

# Marin Preda despre teatru



- **TEXT, SUBTEXT, PIESĂ, SCENARIU**
- **COMICUL ACTORULUI ROMÂN**
- **SCHIMBĂRI ÎN DRAMATURGIE**
- **PUBLICUL ȘI CITITORII**

— *Ce loc ocupă în experiența dv. „aventura” teatrală Martin Bormann?*

— De când am debutat pînă în prezent, mi s-a spus mereu, în dreapta și în stînga, că trebuie să scriu teatru. De ce, întrebam. Mi se răspundea că am dialog. Fără să mi-au rămas în amintire pe măsură ce au trecut anii, dorința și ideea că trebuie să scriu teatru. Pe vremea aceea nu știam și am aflat abia acum, că dialogul din roman sau din povestire nu este totuna cu dialogul de teatru. Dialogul prozei are în subtext o viziune în plus față de dialogul de teatru, acesta, după părerea mea, trebuie să in-

cludă și subtextul. În teatru nu există subtext, toate sensurile trebuie să apară limpede la suprafață în textul care se vede.

— *Il contraziceți pe Stanislavski...*

— Mă refer la dramaturgie și nu la spectacol. Există piese de teatru și există scenariile teatrale. De pildă, piesele lui Maikovski. Citindu-le, nu înțelegi mare lucru, văzute însă la teatru, (și în special jucate de ruși) sînt excelente! Am văzut odată la Kiev *Ploșnița*. Deși nu știu limba, m-am dus de două ori la spectacol, atît de fasci-

nat am fost de creația regizorului, de subtextul creat pe scenă, inexistent în piesă.

— *U-aș ruga să precizați după ce criterii faceți diferențierea între piesă și scenariu teatral?*

— Este diferența dintre o piesă scrisă după canoane clasice, creație dramaturgică de sine stătătoare, care devine obligatorie pentru regizor, și scenariul care necesită construirea unui subtext scenic. Regizorul nu poate face ce vrea cu piesele lui Shakespeare, Caragiale sau Molière... În teatrul nostru, libertatea regizorului, de care acesta abuzează, este un fenomen foarte frecvent. Reiau un exemplu pe care l-am mai dat, spectacolul *Troilus și Cresida*. Deși a avut de-a face cu o piesă și nu cu un scenariu, regizorul a procedat invers, deformând textul shakespearian. Din imposibilitatea teoretică de a delimita exact ce este un text și un subtext, în decursul anilor și istoriei teatrului regizorul și-a creat dreptul de a deforma textul, chiar și acolo unde există un subtext evident. Unde apare subtextul în creația regizorală? Unde apare dreptul regizorului de a modifica după voința lui înțelesul unei piese? Regizorul constată că dacă nu intervine cu energie în sensurile și semnificațiile piesei, nu se înțelege nimic. Se poate oare stabili aici o lege? Imposibil. Totuși când încălcarea este flagrantă, când viziunea transmisă prin tradiție este violent contrazisă fără să mi se ofere în schimb o altă viziune, la înălțimea textului, putem spune că regizorul a deformat textul și subtextul unei opere dramatice.

— *Cu alte cuvinte refuzați o altă viziune asupra unui text decât cea încetățenită prin tradiție?*

— Depinde de spectacol. De pildă, în cazul piesei *D-ale carnavalului* avem într-adevăr de a face cu o nouă viziune regizorală care a dat un nou subtext textului; în afara unor excese naturaliste și dizgrațioase pe care unii actori, de altminteri talentați, le manifestă. Aș vrea aici să deschidem o paranteză; ar fi interesant de discutat de ce actorii români suferă pe scenă dacă nu au posibilitatea să facă publicul să rădă. Cred că avem de-a face cu o trăsătură specifică actorului român, care în materie de comedie deține primele locuri din Europa. Actorul român are capacitatea de a reinnoi comedia pe o experiență ce datează de aproape un secol și, în care credeam că nu se mai poate spune nimic nou; totuși am avut surpriza să descoperim un nou Caragiale în *D-ale carnavalului*, sau o nouă manifestare a comicalului când apare un nou autor valoros de comedie. Actorii se adaptează perfect, cu intuiții proaspete, la noua viziune a comi-

cului și îmi vine în minte jocul interpretelor din spectacolul *Proștii sub clar de lună*, calitatea nouă a jocului prin înțelegerea fină și subtilă a textului lui Teodor Mazilu, chiar și acolo unde textul era înegal. Impresia a rămas de neuitat când în piesele într-un act ale aceluiași autor, *O plimbare cu barca*, *Ciacricea*, *Pălăria pe noptieră*, actorii au valorificat surprinzătoare detalii ale comicalului. Dar, din aceste mari calități de comediant, rezultă și cusurul actorului român. El își creează impresia că dacă nu transformă în comedie chiar și un text de dramă, nu are sentimentul că joacă teatru.

— *Poate că și publicul solicită risul?*

— Se știe că publicul european, de pildă, nu suportă mai mult de două ore de spectacol. Într-adevăr poate că și publicul nostru n-are răbdare să urmărească o dramă pe scenă, se plictisește. Influența oricum, este reciprocă...

