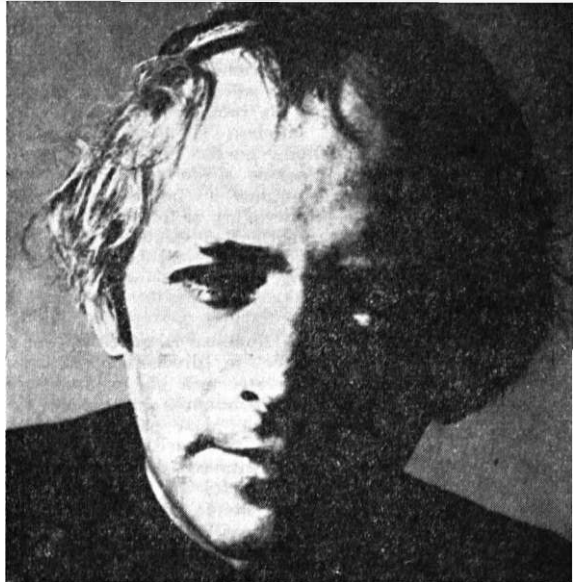


TEODOR MAZILU

despre

- teatrul ca justiție și sărbătoare
- o anume incompatibilitate dintre fantezie și comedie
- „nisipurile mișcătoare” ale viziunii regizorale
- un argument în favoarea nemuririi teatrului

O convorbire de Paul Tutungiu



— Este interesant de știut dacă, înainte de a fi cunoscut publicului ca novelist și romancier, ca eșeist și chiar ca poet, începuturile dumneavoastră scriitoricești sînt legate de teatru...

— Dramaturgia a fost pentru mine o iubire tîrzie. Iubirile tîrzii își au și ele frumusețea lor. Vreau să spun că și cealaltă patimă a mea, poezia, s-a declanșat la vîrsta respectabilă de 40 de ani. Deși tîrziu, aceste pasiuni s-au dovedit fundamentale.

Motivele pentru care un scriitor ajunge să abordeze un gen sau altul sînt foarte complicate și cred că merită să ne oprim puțin asupra lor.

De obicei, scriitorii se îndreaptă spre teatru mai mult din dorința de a acoperi o arie mai largă, dintr-o expansiune a vanității, decît dintr-o necesitate lăuntrică. Așa se explică faptul că mulți romancieri de prim rang au eșuat cînd s-au îndreptat spre teatru. Eu pot să spun că, mai înainte de a-l scrie, am descoperit teatrul în interiorul meu. Adică am descoperit nevoia de a reconstitui existența. Teatrul a fost, în primul rînd, o descoperire interioară, sufletească.

Teatrul, cred eu, este nevoia omului de a reconstitui existența și de a o judeca. La mine a fost întîi această nevoie interioară de a reconstitui o existență și de a o supune confruntării publice. De aceea, cred că teatrul, spre deosebire de celelalte genuri literare, are și această nevoie fundamentală de confruntare, de judecată de apoi — dacă

desprindem acest cuvînt de eventualele lui implicații religioase.

— Cum s-ar spune, dumneavoastră sînteți un scriitor total : proză, eseu, poezie, teatru. Aș vrea să vă rog să încercați o obiectivare : credeți că destînul scriitorului total este o chestiune care ține de structura lui sufletească ?

— În orice caz, trebuie să stabilim aici un lueru care mi se pare foarte important : a fi un scriitor total nu implică neapărat un criteriu de valoare ; așa cum poți să strălucești în toate genurile, poți să eșuezi în toate genurile. Sînt scriitori care nu se mulțumesc să se rateze în proză, se mai ratează și în teatru și în poezie. Deci epitetul total nu corespunde neapărat valorii.

— Acest epitet sintetizează ariile de manifestare posibilă a scriitorului, nu și cantitatea sau calitatea scrisului...

— De pildă, Rebreanu a fost un romancier de geniu, dar nu se poate spune că Plicul se ridică la gravitatea și puterea romanelor sale. Asta nu înseamnă că Rebreanu nu rămîne unul dintre cei mai mari scriitori ai noștri.

— A reușit să comunice adevăruri artistice...

