

Romulus Guga

despre

- gramatica teatrului
- teatrul, ca avut obștesc
- dreptul autorului de a lucra cu istoria
- dialogul cu valoare politică

O convorbire de Paul Tutungiu

— Sinteți un scriitor lansat în poezie, în proză și în dramaturgie... Ar mai lipsi, sub semnătura dumncavoastră, doar un volum de eseuri, pentru ca să puteți fi „invinuit” de abordarea tuturor teritoriilor literare. În discuția noastră, ne vom mărgini, însă, la domeniul teatrului. Când ați ales teatrul?

— Am venit în teatru în 1973, dar preocuparea datează din 1962—1963, paralel cu proza. Am început să scriu teatru, abandonând, apoi, un timp, în favoarea învățării gramaticii acestei arte. Consider că nu poate exista un bun dramaturg sau un bun om de teatru, care să nu fi lucrat niciodată, efectiv, într-un teatru. Să nu aibă la activ, ca să mă exprim precis, cel puțin 3—4—5 ani de lucru practic, în universul scenei. Ce înțeleg prin asta? A străbate calea de la abecedar la Eminescu, integrat fiind aceluși univers care propune oamenilor un univers artistic specific. Este drumul învățării teatrului, înăluntru teatrului. Eu consider că dramaturgul se naște prin spectacol. Dramaturgia nu se face acasă, ci se face în colectiv. Dramaturgia este o operă colectivă. Faptul că Shakespeare a existat sau nu, nu are nici o importanță. Toate piesele sale, toate spectacolele sale, sînt opera unei colectivități care se numește Shakespeare. Toată opera lui Molière este opera unei colectivități care se numește Molière. Caragiale este și el expresia unei colectivități, vietuind pe mapamond înaintea lui și după el.

De aceea, am lucrat în teatru, ca angajat, cinci ani, efectiv, învățînd, ca orice ucenic, meseria. Dar, ca-n orice meserie, și în cazul acesta este nevoie de talent, iar talentul poate fi un teritoriu propriu. Am învățat ce se numește scenă și am avut surpriza să constat

că un text literar rostit de trei actori înseamnă altceva sau poate să însemne altceva. A fost pentru mine un moment crucial, acela în care am fost solicitat să scriu o scenă pentru un spectacol pe care teatrul meu îl pregătea. Am scris atunci, prin 1964, un text literar, după părerea mea, frumos, adecvat, în tonalitatea specifică spectacolului respectiv... Pus în gura actorilor, am avut marea deziluzie să constat că nu am habar de ceea ce se numește replică de teatru. Faptul m-a determinat să încerc să învăț această artă minunată care este arta cuvîntului scenic sau dramaturgia. Pentru asta trebuie să-ți fie foarte clar ce înseamnă, pe scenă, durata unui minut, ce înseamnă o lumină, o replică, cum se conjugă activitățile unei mase de oameni, pentru a reliefa un moment, o clipă a vieții. Anii petrecuți în teatru m-au convins să renunț definitiv la aproape tot ce scrisesem pînă atunci și, în 1971, să încep lucrul la un text care a devenit apoi, prin munca efectuată împreună cu colectivul teatral din Tîrgu Mureș și cu regizorul Dan Micu, Speranța nu moare în zori. Bucuria mea a fost că această colectivitate a reușit să propună spectatorilor, în 1973, într-un spectacol memorabil, o discuție despre nevoia de opțiune. Piesa nu este, la urma urmei, o operă istorică, nu este nici o parabolă, este o piesă realistă.

— Credeți, deci, că această gramatică a teatrului trebuie parcursă la propriu, conviețuind cu lumea teatrului, respirînd ozonul ei, fiind zi de zi la intersecția drumurilor regizorilor, scenografilor, actorilor, și că abia după aceea ar avea loc „nașterea” dramaturgului...

