, atît cît trăiește. Tot ce este în Cosmos, și toate luminile soarelui, și toată Lumina, — și tot anul are în el un cerc. Tot Timpul își găsește în el un cerc. Depune și un arbore măturie, darmite un om. Iată că și un arbore este martorul vremii pe care a trăit-o el. Esența unui arbore se vede exact, matematic: intensitatea luminii, a umezelii, tăria pămîntului, toate valurile, toate furtunile. E un lemn, care, aparent este imobil și imobilizat și bătut de dumnezeu pe un singur loc; să te ferească dumnezeu de un asemenea martor care este atît de statornic încît nu pleacă de pe locul lui! Și el este ca o antenă, ca un punct de captare a tuturor lucrurilor din univers. Un martor care are imobilitatea unui arbore și mobilitatea unui om. Deci — revin la problema generației și la cunoașterea vieții și la biografia unui scriitor — biografia se îmbină, cred eu,

cu biografia unui timp, dar nu numai a unui timp de acum, nu numai a unui timp pe care l-ai trăit tu, ci și a unui timp care a fost înaintea ta, fiindcă cunoscând istoria care justifică anumite lucruri sau cunoscând niște mari momente din biografia spirituală a noastră nu numai că ești contemporan cu acei oameni, dar asisti, și simți și înțelegi cum de s-a format o anumită comunitate spirituală de oameni care au o înclinație sau alta, reacționează într-un fel sau altul în fața răului sau în fața binelui; deci, biografia, mai ales a unui creator, nu este strict legată numai de biologia lui, ci și de timp (cum se reflectă acest timp în biografia lui, biografia unui timp în biografia lui). Biografia unui om este o prefață la o carte. Acolo citim: s-a născut, a făcut. Nu-i importantă biografia. Cu timpul, biografia unui om scade de la o prefață care-i de 10 pagini la una de 5 și tot așa pînă la urmă se confundă cu opera. Biografia lui este numele lui. Despre Shakespeare se spune că a fost, că n-a fost, că a existat, că n-a existat. Nu acest lucru mă interesează îndeosebi. Pentru cititor, Shakespeare înseamnă teatrul și poezia lumii.

— Dacă s-ar relua, în zilele noastre, obiceiul vechilor greci de a organiza concursuri de teatru pe teme arhiconoscute, ce temă v-ar plăcea să abordați?

— E adevărat că la greci mitologia era singurul mod de a face teatru. Nimeni nu inventa o altă „poveste“, un alt conflict. Toți scriitorii se opreau la eroi, zei și la semize. Întrebarea este foarte grea. Grecii au plecat de la o problemă a celui timp, pe care au ridicat-o la rang de mit, au impus-o. Poate că, dacă nu erau concursurile, nu se scriau aceste piese, poate că rămîneau numai niște legende. Deci, într-un fel, ce am putea noi, azi, ridica la rang de mit, ce temă ar putea fi aceasta pe care ar trebui noi s-o căutăm și care ar fi Ifigenia zilelor noastre?

— Problema este dacă noi ne putem întui Ifigenia aflîndu-ne în lăuntrul fenomenului...

— Ca supratemă, care trece din generație în generație și merge pînă la greci, poate dincolo de greci, sînt de fapt aceleași cîteva idei, care reprezintă niște aspirații ale lumii dintotdeauna. Poate că și la greci, și la alte popoare, problema libertății, a sacrificiului pentru marile idei sublimează un centru de greutate specific adevărului. Adevărul este cel care generează marile teme umane. Aceste dorințe, aspirații ale omului dintotdeauna sînt mereu contemporane cu omul, pentru că adevărul este întotdeauna egal cu el însuși. Nu știu cine se întreba de ce teatrul lui Cehov este și azi actual, de ce este jucat

prezentudinii în lume și azi. Fiindcă — iată un răspuns! — aspirațiile oamenilor din teatrul lui Cehov sînt încă actuale. Și oamenii vor să vadă în teatru o aspirație. Un teatru care închide și rezolvă toate aspirațiile omului prin actul III sau prin final este un teatru care a murit deja chiar atunci cînd a fost scris.

— Am impresia că ceea ce ai spus dv. acum poate fi o definiție a teatrului politic.

— Teatrul politic, implicit teatrul politic românesc, este acel teatru în care spectacolul și spectatorii s-au regăsit.