— Sînt adevăruri, cred eu, care pot fi exprimate numai în teatru. Fiecare gen are adevărurile lui. Sînt experiențe și observații pe care nu le pot comunica decît în și prin teatru, dar sînt și adevăruri pe care le pot exprima numai în roman. Întîi există adevărul uman, sufletește, și ulterior se naște fiecare modalitate estetică. Dar în societate avem uneori nevoie și de adevăruri exprimate direct, și atunci nu ne mai exprimăm în comedia de moravuri, ci folosim pamfletul.

Deci, este important să recunoaștem că fiecare înțelegere emoțională își face „cu mîna sa” propriul gen.

— Ideea dumneavoastră că adevărurile artistice se diversifică printr-un specific de structură și, ca atare, nu suportă decît anumite canale de expresie artistică mi se pare proprie nu numai teoriei literaturii. Scriitorul trebuie să-și intuiească adevărurile. În funcție de modul în care știe să-și aleagă genul literar propriu adevărului pe care vrea să-l comunice, se realizează sau se ratează. Opera literară

este teatru sau poezie sau roman sau pamflet în funcție de adevărul pe care îl asumă. Teatrul nu este deci o formă de artă mai ales prin mecanica lui, ci prin adevărul lui. Mi se pare că vom intra în conflict cu toți esteticienii.

— Un loc cu totul special între arte îl deține teatrul. Mărturisesc că, dintre toate genurile literare, cel mai greu de scris mi se pare teatrul. În scrierea unei piese de teatru, elementele de construcție, de arhitectură, de lumini, de organizare, joacă un rol foarte important. Romanul, în fond, este o mărturisire. Știți foarte bine că mărturisirile se fac mai ușor.

— O știm și noi și o știu și alții.

— În teatru, însă, elementele de arhitectură ridică probleme foarte importante. Teatrul e instituție și sărbătoare. Teatrul implică în el noțiunea de spectacol, de îmbrăcare a unor idei și concepte în culori și tensiuni care să le facă accesibile. Un rol poate fi înțeles de actor și peste doi ani. Fraza însă

Fișă provizorie

Născut la 11 august 1930, în București.

Studii : Secția de ziaristică a Facultății de filologie — București.

Debut în teatru : 1961, cu Proștii sub clar de lună la Teatrul Municipal — București.

Alte piese : 1965 — *Somnoroasa aventură la Teatrul de Comedie* — București.

1970 — *Tandrețe și abjecție la Teatrul Municipal* — București.

1971 — *Don Juan moare ea toți ceilalți la Teatrul Mic* — București.

1971 — *Acești nebuni fățarnici la Teatrul Municipal* — București.

Spectacole la Radio-Televiziunea Română : *Necunoscutul și iubirea* (1969), *Iaurtul și cunoașterea lumii* (1970), *Frumos e în septembrie la Veneția* (1973), *Drumul spinos al iubirii* (1973), *O plimbare cu barca* (1973), *precum și alte dramatizări din volumul de proză satirică Pălăria de pe noptieră*.

Prezențe în străinătate : în *sîrbă, germană, polonă și maghiară*, cu : *Sărbătoare princiară*, *Inundația*, *Necunoscutul și iubirea*.

Premii : în 1971, premiul Uniunii Scriitorilor pentru piesele de la Teatrul Municipal, cuprinse sub titlul *Tandrețe și abjecție*.

Eseistică teatrală : *O aventură estetică (în colaborare cu Andrei Strihan)*. Editura Științifică, 1972.

trebuie înțeleasă de spectator în clipa în care actorul o rostește. Înțelegerea tardivă poate să fie fatală.

— Legat de această înțelegere tardivă, mi-ați prilejuit o întrebare. Eu voiam să constat că sinteți, la modul superior, un moralist. Ca structură de caracter, în tot ceea ce ați scris dumneavoastră. Un fel de moralist în sensul acordării tuturor modalităților (laconismul, ironia, comicul, sarcasmul) la realitate, sinteți personalitatea obligată de propriile sale adevăruri să se comunice imediat. Mi se pare că ați ales teatrul și din cauza aceasta. Era firesc să ajungeți la teatru și pentru că nu suportați ca anumite adevăruri să-și descopere publicul cu întârziere. Or, teatrul este cea mai deschisă gură, arta cu gura cea mai mare. Nu știu dacă suportați identitatea de moralist.

