



„Teatrul românesc în contemporaneitate”

Volumul „Teatrul românesc în contemporaneitate”, apărut la „Meridiane”, se vedește o realizare editorială importantă. În paginile cărții, treisprezece teatrologi privesc diferite porțiuni ale actualității noastre scenice. Însumându-se, se compune o imagine bogată, pasionantă.

Parcurgînd lucrarea, te bucură nivelul la care a ajuns obiectul cercetării: teatrul nostru nu mai apare ca o aglomerare inegală, adesea fragilă, adesea flască, de fenomene; el se prezintă ca un corp compact, propice studierii, unitar în armonioasa lui diversitate, înaintînd impetuos.

Parcurgînd lucrarea, te bucură nivelul la care a ajuns și metoda cercetării: se evidențiază, la cei mai mulți dintre co-autori, o evoluare de la însemnările mărginașe unui spectacol, apărute în foi efemere, spre substanță, spre sinteză și — în sensul adecvat al cuvîntului — spre definitiv.

Radu Beligan, în cuvîntul său introductiv, schițează un panoramic al teatrului nostru actual, în fața căruia adastă analitic cei treisprezece autori ai volumului.

Primul capitol „Contemporaneitatea în arta spectacolului teatral” — datorat lui Valentin Silvestru — mi se pare cheia de boltă a întregului edificiu. Capitolul, cuprinzător în date, solid în argumentație și personal în verb, demonstrează că dacă „teatrul este astăzi o manifestare de prim ordin a poporului nostru multitalentat”, aceasta se datorează în mare parte intensității sale contemporaneității, inspirației am-

ple, filozofice, din realitățile actuale ale țării noastre. Socotind spectacolul un raport mereu suplu, progresiv, între realitate și artă; evitînd circumspect falsa actualizare, autorul evaluează efectivă poziție contemporană la trepte diferite ale actualizării creator — de la dramaturg la regizor, actor, scenograf, și de aci la public.

După acest debut sintetic, cartea se răsfiră brusc. Se iscă trei modalități optice. Prima cuprinde capitole închinată diferiților factori creatori ai spectacolului. A doua — capitole cu axe disparate, un fel de mare „punct diverse”. A treia — capitole asupra reflectării în spectacolul nostru de azi a unor momente și momente de frunte din istoria dramaturgiei.

Un articol însuflețit semnează Traian Șelmaru despre „Tendențe noi în dramaturgia originală”, pornind de la teza că dramaturgia nu se poate dezvolta decît în interiorul teatrului, într-o dialectică strînsă cu progresele artei spectacolului. Dumitru Solomon surprinde apoi nuanțat caracteristici ale școlii românești de regie și contururi ale diversilor ei animatori. El insistă asupra faptului că regia noastră nu s-a dezvoltat în baza unor ambiții cu finalitate egocentristă, ci a fost propulsată prin strădania regizorilor de a pune în valoare idei viguroase; implicit și arta lor a devenit stenică și pregnantă. Rîndurile Mirei Iosif asupra unor „Actori și roluri contemporane” au darul unei largi documentări. Credem că aportul său ar fi fost

însă mai efectiv dacă trecerea în revistă a numelor ar fi fost însoțită și de gânduri mai multe. Ar fi fost util să se fi comentat mai insistent și mai precis căutările de esență și mijloacele specifice de expresie. Cercetările Margaretei Bărbuță vizează un câmp vast, urmărind consecvent ideea valorii dinamice a decorului. Nivelul la care e tratată o atare temă se vedește de bun augur, cu atât mai mult cu cât unul din neajunsurile cu care ne-au obișnuit cronicile de spectacol constă fie în eludarea sistematică a problemelor decorului, fie în analize lipsite de pricepere. Dens ni se pare studiul lui B. Elvin, „Publicul și teatrul”. Autorul consideră dialectic relația care leagă pe creator de spectator : ambele părți se influențează și se determină reciproc. După o schițare a istoriei publicului nou, Elvin enunță câteva probleme actuale, combătând pseudo-dilema „spectacol de ținută” sau „spectacol de public”.

Poate lipsește de la această primă diviziune a cărții un capitol despre muzica în spectacolul teatral. Poate și un altul despre scenotehnică. Simțim însă categoric lipsa unui capitol dedicat criticii dramatice. Nu putem înțelege evoluția teatrului nostru, fără a lua în seamă acest efectiv factor constitutiv, reprezentînd, sublimat, și oamenii de teatru, și opinia publicului.