— Nu credeți că un spectacol politic trebuie să dezvăluie o realitate dintr-un fenomen insuficient prospectat? Dintr-un unghi din care, prin însăși forța lucrurilor, realitatea nu putea fi evidentă spectatorului? Scriitorul vede mai bine — și mai departe — ce s-a întîmplat și ce se întîmplă în fenomen; scriitorul realizează un text politic pentru că vede în fenomen adevărul nevăzut, adevărul care nu este cunoscut sau nu este complet cunoscut. Nu aceasta înseamnă teatrul politic?

— Eu spuneam în partea finală a piesei mele Pasărea Shakespeare că o piesă care explică totul și spune totul este ca o carte de bucate. Un teatru trebuie să pună niște întrebări lumii și spectatorilor. Nu poți rezolva niște probleme care de fapt se rezolvă dincolo de scenă. Sînt probleme care se rezolvă administrativ, printr-o lege.

— Prin ceea ce le este specific...

— Teatrul deci nu este o lume roză a celor mai abstracte probleme. Ci este adevărata lume a tuturor problemelor, lume care este așa cum este, adevărată, reală. Este vorba de o întrebare asupra lumii. Să nu uităm că sînt și piese care dau 20 de răspunsuri la nici o întrebare pusă.

— Scriitorul, deci, trebuie să pună în opera sa acele întrebări născute dintr-o viziune nouă asupra fenomenului. El nu poate pune întrebări care deja au devenit desuete...

— Scriitorul trebuie să tindă cît mai mult să fie contemporan măcar cu proprii lui contemporani. Altfel îi pierde. Dacă scriitorul minte, cititorii sau spectatorii nu-l mai consideră contemporan. Și-l elimină, sau îl izolează precum orice organism, înglobîndu-l într-un strat de calciu, ca pe orice lucru străin: „nu-i de-al nostru!“.

— Nu-l izolează spectatori, îl izolează viața ca atare...

— Da, ei sînt viața.

— Chestiunea o întîlnim și la albine. Cînd un șoarece pătrunde în stup, este ucis și izolat printr-un strat de ceară. Viața este atît de vie încît îngroapă și izolează etanș tot ceea ce nu-i aparține.

— Ce autor vrea să fie atît de însetat de miere și de dulce (care poate să însemne și bani, nu numai glorie) și intră în stup și de fapt e un șoarece care n-are ce căuta în stup?... În stup au voie numai cei care lucrează pentru și aparțin stupului. Altfel devin șoareci care vor fi neapărat izolați de stup.

— Aveți ambiția să creați un stil nou de teatru ?

— Nu. N-am asemenea ambiții. Eu cînd scriu, mă grăbesc să spun ce am de spus. Nu am în vedere stilul. Dar probabil că el există de la sine.

Nu plec de la o formă sau de la un concept în mod aprioric. Nu m-am aplecat asupra teatrului meu și din acest punct de vedere. Aceasta este o problemă a criticilor. Eu nu sînt un teoretician al operei mele. Eu scriu. Sînt deocamdată la stadiul cînd îmi place să scriu. Mi-e teamă să nu fie prea grozavă teoria iar practica să scîrbească. Am un amic, un scriitor ungur, Fodor Șandor. El are o vorbă foarte bună. El dă exemplul cuiva, nu are importanță cine, care totdeauna este un foarte bun teoretician, și în ședințe și în diverse adunări. Și Fodor Șandor zice : Domnule, foarte bine : la oral — zece ! La extemporal, la scris, doi, aicea nu se vede... Deci pentru un scriitor, ar trebui să se vadă ceva la scris. Și la oral, dacă se poate, numai după ce este teza dată. Teza contează cît tot oralul, ea trage cumpăna.

— Unii cred că teatrul va dispărea. Alții sînt, dîmpotrivă, de altă părere. Au alte argumente. Dv. ce credeți ? Va mai dura acest edificiu ?

— Teatrul va dura și cînd n-o să mai fie cinematografie, și cînd n-o să mai fie televiziune și cînd o să se inventeze niște forme de mass-media care să fie de o mie de ori mai grozave decît televiziunea și decît filmul și așa mai departe. Teatrul o să dureze atîta timp cît ne place să stăm în colț și să ne uităm la unul care trece vizavi, și să ridem de o pălărie pusă caraghios și să ne mirăm, și să plîngem uneori de niște lucruri îngrozitoare. Teatrul va dura atîta

timp cît omul va ști să-și celebreze marile momente ale vieții sale, care sînt dintotdeauna trei, le știm, nașterea și nunta și moartea și care sînt esențiale și în folclor... Atîta timp cît niște forme de viață nu dispar, nici formele teatrale nu vor pieri.