— De multe ori în critică am fost considerat moralist. Mărturisesc că niciodată această apreciere nu mi-a făcut plăcere. Chiar cînd mă consolam cu gândul că au mai fost moralisti și ca Molière și ca La Rochefoucauld. Obiecția mea, însă, nu este de esență, ci vine numai din imaginea schematică care se poate da moralistului: acel om superior, plictisit de păcate și care dă cu biciul. Eu nu mă consider superior contemporanilor mei și nu socot că scriitorul este stăpîn lumii morale. În această privință rămîn la versul lui Baudelaire: „Tu, prietenul meu, tu cititor fățarnic !”

— Nu este vorba, în cazul dv., de ipostaza pedagogică a noțiunii de moralist. Moralistul pe care l-am vizat în dumneavoastră realizează nu un simplu rezultat pedagogic, ci un catharsis în sensul antichității grecești.

— Tragedia și comedia greacă erau de fapt niște judecăți publice, era vorba de o adunare la care erau chemați să participe toți membrii cetății. Orice îndepărtare de la condiția umană era dezbătută în acest for. Era, de pildă, o zi pe an în care toți oamenii din acea societate — pe care o știm împărțită în stăpîni și sclavi — erau egali. O zi în care se puteau face farse: sclavul să se erijeze în stăpîn, și invers. Din această „zi a catharsisului” s-au născut — acumulîndu-se, bineînțeles, ritualului mitic de atunci — farsa și comedia de azi. Orice catharsis reprezintă o tentativă de schimbare, de înnoire. Sigur că înțelegîndu-l pe scriitor ca ambasador al noului, nu facem altceva decît să-l definim și cu altfel de cuvinte. E adevărat că moralistul veghează totdeauna ordinea etică a lumii.

— Înțelegînd political și ca expresie acută a noului, a adevărului, nu cumva teatrul politic este acel teatru al unui adevăr descoperit mai devreme de scriitor și mai tîrziu — în spectacol — de semenii lui ?

— Eu cred că sînt mai puține adevăruri și mai mulți scriitori. Adevărurile nu sînt infinite. Teatrul politic este, bineînțeles, un teatru al adevărului esențial, dar nu numai atît. El și folosește mijloacele adecvate ca acest adevăr esențial să ajungă cu siguranță la spectator. Subtilitatea și finețea psihologică din teatrul politic sînt subordonate unei anumite idei generale de eficiență, de pătrundere a adevărului în public. Exemplul cel mai elocvent îl constituie teatrul lui Brecht, pe care unii critici s-au grăbit să-l eticheteze didactic. Brecht a unit claritatea țelului cu luxurianța tropicală a spectacolului, astfel încît el este, după Shakespeare, dramaturgul cel mai jucat. Brecht știa să facă legătura dintre adevărul din viață și adevărul politic. Sînt, azi, pretutindeni piese cu adevăruri politice, dar care nu sînt purtate de personaje viabile. Acestor piese le lipsește celălalt adevăr, adevărul din viață.

— Aș vrea să vă întreb care este generația dv. de scriitori ? Cum o vedeți și cum o înțelegeți ?

— Fac parte dintr-o generație avantajată de istorie : am cunoscut cu toții țara și schimbările revoluționare în ipostaza reportajului. Am sentimentul că știu foarte bine tot ce s-a întîmplat, eveniment cu eveniment, din 1947 și pînă azi. Am participat la aceste evenimente. Sînt scriitori care trăiesc din amintirile altora. În materie de viață trăită, Dostoievski le-a dat tuturor o lecție foarte bună. Trebuie să te apuci să scrii după ce ai trăit. Pentru unii, odată cu scrisul încetează viața. Frații Karamazov au fost imaginați la 60 de ani... Generația mea a avut importantul avantaj de a cunoaște foarte bine realitatea, de a o studia și de a o înregistra zilnic într-un articol de ziar. În generația mea sînt Al. Mirodan, Radu Cosașu, Ion Băieșu, Eugen Mandric, Nicolae Ție, Fănuș Neagu, ș.a.