Cea de-a doua diviziune a cărții, cea disjunctivă în conținut, e inegală și pe planul calității. După aportul eclectic și orizontal al lui N. Barbu, „Convenție și veridicitate”, urmează „Însemnări despre spectacolul popular”, semnate de V. Mîndra — unele din paginile de consistență ale volumului. După ce are grijă de a spulbera concepția eronată că spectacolul popular ar fi un fel de ediție scenică de „vulgarizare a marilor texte”, autorul îl definește ca pe un raport creator, direct, lucid și eficient, între oamenii scenei și masele de spectatori, prin mijlocirea unor spectacole care să reliefeze amplu și categoric sensuri majore. Fără să-și propună extensie în analiză, C. Paraschivescu în „Funcționalitatea artei teatrale” folosește notația intensă. Din doar câteva exemple, criticul reușește o investigație în fenomenul-spectacol mai autentică decît mulți din ceilalți coautori, care se reped spre arii largi. Paraschivescu are darul să vadă spectacolul dinăuntru actului scenic. Polemica lui pasionează printr-o logică plină de nerv.

Cea de-a treia diviziune a cărții descinde dintr-un capitol de sinteză al lui Andrei Băleanu, „Clasicii nu vor să îmbătrînescă”. Autorul se manifestă cult și

vibrant, într-o țesătură ingenioasă de idei. Ideea de bază e aceea că teatrul este prin excelență o artă a prezentului, care, atunci cînd ne înfățișează trecutul, nu trebuie să ni-l înfățișeze muzeistic, încremenit, ci într-o evoluată consonanță cu realitatea.

Deosebit de utilă ne apare contribuția lui Florian Nicolau, intitulată „Regizorul — interpret al textului” (am fi opinat pentru titlul „Regizorul — interpret al textului shakespearian”). Florian Nicolau explică marea frecvență a pieselor shakespeariene în repertoarul nostru de azi : „Shakespeare este mult mai aproape decît oricare alt clasic de spiritul, năzuințele și menirea teatrului nostru, într-un cuvînt, de tot ceea ce exprimă funcția lui educativă. Și aceasta, nu numai datorită geniului său, dar și imensei bogății de idei, înaltului adevăr artistic și de viață pe care îl cuprind operele sale.” Autorul analizează apoi câteva modalități prin care s-a încercat valorificarea scenică a acestor idei. E un adevărat studiu.

Contribuția lui Emil Mandric („Mesa-jul umanist în spectacolul gorkian și de tradiție gorkiană”) ne pare foarte denivelată. Partea consacrată *Azilului de noapte* numără pagini excelente. Urmează apoi câteva notații asupra *Aristocraților* lui Pogodin, piesă prea vag înrudită cu precedenta (prin generala „tradiție umanistă” de tip gorkian putem lega de *Azilul de noapte* nenumărate piese sovietice). Dacă *Azilul de noapte* e judicios analizat în două ipostaze scenice (una datorată lui Constantin Anatol, alta lui Liviu Ciuleci), nu înțelegem de ce principiul se schimbă atunci cînd e vorba de piesa lui Pogodin. Viața spectacolului *Aristocrații* pe scenele românești e surprinsă trunchiat, numai în regia lui Horea Popescu, uitîndu-se că și Radu Penciulescu, Dan Nasta, Ion Simionescu și-au spus un cuvînt în valorificarea acestui text. Și ca ton, analizează *Aristocraților* e în antagonism cu analiza gorkiană : tonului de studiu i s-a substituit unul ziaristic, din ce în ce mai pripit spre final.

În ultimul capitol, Mărcea Alexandrescu străbate itinerariul brechtian al teatrelor noastre, combătînd unele din confuziile care mai dăinuie în ceea ce privește transpunerea scenică a pieselor dramaturgului.

Îi reproșăm volumului structura ultimului grupaj de capitole. Bineînțeles că nu încăpea în cadrul acestei lucrări o suită de capitole analizînd transpunerea pe scenele noastre a tuturor marilor momente din istoria dramaturgiei. Faptul că se consacră studii lui Shakespeare și Brecht și (oarecum !) Gorki nu ne poate

obliga să dorim neapărat și studii închinăte, de pildă, spectacolului antic, celui molieresc, celui romantic sau celui cehovian. Credem totuși că era absolut necesar să se hărăzească asemenea studii clasicele dramaturgiei noastre, sau măcar lui Caragiale.