Teatrul este cel mai viu între arte. Teatrul se joacă zilnic, pe toate străzile. Dacă ne uităm acum pe stradă, se joacă teatrul, fără să fie nimic fabricat... Televiziunea montează filmul, are nevoie de lumină artificială, de studii, de sonorizare. Noi nu avem nevoie de nimic, teatrul nu are nevoie de nimic, noi avem nevoie numai de oameni : și oameni or să fie cît o să existe omenirea.

— Se pare că atît de bine este sudată ideea de teatru cu viața încît nu este exclusă posibilitatea ca atîta vreme cît va exista viața să existe și teatrul. Dar problema este și altfel acreditată...

— ...Pentru că oamenii confundă uneori dispariția teatrului cu dispariția formelor de teatru. Unele forme de teatru pot exista mulți ani de zile, secole chiar...

Prin teatru înțelegem și o instituție, o sală care are o scenă ; deci se poate vorbi și de aceste spații de teatru care se pot schimba și care pot să devină altfel. Este valabilă, de pildă, afirmația că teatrul a fost teatru popular de cînd se știe, teatrul bălciurilor sau teatrul marilor amfiteatre din Grecia. Deci formele de manifestare în spațiu ale teatrului pot să difere sau să regenereze anumite forme uitate. Esența rămîne aceeași. Să ne gîndim la modalitățile teatrului cu măști. S-a ajuns și în zilele noastre să se joace teatru în stradă sau în localuri. Localul sau pereții în care se desfășoară acest ritual al teatrului pot să se schimbe mereu, dar esența teatrului nu, asta nu.

— Deci, dv. profetizați acum că meseria de actor nu va dispărea niciodată.

— Meseria de actor a apărut înaintea aceluia scris. Sînt actori care nu știu că sînt actori și care nu sînt angajați nicăieri. În folclor, nu ? Cei care alcătuiesc călușarii. Și ei sînt niște forme ale actoriei. Și încă niște forme complete — dansează și cîntă și exprimă... Sigur că eu extind cît mai mult cercul noțional. Nu, nu, actorii să nu aibă nici o teamă, nu vor muri niciodată. Au o profesie fără de moarte.

— Văd că iubiți foarte mult actorii. Spuneți-mi dacă ați scris un text cu gîndul la un actor ; nu la un actor în general, ci pentru un anumit actor.

— Da, am să dau două exemple. Am scris pentru mai mulți actori, deși nu mi se în-  
tîmplă totdeauna așa. Dar asta ce înseamnă ?  
Nu înseamnă că neapărat eu cred că acel  
actor va juca piesa. Am scris un rol care  
se numește Piele (în piesa Cezar, măscăriciul  
piraiților) în care l-am vizat pe Amza Pelea.  
Nu l-a jucat nici atunci, și nu știu dacă-l va  
juca vreodată. Eu cred că Amza n-a citit  
piesa, care e publicată din '67. Eu l-am  
scris pentru el, dar nu neapărat ca să-l joace  
el, dovadă că nici nu l-a jucat. Și am mai  
scris un rol, o piesă pentru Silvia Gbelan.  
Visul. De data aceasta, Silvia Gbelan a și  
jucat. Era o piesă monolog...

— A confirmat actorul, după aceea,  
așteptările și previziunile ? Ca voce, ca  
prezență, o știați din alte spectacole  
pe Silvia Gbelan. V-a ajutat aceasta  
cumva în conceperea piesei, știind mai  
bine cum arată personajul, vocea ?

— Da, da... Da, fiindcă piesa a fost scrisă  
pe datele principale, pe registrul acestei ac-  
trițe. Era o dramă, în care o altă actriță  
n-ar fi putut să intre. Era specifică vocii,  
mișcărilor, vârstei unei actrițe. Aceste date  
din viața ei de actriță corespundeau direct  
acestui rol. Acestea sînt acele roluri care-s  
ca o poartă deschisă pentru un singur om.  
Acest rol pe care l-a făcut Silvia Gbelan  
n-ar fi putut să-l facă, cred eu, nimeni al-  
cineva, deși l-au mai jucat și alte actrițe...