— Cînd ați intrat în lumea teatrului, ca dramaturg, erăți mai mult decît un simplu spectator ? Un explorer, de pildă, înainte de a încerca să parcurgă niște ținuturi noi, studiază bine geografia lor fizică și etnografia, acasă, în bibliotecă ; se informează despre fauna și flora locurilor pe care le are de parcurs. În ce măsură erăți „de-al casei” în lumea teatrului, cînd ați hotărît să pășiți în ea ? Sau ați început să cunoașteți lumea din teatru, abia după ce ați scris teatru ?

— Eu când am scris *Proștii* sub clar de lună aveam 32 de ani și cred că aveam la activ doar trei-patru spectacole văzute. Citișem, într-adevăr, lucrările fundamentale ale teatrului, dar nu eram, ceea ce se numește, de obicei, un iubitor de teatru. Abia după ce mi s-a jucat prima piesă, am început să mă apropii și de teatru și de actori și să-i înțeleg. Pot să spun că la început lumea teatrului mă intimidă și mă îndepărta. Era o lume de iluzii și de vanități atât de aprige încât mă intimidă. Însă, cred că am reușit să înțeleg condiția de actor și condiția de regizor. În orice caz, am înțeles că actorul are puterea de a transmite un adevăr, chiar dacă cel care l-a scris îl înțelegea mai bine. Actorul face și operă de critic literar. El selectează și transmite pentru public. În experiența mea de dramaturg, un asemenea actor este Octavian Cotescu. El a reușit să introducă în dramaturgia mea și pe ceilalți actori.

— Deci, credeți că actorul este o verigă fundamentală în exprimarea textului de teatru ?

— Da, dar eu nu cred că un dramaturg trebuie să scrie pentru un actor sau altul. Dramaturgul scrie cu iluzia eternității. El speră că va fi jucat și peste 2000 de ani. Mi se pare foarte frivol să scrii un text pentru un anumit actor. Dramaturgul nu-și poate subordona talentul calităților unui actor.

— Sinteți și un eseist și un teoretician al modalităților de compoziție, al categoriilor estetice. Întrucât ironia și risul vă sînt mijloace artistice specifice, aș vrea să vă rog să încercați să faceți o distincție între comedia de suprafață și comedia de esență. Când anume un fenomen poate și când nu poate constitui substanța unei comedii ?

— Întrebarea este interesantă ; de altfel, m-a pasionat și pe mine. Nu am pretenția că ceea ce spun sînt adevăruri decisive. N-ar avea rost așa ceva. Sînt numai observațiile mele, rodul experiențelor mele. Eu cred că autorul, avînd sentimentul răspunderii și vocație, așteaptă mai întîi ca fenomenul să ajungă în faza lui comică. Autorul trebuie să aibă răbdare ca fenomenul să ajungă în faza lui comică și să poată fi recunoscut ca atare și de ceilalți. În comedie nu există fantezie, pe baza fanteziei în comedie nu se poate comunica. Scriitorul relevă din viață evidența. Păcatele nu sînt inventate. Satiricul se ocupă cu realitatea cea mai atroce. Orice îndepărtare de realitate face comunicarea imposibilă, anemică și lipsită de interes. Cum te poți indigna de un viciu imaginat ? O să observăm — și aici experiența lui Caragiale este foarte subtilă — că el, cu

marele lui spirit artistic, a criticat în primul rînd... „progresul“, adică formele goale care se ascundeau în progres. Toate personajele lui Caragiale au un ideal, toate proclamă formele de democrație ; aparent, ele sînt înaintate, aparent, ele sînt liberale ; da, dar progresul lor este forma prin care aceste personaje își conservă reacționarismul. Progresul aparent este forma prin care personajele depășite de viață vor să rămînă așa cum sînt. În comedia satirică nu pot să existe anticipări : ce vicii se vor naște peste un secol. Literatura satirică nu este o literatură științifico-fantastică. Mai e un lucru important. Adevăratul scriitor de satiră nu critică păcate evidente. Acestea sînt cunoscute și sînt urmărite de lege. Ele au deja un oprobriu al maselor. Nu mai e nevoie și de efortul scriitorului ca să convingem oamenii să urască asasinii sau să urască hoții. Aici judecata morală a fost dată de mii de ani. Nu o să găsești nici o comedie strălucită care să critice niște asasini. Dimpotrivă, un scriitor și-ar cîștiga oprobriul tratînd comic un asemenea subiect, pentru că s-ar crede că privește răul cu simpatie.

