

# despre experiment

Întreaga istorie a artei spectacolului demonstrează că nu există mișcare teatrală vie fără experiment. Dacă Eschil s-ar fi mulțumit cu ce a apucat din bătrâni, poate că s-ar juca și azi teatru cu un singur actor. Noroc că autorul *Perșilor* era un tânăr indisciplinat, care a vrut cu tot dinadinsul să introducă o inovație (aparent formală). Diderot în „Paradoxul despre actor” și Lessing în „Dramaturgia hamburgheză” pledau pentru experiențele înaintate ale timpului lor. Ascultați ce spunea obraznicul acela de Lessing, cu privire la încălcarea regulilor și amestecul genurilor: „Ce-mi pasă mie dacă o piesă de-a lui Euripide nu este nici pe de-a-ntregul narațiune, nici pe de-a-ntregul dramă? Zică-i-se oricât corcitură, mie-mi va fi deajuns că această corcitură îmi face mai multă plăcere și mai mult bine decât cea mai legală prăsilă a corecțiilor voștri Racine sau cum s-or mai fi chemînd”.

Citind „Viața mea în artă”, constăți că Stanislavski vorbește foarte puțin despre succesele sale, în schimb se oprește mereu asupra eșecurilor, arată că n-a fost mulțumit cu ceea ce obținuse, că a încercat altceva, că a eșuat iar, dar s-a ales cu o învățătură prețioasă, și iar un eșec, și iar o învățătură... (ca unii imberbi din zilele noastre). Și el înfățișa astfel drumul artei sale, într-un moment în care era deja o autoritate necontestată. „Sistemul” — vezi bine — nu fusese primit de-a gata pe muntele Sinai, ci se născuse în chinurile creației, printre nenumăratele căutări și erori inerente. Dar abia devenise M.H.A.T.-ul un teatru clasic — și au început iar frământările. A venit Vahtangov să propună o cale de sinteză între Stanislavski și Meyerhold. A venit, mai de curînd, Ohlupkov, pe care l-a criticat Tovstonogov, dar nici Tovstonogov nu este „băiat cuminte”, pentru că s-a apucat să facă un altfel de Cehov decât la M.H.A.T. — și așa mai departe.

Teatrul înfruntă zi de zi publicul viu și nu poate trăi decât dacă merge în pas cu realitatea. Arta spectacolului nu cunoaște liniștea comodă a pozițiilor definitiv cîștigate. Abia ai obținut un succes răsunător și trebuie să cauți ceva nou; dacă te oprești și te repeți, iute se observă că te-ai învechit (e drama atîtor firme celebre!). Da, teatrul e o meserie destul de obositoare...

Este, desigur, mai comod să mergi pe căi bătătorite, să te bizui pe formule uzate, de „succes” sigur. Dar unde duc asemenea căi? Soarta unor teatre care au sucombat sufocate în propria lor naftalină: *fostul* Teatru al Timeretului, *fostul* Teatru al Armatei, *fostul* Teatru „Nottara” o arată clar. Tot ce s-a realizat mai bun în teatrul românesc al ultimilor ani a fost rodul unui șir de experimente îndrăznețe (din care n-au putut lipsi, bineînțeles, nici eșecurile). Fără asemenea experiențe pline de imperfecțiuni n-am fi avut nici *Clipele de viață* ale lui Ciulei, nici *Troilus și Cresida* al lui Esrig, nici *Rinocerii* lui Giurchescu, nici *Mielul turbat* în versiunea lui Cernescu (elogiată de autor și de Sică Alexandrescu, de a cărui montare noul spectacol se deosebea structural), nici *Arturo Ui* al lui Horea Popescu, nici *Biedermann-ul* lui Pintilie, nici *Turnul Eiffel* al lui Cojar. Dacă azi sala din Sărindar nu mai e ocolită de spectatori, iar cea de la Grădina Icoanei nu mai este „necomercială” — e pentru că în teatrul românesc s-au făcut niște pași înainte.

Critica, după părerea mea, a avut un rol activ în acest proces (deși uneori se cam uită acest lucru): prin dezbateră deschisă, încurajatoare — nu distructivă, prin semnalarea și generalizarea unor trăsături prețioase, ca și a nereușitelor. Mai ținem minte și azi discuțiile despre *Cum vă place*, *Umbra* și alte spectacole care au deschis drumuri interesante în teatru. Fără îndoială, critica are și lipsuri importante, ea nu se ridică încă nici pe departe la nivelul teoretic necesar. Pe de altă parte, în critica teatrală își fac loc tendințe dăunătoare de exclusivism, de intoleranță față de stilurile variate, tendința de a jigni și eticheta fără argumente. O asemenea critică nu poate decât să inhibe pe oamenii de artă, în loc de a le stimula spiritul creator.

Fără îndoială, experiențele tocmai de aceea sînt experimente, pentru că nu pornesc de la o formulă magică a reușitei, pentru că sînt etape ale unui drum, pentru că artistul încearcă diverse posibilități, selecționează ceea ce poate fi reținut de ceea ce trebuie dat deoparte. În această fază a căutărilor, nimic nu este mai prețios decît o critică obiectivă, cinstită, serioasă, sinceră, o critică plină de dragoste, care să trezească încredere și astfel să se facă înțeleasă și ascultată, să devină un sprijin efectiv al creației.