— Am această părere, dar, în același timp, nu sînt exclusivist și nu am obiceiul de a oferi sau de a accepta rețete. Consider că fiecare scriitor (din pornire personală, respect foarte mult această breaslă, pentru că munca de scriitor — atunci cînd e făcută cinstit și corect, cu adevăr și responsabilitate, cu sacrificii — este demnă de toată stima noastră) are, e normal să aibă, o opinie, pe care trebuie s-o luăm în considerare atunci cînd formulăm un principiu legat de cunoașterea teatrului. Dar, fără a stăpîni gramatica teatrului, un autor nu-și va descoperi niciodată eșecul; ea reprezintă un minimum garantat, pentru străbaterea drumului în dramaturgie. Munca în teatru este, în aceeași măsură, un criteriu de bază valabil și obligatoriu și pentru criticul și istoricul literar-teatral. Să nu uităm că și marii teoreticieni ai artei scenice au lucrat în teatru.

— Fiind o gramatică, această gramatică a teatrului presupune un summu de norme, de convenții acumulate, asimilate, constituite într-un cod, teatrul, ca atare, devenind un limbaj...

Dar, în orice domeniu, pentru a se ajunge la ceea ce numim creație, trebuie să apară abaterea. Cum vedeți dumneavoastră rezolvarea conflictului dintre normă și abatere? Cunoașteți, desigur, dilema celui ce trebuie să treacă peste riu cu varza și cu capra în aceeași singură barcă; dacă transferăm situația, forțînd puțin comparația, în domeniul operelor de artă, ea se complică, prin aceea că barca trebuie să facă o singură cursă. În ce măsură teatrul se poate adapta la abaterile pe care un scriitor de valoare le săvîrșește?

— Eu consider arta, în general, ca un cod, o convenție. Este o convenție a rostirii prezentului, care poate fi încălcată numai de către acele personalități capabile să producă noul. Noul fiind egal cu abaterea. Abaterea de la cod și de la convenție introduce o nouă convenție, adăugată, de fapt, fondului de la care s-a pornit. Rolul artistului contemporan este de a adăuga acestui cod și acestor convenții — care hrănesc istoria spirituală specifică a națiunii din care te naști — categoria spirituală a propriei personalități. Așa se explică de ce este nevoie ca scriitorul să se încadreze unui climat de receptare a problemelor. Problema, ca atare, nu este distructivă, ci constructivă. Teatrul nu poate să subziste fără ca întreaga colectivitate să contribuie la construcția teatrală. Întrebarea se pune pe scenă, răspunsul îl dă societatea; și invers; astfel, se creează momente de înaltă spiritualitate colectivă. Acestea se transformă, apoi, în avut obștesc.

— Susțineți, deci, că teatrul este o formă de artă exclusiv colectivă?

— Teatrul este, fără doar și poate, o artă colectivă. Oricît de mult i-ar supăra asta pe unii. Textul (comunicarea) își măsoară potența și valabilitatea pe scenă, în confruntare cu publicul. Un asemenea text devine un bun colectiv, pentru că actorul, regizorul, scenograful, spectatorul, îl confirmă sau îl infirmă. Orice autor, dacă-l întrebi după cinci-șase spectacole ale piesei sale, îți va spune că o scenă sau alta ar scrie-o acum altfel. Reacția provine din două surse: imaginea care reflectă fidel, pe scenă, ceea ce el a propus, și imaginea deformată, prin adaos sau prin reducere, în funcție de receptarea sau nereceptarea propunerii sale. Teatrul se face în stal.

— Concluzia aceasta, a verdictului-etalon de aur pe care trebuie să-l dea

scena în materializarea textului de teatru, îmi confirmă impresia că dumneavoastră vedeți între poezie și teatru o opoziție de altă natură decît deosebiră dintre teatru și proză; dacă poezia este o expresie a marilor Eu-uri, prin excelență subiectivă, teatrul ar fi — paradoxal — o artă obiectivă...