Arta intervine într-un proces de cunoaștere atunci cînd lucrurile nu sînt suficient de clare, ajută să despartă binele de rău. Scriitorul face, la urma urmei, în conștiința omului și o operă de știință. Îi arată omului, pe baza unor experiențe comune, unde se poate ascunde răul. Răul niciodată nu se poate ascunde în el însuși. În clipa în care s-ar ascunde în el însuși, răul ar sucomba. Dar răul apelează la tot felul de subterfugii, la idealuri nobile, la justificări, la argumente sublime. Scriitorul satiric taie învelișul în care impostorul se ascunde și prezintă spectatorului fenomenul în adevărata lui identitate.

— Cred că ați delimitat deja teritoriul comediei de substanță... Se înțelege, însă, că scriitorul reușește să delimiteze încă un spațiu în care s-a ascuns răul, dar pe scenă nu se mai deslușește bine noul lui adevăr. Aceasta, pentru că viziunea regizorului modifică viziunea dramaturgului.

În ce relație vă aflați cu viziunea regizorală ? Cum suportați înfrîngerile cu regizorii ?

— Mărturisirile, chiar cînd sînt sincere, pot să nu fie semnificative. După cum bine știți, noțiunea de regizor este relativ nouă. Nu-mi amintesc de regizori pe vremea lui Eschil. În orice caz, regizorul, ca organizator al spectacolului, este o realitate foarte recentă în istoria culturii. Să nu vă închipuiți că pe vremea lui Shakespeare existau regizori. Actorii se descurcau singuri și se ajutau între ei. În epoca modernă, trebuie să recunoaștem, regizorii joacă un rol mai important, și asta a făcut oarecum să se schimbe destinul teatrului. Odată cu autoritatea excesivă a regiei,

grija pentru text a scăzut, mărindu-se grija pentru spectacol, adică aria în care regizorul are „pînea și cuțitul”. Textele, chiar ale celor mai mari dramaturgi, au devenit pre-texte pentru regizor. Hamlet, Oedip sînt pentru el puncte de plecare. De aici s-au născut, într-adevăr, mari progrese în arta spectacolului, dar s-a stimulat mai puțin literatura dramatică. Trebuie să recunoaștem cu toții: capodoperele în teatru sînt din ce în ce mai rare, aici și pretutindeni. Una din explicații este și acest dispreț pentru text. A apărut ideea teatrului total, regizorul are fantezie, aglomerează, tehnica de asemenea îi dă o mină de ajutor, aduce pe scenă și cinematograful, încît de text parcă nici nu mai este nevoie.

În orice caz, este un adevăr obiectiv că dramaturgul a fost pus într-un rol mai modest. Eu am recunoscut, într-un articol publicat în „Contemporanul”, că regizorul are o poziție foarte importantă, că el creează de fapt din nou opera literară, așa cum un mare dirijor recrează muzica lui Bach. Dar dirijorii — spre deosebire de unii regizori — mi se par totuși mai loiali și mai modești; ei creează muzica lui Bach și nu lumea vanității lor. Eu sper, însă, că în ceea ce privește autonomia excesivă în regie este vorba de o modă trecătoare, ca orice modă, și că triumful teatrului va fi deplin odată cu respectul pentru cuvînt. Fiindcă teatrul este totuși o meditație filozofică și etică și nu o demonstrație factice de virtuozități, pe care tehnica secolului nostru le avantajează ca atare. Există chiar, au existat aici, încercări de a rupe teatrul de condiția lui firească — așa cum am mai precizat — (de judecată morală și afectivă) și încercarea de a-l scoate în stradă, de a-l pune în cafenele. Am văzut, la Paris, un Aristofan pus într-o veselă cafenea. Dar, în clipa în care bei și un pahar de vin, nu poți să te emoționezi de teatru. Eu cred că nu este bine, e greșită ideea de a vîrî sublimul cu orice preț sub ochii cetățeanului. Omul se ascunde în cafenea și tu vii cu Sofocle după el. Cred că este important ca omul să se ducă la teatru, să simtă el nevoia de Sofocle și de Shakespeare. Dacă vrea să stea în cîrciumă, să rămînă în cîrciumă. De altfel, toate aceste forme de teatru violent, care caută spectatorul și în gaură de șarpe, au dat faliment.