Să mai adăugăm că rîndurile scrise de Florian Nicolau, Emil Mandric și Mircea Alexandrescu se conturează nu numai ca privind trei autori deosebiți (și faptul că se și citește ca aparținînd unor personalități distincte e bine), ci ca și cum ar face parte și din trei cărți deosebite (ceea ce e rău). Modalitatea de abordare a problemelor este alogenă. Bineînțeles că vina nu e a nici unuia din cei trei autori, ci e a celor care au inițiat și au definitivat volumul. Diferă nu numai modalitatea abordării, dar pînă și aria investigației. Nici unul dintre capitole nu-și propune să fie exhaustiv, și nici nu-i putem cere asta; dar dacă Mircea Alexandrescu se referă la aproape toate spectacolele brechtiene de pe scenele noastre, iar Florian Nicolau execută un sondaj mai limitat (dar nu limitat), totuși concludent, cel de-al treilea capitol amintit nu se referă decît la un singur titlu gorkian, ignorînd alte spectacole, semnificative în plusuri sau minusuri (*Copiii soarelui*, *Cei din urmă*, *Egor Buliciov și alții*, *Vassa Jeleznova*, *Micii burghezi*, *Dușmanii*, *Uilegiaturistii*), de pe scenele noastre. În ciuda valorii analitice a celor scrise de Mandric despre dubla transpunere scenică a *Azilului de noapte*, exemplul nu putea fi concludent pentru multipla operă a dramaturgului rus. Se cuvenea ca redacția să-i fi precizat cu mai multă rigoare coordonatele volumului.

De altfel, referindu-ne la întregul volum, vedem că aceste coordonate au fost în general fluctuante, dilatîndu-se uneori pînă la limită. Pe de o parte, o mai strictă fixare a criteriilor de bază și, pe de altă parte, o mai judicioasă selectare a numelor reprezentative pentru actualul stadiu al criticii (citeva dintre competențele noastre critice sînt pe nedrept evitate) nu ar fi adus decît ameliorări.

Cel mai regretabil e faptul că operativitatea cărții s-a dovedit foarte scăzută. Cartea a gestat enorm, după ce diferitele ei părți fuseseră scrise, astfel că, în momentul apariției, foarte multe dintre păreri se întemeiau pe fapte de artă gata-depășite, riscînd să prezinte doar un interes arhivistic.

Cu toate rezervele noastre de mai sus, nu putem aprecia decît pozitiv volumul (redactor de carte: Cornel Cristian). Înșăși vertiginoasa lui epuizare e un indiciu

nu numai al interesului cu care era așteptată o asemenea manifestare de cultură teatrală, ci, mai ales, a calității sale efective. Era firesc, pentru o asemenea manifestare — prototip, să se strecoare și puncte mai slabe, inerente începutului. În ansamblu, strădania celor treisprezece teatrologi desfide numărul cu... ghinion și se înfățișează ca un promițător început de drum. Sîntem convinși că noi cărți din același domeniu se vor succeda tot mai frecvente și îmbunătățite, demonstrînd, în veluri tot mai înalte, că teatrul românesc răspunde cu prisosință „prezent” prezentului.

Mihai Dimiu

P. S. Tot editurii i se pot imputa unele scăpări, aparent mărunte (dacă socotim că e vorba numai de cite o literă nelalocul ei), dar inadmisibile. E greu de presupus că, după atîția arguși succesivi ai unei filiere editoriale, numele atît de cunoscut al lui Rolf Hochhuth să apară transcris... „Hochut” (pag. 15), Workshop să devină „Workshope” (pag. 24), Willy Loman să se germanizeze în „Willi” (pag. 116), celebrul domn Puntila să-și agațe un „t” în plus (pag. 318, 319, 320, 321, 329), René Allio să fie deposedat de unul din „l”-uri (pag. 197), iar Agnes să aibă fantezia să-și schimbe accentul consacrat (pag. 326). O grafie fantezistă pătă și numele personajelor shakespeareene: Malvolio devine „Malvoglio” (pag. 271); aflăm că „femeia îndărătnică” se numește... „Katharina” (pag. 271); Mercutio se românizează neașteptat în „Mercurio” (pag. 274). Iar Jacques din *Cum vă place* își sporește melancolia din filă în filă: la pagina 186 e „Jacques melancolicul”, iar apoi devine „Jacques Melancolicul” (pag. 278). Curioasă e și fluctuația lui „c”=„k” în numele personajelor lui Gorki: avem parte de Crivoi Zob (pag. 297), dar și de Klesci (pag. 298) sau de Vaska (pag. 299). Redacția nu se hotărăște nici dacă avem de-a face cu „comedia dell’arte” (pag. 180, 252), sau cu „comedia dell’arte” (pag. 88 și 213). Și, în plus, în două ocazii (pag. 105) este citată o declarație pe care Radu Beligan ar fi dat-o în revista „Teatrul” nr. 4 din 1953 asupra rolului „Cerech” din *Zia-riștii*. Nu numai respectiva piesă nu se născuse pe atunci, dar nici măcar respectiva revistă (ambele apar trei ani mai tîrziu).

Poate că înșiruirea atîtor inadvertențe să pară o vinătoare de greșeli mărunte. Nu asta ne-a fost intenția. Ele însele ne-au sărit în ochi. Le stă foarte rău într-o carte impregnată de cultură.