— Poezia este, după mine, măreția și tragedia unui personaj. Teatrul și proza sînt expresia unei colectivități. Poezia poate transforma o colectivitate, poate să producă o schimbare, atunci cînd este capabilă să pătrundă în colectivitate. Altfel, rămîne rostirea unei individualități, acel zbor al ciocîrliei pe care, de multe ori, de atîta lumină, nu-l observi. Va fi, apoi, timpul să reconstitui zborul. Deci, să recompu, să străbați din nou drumul personajului. Personajul s-a numit, de pildă, Dante și s-a dus undeva, spre a ne spune cam ce e lumea terestră: infern și paradis? Dar, acest drum trebuie străbătut de unul singur. Indemnul de a-l face vine tot de la colectivitate. Apare, deci, o relație fundamentală. Personajul este născut de colectivitate, pentru a feri colectivitatea să străbată o cale lipsită de certitudine. Viața unui poet e istoria unei certitudini. Colectivitatea dorește să accepte drumuri certe. Este foarte ușor, astăzi, să mergi pe drumul lui Eminescu, al lui Whitmann, este foarte ușor să pătrunzi în acea poezie minunată a lui Sandburg, în care spune „eu sînt iarba, lăsați-mă să lucrez, acopăr totul“. Privelîștea din trenul vieții, pe care o oferă într-unul din poemele sale, este o călătorie plăcută, pentru că cineva a străbătut-o suferind pentru noi. Pentru a defrișa acest drum, pentru a ni-l oferi, transformîndu-l într-o autostradă a gîndirii, au murit mari personalități. De aceea, fac această distincție: poezia este un personaj, teatrul este istoria unei colectivități, istorisită de ea însăși.

— Cînd ați început să scrieți teatru, ați făcut-o atras de mirajul tehnicii sale, sau, mai ales, pentru că aveți niște adevăruri de comunicat și nu le puteați comunica decît pe calea unei mecanici teatrale?

— Tehnica, mecanica, le descoperim acum, pentru că trăim astăzi, și nu descoperim roata, sau oala, sau, știu eu, focul... Consider că e de datoria noastră a-i adăuga omului cuceririle civilizației și a le aduce în teatru. Trebuie să facem spectacole ale adevărului nostru, ale opțiunii noastre, ale vremii noastre. În primul rînd, contează adevărul pe care sîntem capabili să-l rostim. Trebuie să lăsăm viitorului o ima-

gine a modulului în care am trăit. Tehnica noastră o vor reconstitui mai ușor.

— Vorbiți-ne despre alte texte de teatru ale dumneavoastră, mai puțin sau încă necunoscute...

— Am terminat o piesă. Se numește Elefanții și pune problema responsabilității deciziei. De multe ori, într-o situație sau alta, hotărîm, dar hotărîrile de azi afectează nu un individ, ci o colectivitate. De aceea, cred că problema deciziei este de mare actualitate și merită o dezbateră publică.

— Nu la faptul că regizorii se simt uneori nevoiți să maltrateze textul, din cauza insuficienței lui scenice, aș vrea să mă refer (obiceiul acesta n-a apărut acum, el exista și pe vremea lui Shakespeare), ci la situația în care spectacolul relevă o altă viziune decît anunța textul, la lectură, deși acesta din urmă n-a fost modificat, pe scenă se rostesc aceleași replici; se știe, „cuvintele” regizorului sînt actorii, iar aceste cuvinte pot să se comporte cu totul altfel decît și-a imaginat scriitorul. Se poate întîmpla, astfel, ca piesa să ajungă să poarte un alt mesaj decît cel propus de autor. Care este punctul dumneavoastră de vedere asupra acestui fenomen ?

— Tăieturi s-au făcut și se vor face întotdeauna. M-am gîndit, uneori, ce ar fi spus această mare colectivitate estetică care este Shakespeare, dacă și-ar fi văzut, de-a lungul a sute de ani, devenirea spectacolelor sale ? Asemenea situații au existat și vor mai exista. Un text definitivat de autor și jucat rămîne, ca și o arhitectură, de continuat sau nu. De multe ori ne întoarcem la unele clădiri, la unele străzi, le reconstituim. Avem nevoie de ele, pentru propria noastră continuitate. Așa se întîmplă și cu arta, inclusiv cu cea dramatică. Vom suprîma unele pasaje care, în epocă, au fost de mare importanță, dar care, astăzi, nu ne mai interesează; accentul va cădea pe alte aspecte ale operei. Dreptul autorului de a lucra cu istoria, cu tradiția, în favoarea noului, de a tăia și a adăuga, în spiritul opțiunii sale, este nefiresc să nu-l acordăm și celui care încearcă să desfășoare în fața noastră acel dialog care este spectacolul și care dorește, prin aceasta, să ne pună o problemă. Dacă n-ar fi așa, de ce am monta, de 17 ori, Hamlet, în 17 ani ? O singură montare ar fi suficientă pentru a fi văzută de o mare masă de oameni; vom spune că, în cei 50 de ani cît am umblat la teatru, dacă avem cei 50 de ani, am văzut Hamlet jucat cu... Dimpotrivă, fiecare nouă montare aduce ceva aparte. Nu înseamnă că Shakespeare a fost trădat. Înseamnă că el a