— Să ne întoarcem la conflictul posibil între viziunea scriitorului și viziunea regizorului. Am asistat la un Brecht într-o nouă viziune, la un Caragiale într-o nouă viziune. Dar acești scriitori au ținut la viziunea lor, de aceea și-au scris și piesele. Cu alte mijloace decît cuvintele, regizorul spune o altă poveste, alta decît cea intenționată de scriitor. Actorul spune replica fidel, dar dacă se scarpină în cap, sensul poate curge invers. Dacă, de pildă, Caragiale nu mai poate pro-

testa, de ce autorul contemporan acceptă ca textul său să suporte viziunea opusă, a regizorului? Sau trebuie să înțelegem altfel „coabitarea” celor două viziuni?

— Sigur că în această problemă lucrurile sînt ceva mai gingașe, și eu înclin să le dau și regizorilor dreptate. Auzim mereu: „un Caragiale într-o nouă viziune, un Ibsen într-o nouă viziune”. Nu există colțisor al pămîntului unde un regizor tinăr și orgolios să nu-l vadă altfel pe Calderon de la Barca sau pe Shakespeare. Am văzut și Hamlet îmbrăcat în frac, am văzut tot felul de drăcovenii. De ce să ne întrebăm care este viziunea adevărată? E greu de stabilit care este, de fapt, viziunea adevărată. Fiindcă o operă de artă — mă refer la operele fundamentale — sigur că e supusă mai multor interpretări, însă nu chiar atît de multe, cum cred unii regizori. Adică, nu toate operele pot fi întoarse pe toate fețele, numai din dorința nu știu cărui regizor, care crede că astfel descoperă sensuri cu totul neștiute. Însă, pot fi făcute și greșeli inițiale — chiar cînd autorii sînt în viață — și pe care regizorii serioși au dreptul să le înlăture. Vă amintiți, de pildă, că Cehov spunea mereu că piesele lui sînt comedii. Dar ele au fost tratate ca niște tragedii lirice. Au, deci, dreptate acei regizori care vor să descopere în teatru viziunea cea adevărată. Eu nu dau dreptul regizorului de a avea o viziune a lui. Pe mine nu mă interesează viziunea personală a regizorului, ci viziunea adevărată a operei. Mari regizori încearcă să descopere simburile fundamentale ale operei. Ciulei, Pintilie, nu caută o viziune pur și simplu, ci viziunea lui Maxim Gorki sau a lui Cehov. Ei caută sensul adînc, inițial.

— Dar, oare, adevărul esențial nu este intuitiv... relativ? Shakespeare nu mai există, ca să-l întrebăm ce credea el că este adevărat în opera sa. Foarte bine că regizorul caută adevărul esențial, dar atunci cînd autorul operei este în viață nu putem să-l acuzăm de inconștiență pe autor, în legătură cu opera sa. Nu putem să-l contrazicem și să-i spunem că nu-și cunoaște adevărul esențial, exprimat în ceea ce a scris. Poate că scriitorul nu este un teoretician bun, dar conceptele sînt neapărat implicate în opera sa. Adevărul esențial al operei sale, el și-l cunoaște, pentru că de la el a pornit. Nu pare destul de ciudat ca un regizor să cunoască mai bine decît însuși creatorul, contemporan cu el, adevărul esențial al operei? Dv. ați înțeles, cu ocazia pieselor ce vi s-au jucat, asemenea tentative?

— Deși am fost jucat destul de puțin, nu pot să spun că am fost trădat. Am înțeles

