

Altceva

Este dincolo de orice îndoială că, în ultimii ani, teatrul își caută noi drumuri de acces către public, demolând, deconstruind, inventând, reinventând, combinând, amestecând tipuri, genuri, modalități, mijloace. Teatrul nu-și mai ajunge sieși.

Stăpânii scenelor simt probabil că temele, motivele și subiectele, deși reciclate în câteva rânduri, nu mai pot satisface nevoia de noutate a spectatorilor (sau, poate, propria lor nevoie de noutate...) și caută mariaje și metisaje inedite, pentru a distruge tiparele ce apasă din toate direcțiile, și dinspre sală, și dinspre rampă. Mai mult decât în orice altă perioadă din istoria teatrului, deloc lină și liniară de altfel, frământată de convulsii și chiar de bătlăii (să ne amintim doar de bătlălia pentru realism în plin „schematism” al comediei dell'arte, de bătlălia pentru romantism în toiul „dogmatismului” neo-clasic, sau de bătlălia pentru realism pur și simplu într-o dictatură a realismului socialist), acum se caută cu patimă și înfrigurare „altceva”, adică noi căi de salvare într-un moment în care cinematograful și, mai ales, televiziunea produc prozelitism, oferă comodităților și confortului contemporanilor, din ce în ce mai înclină spre lenevie, produsele lor semifabricate sau gata-fabricate, ba chiar, în cazul televiziunii, transportate la domiciliu.

Există, se pare, o stare de epuizare, de „sfârșeală” a expresiei teatrale, așa că se încearcă, prin căsătorii revigorante, cum este aceea cu muzica, cu dansul, cu amândouă, o împrospătare a sângelui. Vezi, în acest sens, ancheta desfășurată de revista „Teatrul azi” în ultimele două numere, pe tema „teatrul-dans”. În ceea ce mă privește, nu cred că starea de epuizare s-a instalat numai în zona expresiei teatrale, ci – în egală măsură – și în celelalte zone, a expresiei muzicale și, respectiv, a celei coregrafice, deși specialiștii de aici sunt mai puțin decizi s-o recunoască. Clișee, stereotipii, monotonii, monocordii și monomanii s-au acumulat, indiscutabil, în fiecare dintre tabere, astfel că propensiunea către împreunare a pornit din mai multe direcții. Teatrul muzical (sau, mai pe scurt, **musicalul**), ca și teatrul-dans (sinteza lexicală, aici, încă nu a fost găsită) nu sunt, după opinia mea, efecte ale întoarcerii la origini, la arhetipal, așa cum consideră unii, pentru că nici pe departe nu este vorba azi despre, bunăoară, revenirea la serbările dionisiace, așa cum, iarăși, neoclasicismul n-a fost o pură întoarcere la clasicism și așa cum, grosolan spus, trans-sexualul contemporan nu e o „întoarcere” la androginul mitologic. Aceste noi formule matrimoniale sunt, cred, efectele avansării, adâncirii barocului declanșat în secolul al XVII-lea. Poate că nu e lipsit de semnificație faptul că un spectacol recent al lui Sergiu Anghel se intitula

ANTITEZE

Barococo Party, aglutinându-se barocul și rococo-ul într-o rafinat-ironică entitate lexicală care ar sugera, poate, însuși simbioticul teatru-dans. În definitiv, barocul este coincident conceptului leibnizian de **theatrum mundi**, de armonie universală, lumea ca teatru incorporând sursele plăcerii estetice, ale lui **delectatio**. Numai că eu nu consider aceste formule simbiotice (teatru muzical, teatru-dans și, vom vedea mai la vale, altele) ca exprimând perfecțiunea estetică (sau, să spunem, drumul spre perfecțiunea estetică), ci mai

curând o absență, o oboseală, o istovire a resurselor proprii și nevoia disperată de supraviețuire demnă, prin conjugare, coeziune, solidarizare, căsătorie. Noile forme teatrale nu sunt rezultatul unei **armonii** (sau armonizări), ci rezultatul unui **impas**, care, e drept, poate naște și armonie, dar și disarmonie, așa cum, în chimie, combinația hidrogenului cu oxigenul poate genera apa, un produs vital, iar a hidrogenului cu sulfurul poate genera hidrogenul sulfurat, un produs deloc vital și deloc agreabil.

Nu înseamnă că, din cauza impasului care stă la originea compoziției, nu pot aprecia, nu mă pot bucura de un musical sau de un spectacol de teatru-dans (patru cuvinte – deocamdată –, în limba română, pentru a defini un singur concept!) când îmi produce **delectatio**, plăcere estetică, așa cum s-a întâmplat în cazul **Cafenelei Müller** de Pina Bausch, al **Damei cu camelii** de Răzvan Mazilu, al lui **Barococo Party** de Sergiu Anghel.