fost repus în dialog cu spectatorul, pentru un aspect sau pentru alt aspect fundamental, intenția fiind una singură : opțiunea, înaintarea spre nou, spre adevăr, spre o mai profundă înțelegere a lumii. Opțiunea poate fi reluată la infinit, dacă opera are harul de a fi infinită. Atîta timp cît dialogul va fi infinit, și opera va fi infinită.

— În concepția dumneavoastră, care este locul actorului ?

— Actorul are, aș zice, cea mai îngrată soartă, dacă ne gîndim la privilegiile celorlalți. Actorul este efemerida, care se naște și dispăre în aceeași zi. Îi port actorului o mare iubire și cred că el ar merita mai multă atenție, pentru că el este rostirea, el este, cum spuneai, cuvîntul. El este materialitatea unei concepții, a unei construcții ideale. Fără actor, arta scenică este doar un tărîm al luminii și al sunetului — deci, întorcîndu-ne la un fond primar, o lume în care strălucește soarele, în care au loc descărcări electrice, în care pămîntul și temperaturile se modifică, dar logica, rațiunea, lipsesc. Să ne amintim că a existat o vreme cînd piesele nu se tipăreau, nu existau nici regizori, actorii erau un fel de homeri care străbăteau orașele și satele, răspîndind istorii, povești, mituri și legende, creații anonime sau aparținîndu-le chiar lor; de fapt, ei au făcut ceea ce azi se numește cultură de masă. Adică, au desfășurat un proces de educație, de formare, de influențare și perfecționare a omului, în condiții care ar merita, aș zice eu, o mare atenție; modul în care această artă a traversat secolele evocă, peste sute de ani, sunetul roților căruței și tusea ofticooasă a acelor oameni care s-au dedicat marelui și au reușit să ajungă la ea; Blaga i-a definit foarte bine într-un vers : „numai din noroi, nasc nuferi”.

— Într-adevăr, actorul din căruța cu coviltir simbolizează unul dintre momentele civilizației orale; el întruhipa simteza dintre dramaturg, regizor, scenograf și... interpret. Odată cu civilizația tiparului și, apoi, odată cu epoca mass-mediei, a așa-zisei civilizații electronice, au apărut specializările stricte, diversificate. Credeți în actorul predestinat unui singur rol ?

— Pot să cred, mai degrabă, că actorul reușește sau nu să se întîlnească cu sine, în decursul carierei sale artistice. N-aș zice că rolul este cel care îl transformă pe actor într-o valoare-reper, ci, dimpotrivă, că el, cu propriile sale mijloace, cu personalitatea sa, are capacitatea de a transforma personajul, de a-i adăuga acestuia numele său.

— Sinteți, deci, pentru triumful rațiunii, în strădania de afirmare a actorului, triumf pe care Diderot îl releva în al său Paradox, punând, atât de interesant accentul pe studiul rațional al rolului, și nu pe înstăpînirea inspirației... Credeți în perfectibilitatea actorului, în posibilitatea ca, prin muncă, el să-și dobîndească mijloacele de expresie necesare ivirii unui personaj?

— Unii actori păstrează și cultivă o iluzie cumva tragică: ei spun că, dacă n-au atins cota marii valori, aceasta e din pricină că nu s-au întîlnit cu rolul visat. Eu cred că tragedia, în cazul unora, ar fi fost și mai mare, dacă ar fi primit, într-adevăr, acel rol. Pentru că s-ar fi destrămat visul care îi așază, în pace și liniște, în uitare. A pleca cu un vis este mult mai frumos decît a pleca dezamăgit.

— În ce măsură credeți că acest produs spiritual colectiv — care e teatrul — trebuie să se suprapună, prin preocupări, momentului actual?