la regizorii cu care am lucrat — Dinu Gernescu, Octavian Cotescu, Emil Mandric și alți regizori mai tineri — o inteligență modestie în fața textului. Modestia nu înțelegea în sensul juridic-moral, ci ca o metodă de a înțelege exact textul. Modestia nu e numai o trăsătură morală, ci și o metodă de a înțelege adevărul. În clipa în care pornești cu orgoliul orbesc asupra unei realități, n-ai să înțelegi nimic. De unde vine dificultatea? Regizorului nu-i este suficient să înțeleagă textul. El trebuie să-l și transmită, să-l facă spectacol, să-l comunice simultan unei mase de oameni. Sint regizori care înțeleg foarte bine textul, dar nu pot să-l comunice. În asta trebuie să vedem specificul meseriei de regizor. El nu este obsedat numai de înțelegerea textului, ci de nevoia, de datoria ca înțelegerea lui să fie transmisă prin arta complexă a spectacolului. Sint însă și regizori care nu înțeleg textul și se grăbesc să transmită propria lor ignoranță. De obicei — și aici îmi veți da dreptate — regizorii care nu înțeleg piesa de teatru, textul, sint plini de fantezie. Ei vin cu idei dintre cele mai extravagante. E ceva mai ușor să ai fantezie, decât să înțelegi substanța textului. În orice caz, numărul regizorilor care înțeleg textul este îngrijorător de mic, mult mai mic decât cel al poezilor sau actorilor.

— Deci, viziunile regizorale insolite, opuse intențiilor artistice ale autorului, care se miră și el de ce se petrece sub numele său pe scenă, vin dintr-o lectură pripită a textului...

— Vin din neînțelegerea textului și din graba regizorului de a trece la comunicarea textului încă neasimilat. Pentru asemenea regizori, înțelegerea textului nu e o problemă, pentru că ei pornesc de la ideea că înțelegerea vine mai târziu și că, oricum, lucrurile or să iasă bine.

— Poate din cauza acestor înțelegeri și neînțelegeri, avem, azi, un teatru citit și un teatru jucat. Sint iubitori de teatru citit (teatru de hîrtie, cum mai este numit), care nu vin la spectacole de teatru, pentru că-i contrariază viziunea regizorală. „Nu-mi place teatru jucat!”, îți vor spune ei. Dihotomia aceasta, cititori de teatru și spectatori, nu a fost suficient sondată de specialiști. Aici ar fi vorba de elemente de statistică, de depistarea anvergurii fenomenului, elemente care depășesc cadrul discuției noastre. Teatru citit și teatru jucat pun în continuare o altă problemă. Iată că teatru nu este concurat numai de televiziune și cinematograf, ci chiar de... el însuși. Să fie

— Acesta un semn al dispariției — într-un viitor nedeslușit — a artei teatrului?

— După tirajul pe care îl au cărțile de teatru, eu cred că numărul celor care citesc teatru este foarte alarmant. Este adevărat — și trebuie să menționăm acest lucru — că există o categorie de oameni care iubesc arta și care nu vor să meargă la teatru numai din teama de a nu găsi o altă imagine despre Shakespeare sau despre Sofocle, sau despre dramaturgi pe care ei îi iubesc. Ei au sentimentul că, ducîndu-se la teatru, vor fi dezamăgiți. Că lumea de paradis pe care a creat-o lectura va fi destrămată în confruntarea cu spectacolul. Eu cred că sint și o categorie de piese remarcabile care nu au puterea de a deveni spectacol și care sint înadîns făcute pentru a fi citite. Care sint poeme superbe, litanii răscolitoare, meditații adînci, însă nu au puterea de a ajunge pe scenă și a fi și astfel comunicate. Există, deci, un public care preferă să citească teatru, din teama de a nu descoperi o profanare în spectacol, dar sint și piese care nu pot să ajungă pe scenă și care pierd, ajungînd pe scenă. Este acel teatru destinat, dintotdeauna, lecturii.

Eu, personal, nu sint de acord cu asemenea teatru care rămîne la lectura de interior. Teatru trebuie să iasă în lume și să comunice simultan cu o masă de oameni. Din acest considerent eu nu sint nici adeptul teatrului-experiment. Am auzit multe voci care cereau teatru de atelier, teatru-experiment. Cred că atelierul și experimentul reprezintă o chestiune individuală, a fiecărui dramaturg; dar creatorul trebuie să vină în fața publicului cu o operă finită, capabilă să emoționeze, și nu cred că etapele sale intime trebuie să apară pe scenă în stadii intermediare.

— Cît privește viitorul teatrului...