Din nevoia de a găsi **altceva**, de a descoperi drumuri noi, de a depăși impasul, au apărut nu numai musicalul și teatrul-dans, dar și alte forme și formule teatrale, dintre care unele au dobândit drept de cetate, altele sunt în căutarea validării, ratificării, omologării sau adjudecării. Între acestea, o ipostază veterană, practică mai pretutindeni, este **dramatizarea**, transferul din alte genuri în cel dramatic, domeniu în care Cătălina Buzoianu demonstrează un talent, cel puțin la noi, inegalabil. Ultimele ei dramatizări – **Chira Chiralina**, **Patul lui Procust**, **Don Quijote** –, care se adaugă altora mai vechi (**Istoria ieroglifică**, **Maestrul și Margareta**, **Dimineața pierdută**), arată că infuzia de substanță dramatică din alte domenii decât cel al dramaturgiei este importantă pentru teatru, ca și pentru cariera unor regizori. La urma urmei, chiar dacă se pierde amprenta stilistică a autorului, comentariul său asupra personajelor și acțiunii, subiectivitatea sa unică și ireproductibilă, se câștigă în schimb teritorii noi pentru teatru, vizualizare, concretețe și concentrare. Ce atârnă mai greu? Pierderea sau câștigul? Greu de stabilit. Fără îndoială, cei pentru care plăcerea lecturii este de neînlocuit vor trata cu dispreț dramatizările, așa cum vor trata și ecranizările după opere fundamentale, care, bineînțeles, nu pot egala valoarea și parfumul special ale originalului. Pentru publicul grăbit, asaltat de obsesia timpului care galopează și care mai înseamnă și **money**, o ecranizare, un serial BBC, o dramatizare după Dostoievski sau Camil Petrescu este o binefacere: să poți parcurge în numai două ore o carte, aproape fără efort! Prin urmare, este nevoie de dramatizări pentru acești eterni fugăriți de timp, dar și pentru cei care, în curiozitatea lor nesătulă, ar vrea să vadă cum poate înfățișa altcineva decât Dostoievski psihologia abisală a lui Raskolnikov. (Este de citit, în acest sens, articolul-convorbire „Pieșe, texte, spectacole”, semnat de Magdalena Boiangiu, din numărul de față al revistei.)

Un alt mod de evadare din rigorile dramaturgiei îl constituie spectacolul-colaj, precum **Falstaff**, după (și nu **de**, cum scrie în programul de sală) Shakespeare al Teatrului Național din Cluj, în regia lui Victor Ioan Frunză, sau spectacolul **1794** (după **Danton** de Camil Petrescu, **Moartea lui Danton** de Georg Büchner și **Marat-Sade** de Peter Weiss) al Teatrului „Bulandra”, în regia lui Alexandru Darie.



PIESE, TEXTE, SPECTACOLE


– gânduri și vorbe de noapte,
după ce s-a lăsat cortina –

Arta combinării

Autonomia artei teatrale se realizează și într-o relație de iubire/ură cu literatura dramatică, cu textul destinat scenei, dar și cu cuvântul. Spectacolul nu mai este – dacă a fost vreodată – o traducere dintr-un limbaj în altul. În raport cu textul – roman, poem, articole, colaj –, el este un comentariu, uneori binevoitor, alteori tensionat, adeseori ostil. Cuvântul a devenit impuls, nu scop. Evoluția aceasta este însoțită de și se explică și prin specificitatea dramaturgiei scrise în ultimele decenii. Chiar dacă am considera certificatul de deces semnat de Roland Barthes („Moartea autorului” – 1968) relativ prematur, nu se poate să nu observăm că au rămas puțini dramaturgi care scriu literatură și numeroși sunt cei care scriu texte. Fenomenul nu este doar bucureștean. „Nu sunt atât de naiv încât să sper că din 30 de ani de subvenții ministeriale s-ar putea ivi ca prin minune un Musset sau un Claudel, dar în ultimii ani și în pofida sprijinului pentru scriitori acordat de Direcția teatrelor din Ministerul Culturii n-au apărut dramaturgi de talia lui Anouilh sau Giraudoux” (Michel Schneider – „La Comédie de la culture”, Paris, Seuil, 1993). „N-au apărut pentru că n-au fost montați”, a argumentat Bernard-Marie Koltès în cuvântul introductiv la volumul din 1992 unde sunt publicate două dintre piesele sale. Numele citate – Anouilh, Giraudoux – încurcă datele problemei. Oamenii de teatru nu se mai simt stimulați de acest tip de literatură pentru scenă. Spectacolul bucureștean cu **Ondine** de Giraudoux regizat de Horea Popescu nu a fost situat de către critică în curentul central al teatrului românesc, deși publicul s-a dovedit mult mai receptiv la acest tip de teatru decât la cel care-și etalează inovația.