Se ventilează însă și părerea că cei care experimentează nu merită o discuție serioasă, că mai bine ar fi să nu experimenteze deloc. „Stagiunea trecută s-a încheiat cu unele discuții provocate de cîteva „viziuni» regizorale care au pretins și pretind, cu naivitate dar violență, să înnoiască, să modernizeze, să contemporaneizeze teatrul nostru actual. Shakespeare, Caragiale, Jean Giraudoux și Eugen Ionescu au fost printre primele victime ale acestei tendințe, căreia trebuie neapărat să i se pună capăt”, scrie Radu Popescu în „România liberă”. Într-adevăr, de ce să ne batem capul să discutăm încercările înnoitoare, să selectăm cu grijă tot ce este constructiv și valoros, cînd mult mai simplu ar fi să le punem capăt? Tot d-sa spunea nu de mult în „Scînteia Tineretului”: „Avem de jucat un repertoriu clasic, și mai ales aici, inovațiile n-au ce căuta” (subl. ns.). În patria lui Shakespeare, Peter Brook își permite să aducă o viziune absolut neortodoxă asupra tragediilor marelui Will și să contrazică flagrant viziunea lui John Gielgud, care, la rîndul său, își îngăduise să spună că Shakespeare trebuie jucat altfel la fiecare zece ani. La noi însă, s-ar părea că există o rețetă definitivă și inamovibilă, care trebuie respectată cu sfințenie, inovațiile „neavînd ce căuta”. Din păcate, criticul nu ne spune care este această rețetă, unde este modelul.

Important nu este experimentul în sine, ci direcția sa. Dacă direcția e bună, chiar și o nereușită te poate ajuta să găsești formule pentru a exprima, altă dată, mai bine ceea ce ai de spus. *Amphitryon 38* a fost, evident, un eșec al lui Dinu Cernescu, dar încercarea pe care a făcut-o nu mi se pare gratuită. Există un mit al „aventurii picante”, care a făcut succesul de public a 90 la sută din piesele comerciale reprezentate între cele două războaie la noi, ca și în străinătate. Aventura galantă și picantă continuă să exercite asupra unei părți a publicului de teatru și de cinema o anumită influență hipnotică. Priviți afișele cinematografelor și veți vedea că aventura picantă domină în anumite perioade ecranele noastre, de la *Cartouche* pînă la *Scaramouche*. Uneori e preparată cu sos moral sau chiar „revoluționar” — vezi *Madame Sans-Gêne* sau *Laleaua neagră*. Avem și unele piese originale „de casă”, care obțin succesul lor de public datorită nu atît concluziilor moralizatoare, cît picanterilor cu care sînt presărate pînă la final.

În aceste condiții, nu mi se pare nici nefiresc, nici nelegitim să apară încercări de a parodia și dezumfla mitul aventurii picante. O lucrare interesantă pe această linie a fost *Somnoroasa aventură* de T. Mazilu. Punînd în scenă *Amphitryon 38*, Dinu Cernescu a intenționat, fără îndoială, să arate că în spatele „fascinantei” aventuri galante stă de fapt cel mai mărunț filistinism mic-burghez, că nu e în ea nimic romantic, de natură să înaripeze imaginația.

De altfel, această latură satirică acidă există în însuși textul lui Giraudoux, care nu este nicidecum un imn liric închinat dragostei (cum se putea înțelege din unele comentarii apărute în presă). Regizorul avea dreptul să pună mai în evidență adresa ironică a piesei, dezvăluind sub veșmintele zeilor și eroilor antici pe burghezi marginiți, ipocriți și imorali ai secolului nostru. În spectacol, el a părăsit și a trădat însă propria sa idee inițială (care, probabil, era mai mult intuitivă, insuficient de clar conturată). Pentru a se obține contrastul urmării, piesa ar fi trebuit jucată extrem de natural, de cotidian, și atunci am fi avut imaginea unei intrigii burgheze, cu toate murdăriile „curții din dos”. Cel mai bine a corespuns intenției inițiale decorul, care ne-a oferit într-adevăr acea imagine a „curții din dos” a gospodăriei burgheze. Romantizitatea de prost-gust a fost parodiată într-un portret foarte reușit de Dorina Lazăr. Dimitrie Dunea a avut de asemenea unele bune momente de demitizare a „cuceritorului de inimi”. Dar cele mai multe scene ale spectacolului s-au îndepărtat de cotidianul sordid, au căpătat o îngroșare „teatrală” de grand-guignol. Nu mai vorbesc de dicțiunea proastă a multor actori, care n-au suflu, nu pot îmbina mișcarea cu vorbirea scenică. (Și în această privință se vede necesitatea experimentelor, căci la Teatrul de Comedie, printr-o muncă pedagogică stăruitoare, s-au obținut performanțele din *Umbră* sau *Troilus și Cresida*.)