— *Să închidem paranteza, să revenim la dramaturgie. Mi se pare că faceți o demarcație netă între piesa de factură clasică și scriitura modernă, iconoclastă.*

— Nu chiar; de pildă, consider *Ubu-Roi* care reprezintă teatrul de avangardă și teatrul modern, o piesă clasică. Prin ce? Prin reușită. Tot ceea ce e reușit se clasicizează, devine un bun constituit al culturii. Despart însă, scenariul teatral de piesa clasică, părându-mi-se evidentă poziția de inferioritate a scenariului teatral. Scenariul este o piesă nereușită, o piesă cu idei bune, chiar geniale, cu un schelet dramatic articulat, dar al cărei dialog, așa cum spuneam, nu epuizează toate sensurile propuse de ideea dramatică. Am mereu în minte spectacolul *Ploșnița* al lui Maiakovski. Când m-am întors la București am căutat textul imediat și l-am recitat. Mi s-a părut că e o piesă slabă...

— *Ceea ce înseamnă că drumul unei piese nu trebuie aprioric închis niciodată. Bunăoară, într-o zi, poate un regizor va redescoperi Martin Bormann — această piesă de factură singulară în dramaturgia noastră, și o va pune în scenă, într-un mod care va corespunde multiplelor ei semnificații...*

— Cert este că recitind piesa, mi-am dat seama că multe lucruri pe care intenționam să le spun, nu apar în dialog, sau apar fără să răspundă unor întrebări, care, inevitabil se pot naște în mintea spectatorilor.

— *Schimbările produse în proză și în poezie în ultimii ani, se remarcă și în dramaturgie?*

— E foarte adevărat că în proză și poezie s-au obținut succese remarcabile în ultimii

trei, patru ani, și într-o direcție înnoitoare. Întrebarea ar fi dacă teatrul a urmat și el aceste schimbări. Există și în teatru o tendință de înnoire a tradiției, dar pe cât se pare cu succese mai puțin conturate. În afară de Teodor Mazilu, despre care am vorbit, iată de pildă piesa *Petru Rareș* a lui Horia Lovinescu care ne oferă o viziune mai modernă asupra unui domnitor și desigur asupra piesei istorice. Noi știm că Petru Rareș era un domn blând, un pescar, autorul ni-l arată totuși tăind niște capete, fapte care la alții devin acte de cruzime... Meritul scriitorului este că imaginea noastră despre blândețea lui Petru Rareș rămâne în esență nemodificată, dar îmbogățită.

— *Se constată o abundență de piese istorice. După părerea dumneavoastră e un fenomen pozitiv sau negativ?*

— Piesa citată este în sine, un lucru pozitiv. Dar, firește, dacă viziunea noastră despre istorie rămâne nemodificată și dacă mai adăugăm la asta și o abundență de piese de același gen, sînt tentat să numesc acest fenomen, evazionism. Fiindcă sîntem pe terenul istoriei, cu însumi am fost tentat, — și această tentație n-a dispărut —, să scriu o piesă despre Vlad Tepeș. Partea fascinantă din biografia lui Vlad Tepeș este modul în care se greșea pe un temperament demențial idei mari, inspirate dintr-o ideologie antiotomană. Paginile de istorie care ne relatează cum Vlad Tepeș cu o mîină de luptători a pătruns în tabăra sultanului spre a-l ucide, egalează, dacă nu chiar întrec, în măreție, gestul lui Mihai Viteazul la Călugăreni. Ceea ce poate inflama inspirația unui scriitor este acest amestec straniu de virtuți înalte, violență împinsă dincolo de limitele

normalului și consecvență în apărarea unor idei politice.

— *Ce loc ocupă azi teatrul în viața contemporană?*

— Ca scriitor, teatrul, adică dramaturgia, pentru mine continuă să rămînă la cele trei faze ale conflictului dramatic care s-au formulat prin începere, creștere și deznodămînt. Dar ce rămîne din teatru în urma noilor raporturi create prin apariția televiziunii, filmului și stadioanelor, iată o întrebare care se poate extinde și asupra cărții de literatură, în general. Concluziile pe care le putem trage sînt valabile și pentru teatru. În mod curios, cartea — mă refer la roman, povestire — deși se află și ea în raporturi noi cu cititorul din pricina concurenței amintite nu și-a diminuat rolul. O editură — și pot vorbi în cunoștință de cauză — poate azi să tragă ușor 100.000 de exemplare dintr-o carte de succes, tiraj pe care Mihail Sadoveanu nu l-a cunoscut. S-ar părea, deci, că dezvoltarea celorlalte arte ca și sporirea populației de pe stadioane au drept rezultat și creșterea numărului de cititori. Adevărul însă, sau explicația se află în altă parte și anume în nivelul cultural ridicat al publicului cititor, încît putem spune, că abia avem hîrtie suficientă ca să satisfacem cerința acestui public tot mai numeros; de unde rezultă că și teatrul beneficiază de aceeași condiții noi. Știm cu toții că la un spectacol bun nu se găsesc bilete în ciuda faptului că omul are acasă televizor, cinema în cartier, și stadioanele au sute de mii de locuri. Ca în toate domeniile de creație, dispunem și aici de condiții excelente..

M. I.