O instituție (teatrul românesc considerat global) care își ia avânt pentru a se desprinde de sub pulpana protectoare a subvențiilor egalizatoare, încercând să-și însușească principiile concurenței, ar trebui să țină seama de criteriul accesibilității. Nu e cazul unei reveniri la standardele estetice dintre cele două războaie, cum mai cheamă unul și altul, susținând că ultimii 50 de ani de teatru au fost artă comunistă. Când a fost artă, n-a fost comunistă, și viceversa. Cu piesele – unele, bune – care s-au jucat atunci și cu actorii care se constituiau în trupe pentru a le juca și-a întărit poziția regizorul, artist care nu se mai mulțumește cu organizarea spectacolului, ci tinde să-și exprime prin el propria creativitate. Acest fenomen nu are legătură cu orânduirea politică, deoarece el a evoluat cam la fel peste tot în lume, dar este evident că existența unor trupe stabile și a unui învățământ artistic performant a favorizat afirmarea unei „creativități instituționalizate” și nu doar a unor talente individuale.

Regizorul, artist deplin și complet, își materializează opiniile și își obiectivează obsesiile prin spectacol, în sprijinul sau în răspărul textului, cu ajutorul sau în pofida actorilor; scenografia, muzica, mișcarea, obiectele devin tot atâtea elemente ale unui univers cu dinamica și înțelesurile sale specifice. Teatrul acestui secol nu-și propune să-l ajute pe spectator să citească o piesă, să substituie lecturii individuale o lectură colectivă, ci să-l smulgă din lumea lui – bună sau rea – și să-l plaseze într-o lume de vis sau de coșmar, suficientă sieși. În spectacolul regizorului Mihai Măniuțiu **Săptămâna luminată** după Mihai Săulescu, personajele, conflictul,

 Riscul, aici, e mărișor: fragmentele din opera aceluiași scriitor sau nu se potrivesc, sau nu dau un rotund (dacă e un scriitor mare și, mai ales, un dramaturg mare, ca Shakespeare, el știe cum trebuie să-și organizeze opera ca să ofere imaginea unui întreg), fragmentele din operele mai multor scriitori pot diferi ca stil, structură dramatică, „așezare în pagină”, anihilând astfel tentativa de a le reuni într-un întreg. În primul caz, **Falstaff**, selecția dramaturgică e salvată parțial, mai ales în a doua parte a spectacolului, de anvergura artistică a interpretului lui Falstaff – Dorel Vișan. În celălalt caz, **1794**, colajul băjbăie în prima parte a spectacolului și capătă vigoare tot în partea a doua, datorită prezenței predominante a textului lui Camil Petrescu. Înțeleg de ce regizorii celor două spectacole au recurs la colajul de texte. În **Falstaff**, pentru a pune în valoare un actor mare, în **1794**, pentru a pune în valoare o idee mare: revoluțiile devorându-și făuritorii. Cusurile vin însă tot din dramaturgie, întrucât se văd fie tăieturile și lipiturile, fie neconcordanțele de integrare.

Se mai practică, în literatura dramatică alternativă, comentariul textualist sau intertextualist pe marginea operelor clasice, precum **Rosencrantz și Guildenstern sunt morți** de Tom Stoppard, **Bufnița roșie** de D.R. Popescu, **Emanciparea prințului Hamlet** de Alina Mungiu-Pippidi, **Pescărușul din livada de vișni** de Horia Gârbea. Shakespeare, Ibsen, Cehov constituie principalele surse textualiste, ceea ce dovedește familiaritatea pe care o inspiră marii autori. E un fel de a spune „Shakespeare sunt eu”. Sau, în altă ordine de idei: clasicii au epuizat filioanele dramatice fundamentale, nouă nerămânându-ne decât să-i glosăm. Ceea ce nu mi se pare cu totul neadevărat.

Dar mai sunt și **Noptile călugăriței portugheze** ale Mariane Alcoforado, pus în scenă de Mihai Măniuțiu la Teatrul Tineretului din Piatra-Neamț, care sunt niște scrisori de dragoste, dar altfel decât **Scrisorile de dragoste** ale lui A.R. Gurney, puse în scenă de Mircea Cornișteanu la Teatrul „Sică Alexandrescu” din Brașov, primele fiind un grav și neliniștit monolog, celelalte fiind un înduioșător-ironic dialog epistolar, ca în **Dragă mincinosule**, care, când scriu cele de mai sus, nu a avut încă premiera la Teatrul Național din București, în regia Marei Pașici.

Ce demonstrează toate acestea? Că se poate face teatru **din orice și despre orice**, ceea nu înseamnă că se poate face teatru **oricum**, fiindcă nu e moral să aduni o sumedenie de oameni într-o sală și să-i ții o oră sau două, decât dacă le comunică lucruri importante și captivante. Importante pentru existența lor și captivante pentru timpul lor. Dacă un spectator pleacă de la teatru spunând „m-am plictisit”, poate fi de vină el, dar dacă o sumedenie de spectatori pleacă de la teatru spunând „ne-am plictisit”, indiferent cine e de vină, trebuie să începem a ne pune întrebări.

Contemplând diversificarea peisajului teatral contemporan, din când în când parcă mi-e dor de o piesă cu cap, coadă și trup, în care să nu se întâmple nimic altceva decât destine. ■