— Artă este un braț al politicului. Tocmai pentru că își propune să formeze, să schimbe, să perfecționeze, să ducă înainte. În acest context, eu cred că artă contemporană, inclusiv artă dramatică, comportîndu-se efectiv ca o manifestare a politicului, nu numai că are obligația, dar însuși menirea ei este de a se face ecoul imperativelor actualității. Abia în felul acesta, ea se așază în continuarea acelor mari momente care poartă, în istoria culturii, numele Shakespeare sau Molière. La vremea lor, acele opere clasice de referință au fost niște „dosare” ale contemporaneității, închinată unor evenimente, cum ar fi, în zilele noastre, războiul din Vietnam, evenimente care au născut, pe întreg mapamondul, o literatură a pledoariei pentru om, pentru libertate, pentru independență, pentru cinstirea valorilor umane. Această literatură poate, cu timpul, să-și piardă numirile de locuri și datările, dar rămîne ca atitudine a artei și a omului față de posibile repetări ale acestor experiențe.

— Cînd pătrunde artistul, efectiv, pe tărîmul politicului?

— Nu cred că există arii care să poată fi delimitate: aici este arta și dincolo este politicul. Scriitorul este o personalitate politică și arta se află în interiorul politicului. Fiecare manifestare spirituală colectivă, cum este și dramaturgia, este o manifestare politică. Nu există un teatru politic și un teatru nepolitic. Pentru mine, teatrul este, prin excelență, o artă politică. Fiecare creație artistică este, concomitent, o creație politică, pentru că presupune o opțiune. Artistul adevărat rămîne în istorie prin atitudinea sa.

— O atitudine înrădăcinată în realitate...

— În realitate, în ce altceva!? Niciodată, nici artistul și nici arta nu vor fi în afara societății, pentru că artistul dialoghează cu lumea, folosindu-se de bunurile oamenilor, de bunuri obștești. El ia cu sine, acasă, limba, care nu-i aparține, situațiile, care nu sînt numai ale lui, personajele, care sînt colectivitate, natura, care este a tuturor, și construiește. Nu construiește cu materialul său. Limba și felul de a fi nu le-a inventat el. Întrebarea fundamentală este: în ce scop și în ce mod?

Noi, cei care alcătuim, laolaltă, cultura românească, avem specificul nostru, dat de matca din care purcedem, de codul genetic pe care îl purtăm, de poziția noastră aparte, nu numai filozofică, ci determinată de istoria spiritualității românești, în continuitatea ei firească. Și Maiorescu și Gherea aveau dreptate, fiecare în felul său; și unul și celălalt își au locul lor, important, în istoria culturii românești, dar nici unul, nici celălalt n-au lămurit complet problemele artei, pentru că arta este infinită, ea și viața din care se naște. Nu vom putea pretinde nici unui artist totul, și devine chiar hazoasă afirmația unuia care își pretinde capacitatea de a face o artă „totală”. Problemele nu se epuizează niciodată, chiar problemele lui Homer, acel peregrin care ne vizitează încă, sînt valabile și azi. Nu este nimic nou în asta — vor spune unii. Atunci, ce este nou? Atitudinea față de aceste probleme. Dacă, multă vreme, omul s-a considerat pierdut în cosmos, astăzi, el își pune problema cum să fosească acest paradis al zeilor. Și, prin aceasta, am înțeles că saltul calitativ al politicului s-a produs, acel politic care ne-a dat tîria ca această civilizație, condusă de rațiune și pace, să-și găsească un drum și o finalitate normală. Și pe care cred că o merită din plin.

— Credeți că viitorul îi rezervă teatrului un climat propice de dezvoltare, perspectiva de a se permanentiza în cîmpul artelor, sau, dimpotrivă, este posibil să se renunțe cîndva la acest tip de artă, așa cum s-a întîmplat, într-o vreme, cu genul epopeic, cu sonetul sau cu poezia latină scandată?

— Teatrului îi este rezervat un loc de prim rang în dezvoltarea civilizației. Asistăm la un moment în care dialogul public asupra treburilor omului și societății a devenit o realitate. Cuvîntul aparține unei mase din ce în ce mai largi. Asta înseamnă că teatrul își va defini tot mai clar locul în societate, ca o cuprinzătoare formă de perfecționare umană. Teatrul, așa cum se și întîmplă, va trăi în stradă și va fi arta tuturor. Va fi arta prin care fiecare va putea, dacă dorește, să dăruiască ceva colectivității umane, prin care își va umple existența cu ceea ce-i lipsește.