— Tehnica aceasta, să-i spunem a  
spectacolului nominalizat, credeți că  
este de bun augur în plan estetic ?

— Nu trebuie făcută o dogmă din asta.  
Dacă tu crezi că un rol poate să ți-l inter-  
preteze un actor, poți să-l scrii, dar nicio-  
dată să nu mergi pe ideea că numai așa  
vei proceda. Depinde. Am scris, în film,  
pentru Papaiani niște roluri. Majoritatea  
care le-am făcut cu Saizescu. Deci, știind ce  
posibilități are Papaiani, știind ce-i „merge”  
și lui Saizescu, împreună lucrînd, s-a operat  
strict pe registrul unui interpret ; dar nu  
trebuie făcut întotdeauna așa, fiindcă riști  
să te limitezi : eroul literar intră numai în  
dimensiunile actorului. Or, pentru un per-  
sonaj trebuie să mai lași, să mai pui niște  
rezerve în plus, să existe niște „dinamită” în  
plus. Trebuie să ai grijă să nu fie „încăr-  
cătură” numai atît cît duce un actor.

— Pe măsură ce ați intrat mai  
adînc în universul mai mult sau mai  
puțin public al teatrului, cunoscînd  
actorii, regizorii, scena, ați simțit că  
de la un text de teatru la celălalt  
scrieți mai ușor ? Mai dezinvolt ?

— Nu, pentru că eu bunăoară nu mă duc  
la teatru decît tot ca spectator. Adică eu  
nici la propriile mele piese nu mă duc la  
repetiții, în toate etapele, și acolo merg ca  
un simplu martor. Prefer să fiu un simplu  
spectator la propria mea piesă. Cînd ești pro-  
priul tău spectator nu-ți găsești justificări la  
un insucces.

— Credeți că ipostaza dv. de scena-  
rist este egală cu cea de dramaturg ?

— Filmul este o operă mult mai colec-  
tivă decît teatrul. Aici sînt niște idei direc-  
toare, dar pot să intervină diverse amănunte  
care schimbă mult din text. Regizorul mută  
unele momente, punctele de greutate le pune  
în altă parte decît acolo unde a crezut au-  
torul, taie pur și simplu din text. Chiar și  
în ultima fază, la montaj, cînd crezi că nu  
se mai face nici o modificare, se pot întîm-  
pla niște răsturnări. În film, personalitatea  
scriitorului suferă anai mult decît în specta-  
colul de teatru.

— Sînt cazuri de autori care scriu  
direct teatru și nimic altceva. Alte ca-  
zuri, între care vă numărați, sînt acele-  
a în care autorul îmbrățișează mai  
întîi proza sau poezia și apoi atacă  
teritoriul dramatic.

— Înainte de toate, un autor trebuie să  
fie creator, adică scriitor. Apoi, poți să fii  
și prozator și poet și dramaturg. Cine nu  
este în primul rînd scriitor nu este nimic.  
Cel ce este scriitor este apt pentru toate  
modalitățile literaturii.

Interesant este că, în general, marii scri-  
tori, adevărații scriitori, au scris mult, foarte  
mult și de toate. Dacă fișăm miște pro-  
zatori americani constatăm că au scris cîte  
o magazie de cărți. Sînt dramaturgi care au  
scris cîte 80 de piese. Și la noi ești dra-  
maturg dacă ai două piese. — Ești ro-  
mancier — dacă ai un volum. — Sau poet —  
două volume. Zice cîte unul : „de ce pu-  
blică un poet trei volume ? Că prea mult se  
risipește...” Dacă e ceva de risipit, tot se  
risipește ; iar dacă este o valoare, va ră-  
mîne... Artistul se vede într-o operă, nu în-  
tr-o carte.

— Deci, sinteți pentru prezența scri-  
sului sub tipar, în cît mai mare mă-  
sură, și în felul acesta pentru o con-  
servare publică a scrisului ?

— Da. Și pentru o angajare foarte fermă  
în slujba adevărului și față de alții și față  
de tine. O angajare, o legătură pe viață și  
pe moarte cu tine și cu alții. Și de a de-  
pune această mărturie și de a fi mereu  
prezent, nu numai din cinci în cinci ani  
și la ocazii festive, ci de a fi mereu prezent...