Și Valeriu Moiescu a greșit, după părerea mea, transformînd personajele *Cîntăreței chele* în manechine mecanizate. Descoperirea artistică a lui Eugen Ionescu este că în viața obișnuită, oameni foarte obișnuiți au — în societatea burgheză — o gîndire

automatizată, înepenită în clișee. Tocmai acest lucru bizar, tragicomic, ar fi ieșit în evidență printr-o interpretare firească, cvasinaturalistă. În schimb, Valeriu Moisescu are meritul important de a fi prezentat o modalitate nouă de transpunere scenică a lumii caragialești, modalitate care pune accentul nu pe pitoresc, ci pe lipsa de perspectivă umană a acestei lumi. Dar cele 5 *schife* nu au fost lipsite totodată de o localizare social-istorică precisă. Regizorul a integrat reprezentăția în tabloul țipător colorat al „Moșilor” — imagine sintetică a mentalității vulgar-comerciale a păturilor parazitare pe care le-a satirizat Caragiale, exprimând astfel în esență, concentrat, una din laturile cele mai caracteristice ale lumii respective.

Este drept că, în ultimii ani, experimentele scenice au mers mai mult în direcția grotescului. Trebuie, cred, lărgită aria căutărilor, trebuie întreprinse mai multe experiențe pe linia spectacolului poetic, monumental, eroic, tragic (domenii în care s-au înregistrat totuși unele contribuții remarcabile, printre care aș aminti, de pildă, spectacolul de o impresionantă simplitate modernă, realizat de Penciulescu cu piesa lui Dorel Dorian, *De n-ar fi iubirile...*).

Dar domeniul unde necesitatea experimentului se face mai mult simțită ca oriunde, în momentul de față, este acela al dramaturgiei originale. Nu împărtășesc opinia tov. Radu Popescu (exprimată în „Știința Tineretului”) că dezvoltarea dramaturgiei e „o chestiune care depășește competența teatrului”. Privitor la situația actuală, d-sa adaugă: „Dramaturgia română contemporană nu poate încheia singură un repertoriu. Operele de mare valoare lipsesc și nu se vede, deocamdată, printre scriitorii prezenți, cel care să dea capodopera mult așteptată”. Pe de altă parte, în „Scurtele preliminarii” ale cronicii pe care o deține în „România liberă”, tovarășul Radu Popescu scrie: „Regia epocii noastre, adevărata ei regie (...) nu se va naște și dezvolta decât din coasta fecundă a dramaturgiei originale. Ea, dramaturgia originală, va pune temeliele adevăratei școli regizorale românești a epocii noastre”.

Iată o dilemă din care nu putem ieși: n-avem o adevărată regie românească, ea urmează abia să se nască din coasta dramaturgiei originale; dar n-avem nici dramaturgie originală majoră și nu se întrevăd speranțe ca ea să apară într-un viitor apropiat. Ce ne rămîne de făcut în fața unei perspective atât de sumbre? Poate să închidem teatrele și să ne limităm la a citi cronică dramatică în fiecare miercuri?

În ce mă privește, cred că avem o regie românească, cu ale cărei realizări ne-am prezentat și ne putem prezenta oricînd cu fruntea sus în fața lumii. Cred că avem o dramaturgie originală care dispune de mari forțe potențiale, încă nevalorificate. Și cred, mai ales, că mult așteptata capodoperă nu va pica din cer și n-o vom descoperi nici punîndu-ne cenușă pe cap, nici ghicind în cafea. O dramaturgie originală se construiește, în timp, prin eforturile conjugate ale scriitorilor, ale regizorilor și actorilor, ale criticii. E adevărat că în momentul de față — cum observă și tov. Radu Popescu — piața e invadată de comedioare facile, care beneficiază de avantajele meșteșugăriei gata elaborate a teatrului de tip comercial. Există însă și dramaturgi preocupați de problemele umane adînci ale contemporaneității. Mulți dintre acești autori nu stăpînesc încă suficient tehnica dramaturgică, iar terenul pe care pășesc e mult mai dificil. Este, de sigur, ușor pentru unii cronicari să-i persifleze și să-i „desființeze”. E mult mai greu, dar ar fi și mult mai folositor, să-i ajute prin analize temeinice, calificate, detaliate și științifice.

Colaborarea dramaturgilor cu teatrele în cadrul unei activități experimentale poate avea un rol important în perfecționarea măiestriei lor. Iată doar unul din nenumăratele aspecte ale problemei: piesele noastre sînt adesea statice, expozitive, autorii nu știu să construiască situații dramatice. Meyerhold spunea că un prozator, ca să devină dramaturg, ar trebui să se exerseze alcătuiind mai întîi scenarii de pantomimă, ca să învețe să creeze *situații*. De un asemenea exercițiu ar avea nevoie mulți dintre dramaturgii noștri începători, și chiar mai avansați. Munca în teatru, lucrul asupra textelor împreună cu regizori pricepuți și talentați, le poate oferi prilejul cel mai potrivit. Și nu poate fi decât salutată munca pe care o depun unii regizori cu dramaturgi cunoscuți sau cu debutanți talentați.