— Fără îndoială că teatru nu va dispărea. Nu există nici o primejdie în acest sens. Cred, dimpotrivă, că teatru va cunoaște o epocă de înflorire, tocmai prin întoarcerea la misiunea lui fundamentală, tocmai eliberîndu-se de experimente și extravagante. Cred că teatru își va recîștiga puterea, întorcîndu-se la starea lui de dezbateri publică. Îmi veți spune că sint spectatori care nu merg la teatru. E adevărat, dar să știți că nu este vina lor. Tocmai prin specificul lui, teatru trebuie să ofere o confruntare între opera de artă și individ. Or, în măsura în care nu este posibilă această confruntare, individul nu merge la teatru. La teatru mergi ca la o întîlnire cu cineva, cu care ai de dezbătut o problemă foarte urgentă și foarte importantă. Dacă problema nu este suficient de importantă, întîrzi sau nu te duci la întîlnire. Eu cred că este — să mă ierte direcția teatrelor — vina repertoriului, care nu prea oferă asemenea confruntări fundamentale și vitale între opera de artă și locuitorii cetății.

— Totuși, teatrul manifestă în zilele noastre niște inedite tendințe de expresie, care pot fi de vină...

— Cum se explică superioritatea asupra teatrului manifestată — în raport cu publicul — de cinematograful? Tot legat de adeziunea publicului, de participarea mai vie a peliculei la problemele care interesează. Eu nu sînt un fanatic al cinematografului, dar este limpede că cinematograful s-a folosit de tendința teatrului de a se ocupa numai de problemele eternității și de cele filozofice; și a reușit astfel — chiar cu mijloace mediocre — să se apropie mai mult de oameni. Conștient de vremelnicia lui — căci filmele se spulberă ca șlagărele de muzică ușoară — cinematograful a încercat să se apropie cel puțin prin problematică de soarta individului. Or, aș spune că la teatru s-a produs o aristocratizare a problematicii, adică un exces de metafizică și eternitate, ignorînd problemele foarte reale. Să ne amintim succesul pe care Osborne l-a avut acum cîțiva ani, cu *Privește înapoi* cu minie și cu celelalte piese; venind într-un teatru mumificat de metafizică, legat de idei foarte abstracte, teatrul lui Osborne a însemnat atunci o revigorare, o prospețime neobișnuită, pentru că se punea în discuție problematica vie a Angliei, a tinerilor ei. De cîte ori teatrul reușește să unească sensul filozofic cu problematica imediată a vieții, reușește să capteze publicul. Dacă oamenii nu vin la teatru, este numai vina repertoriului. Teatrul, ca și dragostea, nu se face cu sila.

— Credeți că publicul — din toate tipurile sociale — care nu înțelege teatrul și nu vine la teatru este alienat în sensul filozofic al cuvîntului? E vorba de un proces de alienare a spectatorului?

— Eu, în privința asta, sînt un optimist iremediabil, deși pentru un filozof prima datorie ar fi scepticismul. Cred că o privire lucidă te poate duce și la concluzii optimiste. Însă, trebuie să avem grijă ca ele să fie realiste. Sigur că o grea lovitură este cea pe care a dat-o teatrului și televiziunea, o lovitură mai gravă decît cea a cinematografului. Televiziunea unește cultura cu confortul. Omul are alături de Sofocle și o cafea. Alături de Aristofan are și pahar de vin pe masă și tandrețea soției legitime. El nu trebuie să mai facă nici un fel de efort.

— Arta „îl acceptă“ în halat și papuci...

— Cultura imaginii, în sine, este foarte periculoasă — în afară de meritele ei remarcabile — căci duce spiritul la trîndăvie. La teatru este importantă și hotărîrea de a merge la teatru. Teatrul nu vine la tine. Hotărîrea de a merge la teatru este o decizie spirituală, o energie, o nevoie de o confruntare cu ceva, și mai ales cu tine însuși. Pe cînd televiziunea și cinematograful au venit cu soluțiile cele mai comode, în care tu nu mai trebuie să faci efortul de a căuta cultura, pentru că ți se dă de-a gata, ți se explică totul, chiar dacă ești în halat și papuci. Or, un spectator de teatru nu se poate compara cu un simplu teleman. Chiar solemnitatea cu care se merge la teatru are o semnificație foarte importantă. Ați auzit de expresia „îmbrăcat ca la teatru“. Știți foarte bine că erau în antichitate filozofi care se îmbrăcau în alb de cîte ori citeau marile capodopere. Eu cred că această solemnitate ou care se merge la teatru va rezista și se va perpetua. Este încă un argument în favoarea nemuririi tea-