

## Spre imaginea teatrală

Să nu ne sfiim și să recunoaștem deschis : lumea teatrală suferă de un soi de idiosincrasie față de dezbaterile teoretice. Un mult prețuit practician al scenei a teoretizat chiar deșertăciunea teoriei la niște oameni, cum sînt oamenii de teatru, chemați cu osebire să dea rezultate și să se califice prin rezultate. Punctul lui de vedere a fost atît de peremptoriu expus în toiu aprins al unor largi dezbateri privind căile de creștere a teatrului nostru, încît, propriu vorbind, dezbaterile s-au încheiat instantaneu, fără nici o ripostă serioasă. Cu intermitențe, mai mult sau mai puțin întîmplătoare, incursiunile în teorie au fost de atunci nu o dată ocolite, lăsîndu-ni-se în schimb bucuria de a admira performanțe practice — spectacole de prestigiu și de evidentă îndrăzneală artistică. Ele au fost și sînt, la vreme, obiectul justificat al stimei și îmbrățișării publice. Rod divers al unor inițiative personale ele nu s-au consumat însă și fără unele consecințe care reclamă vrînd-nevrînd, o adăstare teoretică ; ele nu au ajuns — și nici nu pot ajunge singure — să dea răspuns întrebărilor pe care și le pune încă teatrul nostru.

Aceste întrebări țin — nu e nevoie să subliniem — de cerința strigătoare a reflecției actualității pe scenă. Iar răspuns la asemenea întrebări nu poate veni, fără urmări neplăcute, numai din partea regiei. (Performanțele pe care le avem în vedere fiind mai toate performanțe regizorale.)

Preocupările artistice s-au deplasat, în teatrul nostru de astăzi, spre domeniul direcției de scenă, desigur nu fără motiv. Direcția de scenă a fost — și în bună măsură mai este — în suferință în raport cu cerințele teatrului contemporan. Dar teatrul, deși artă plurală, este o unitate artistică. A pune și a lăsa de aceea sarcina rodniciei sale pe spina doar a unui factor care intră în sinteza ei (chiar dacă acesta e factorul coordonator) înseamnă și a-l împovăra peste măsură și a-l îndritui să devieze sensurile artei pe care o slujește. Așa ceva s-a mai petrecut, cu surle și fanfare stridente, în epoca depășită a „primatelor“. Nimeni nu dorește să retrăiască această epocă.

Dar centrarea practicii teatrale, exclusiv în jurul problemelor de expresie scenică — de oricîtă îndreptățire s-ar bucura — îmi inspiră totuși teamă. Teamă pentru o seamă de cuceriri care, de-a lungul ultimilor ani, au îmbogățit valoarea și au înlesnit definirea, pînă mai ieri încetoșată, a imaginii teatrale ca o imagine alcătuită dintr-o îmbinare organică a dramaticului cu scenicul. Aplaud fără reticențe orice izbîndă regizorală. Dar, nu știu de ce, resimt în același timp, ridicîndu-se ca un abur înecăcios, din aceste izbînzii, tendința de a reduce actul teatral — atît de complex precît viața — la o singură dimensiune, la dimen-

siunea lui primară, sensorială. Îmi face impresia că solicitarea simțurilor externe — văzul și auzul (străduințele plastice, coloristice, muzicale, ritmice) — începe a fi privită drept modalitate-cheie a emoției teatrale; că deplasarea spre ceea ce cu insistență se proclamă de la o vreme „metaforă teatrală” este — în raport cu formulele naturalist-patinate de mai ieri, pe care le-am dorit cu justete înlăturate — prin stilizare, o amăgitoare rămânere pe loc sau o întoarcere pe locul de mult dizgrațiat al formelor goale ori al formelor destinate să golească de esența ei dramatică, imaginea teatrală. Sînt de la o vreme pornit să suspectez frumoasa ambiție de a turna poezie în această imagine; să socotesc nu doar ca o turnură pleonastică formula „realism-poetic” care a circulat — și stăruie în unele cercuri artistice — ci și ca o tentativă primejdioasă de a folosi pînza preținsei poezii, pentru ea însăși.

Recunosc, teama și suspiciunea mea au o tentă alarmistă. Le-am mărturisit însă, pentru că ele au și o menire preventivă.

\*

Nu e o taină că făuritorii spectacolelor teatrale sînt dornici să valorifice mai ales acele texte dramatice ce se pretează la înzestrarea artistică personală a respectivilor făuritori. Afinitățile operează firesc într-o artă în care răspunderile sînt împărțite. Numai că aceste afinități sînt, la ora aceasta, pe alocuri, în chip ciudat, luate în brațe. Succese de ordinul *Urăjitoarelor din Salem*, de ordinul *Nebunei din Chaillot*, de ordinul *Băii* și al *Tragediei optimiste* (Craiova) chiar, se taxează relevante cu osebite pe planul întrupării și mobilării lor aspectual expresive și au fost prețuite mai ales pentru „soluțiile de expresivitate”, cu care au surprins și încîntat. Goana după „soluții de expresivitate” și o anumită pamare față de ele sînt o realitate întîlnită în momentul teatral prin care trecem. Un director de scenă, care s-a exersat în cîteva rînduri, cu un succes de nimeni tăgăduit, pe o întinsă claviatură de asemenea soluții, mi s-a plîns deunăzi că teatrul unde lucrează îi cere să „pună” o lucrare ternă, inaptă unor rezolvări strălucitoare. (Lucrarea ternă — din întîmplare? — era una autohtonă, cu tematică actuală.) Un alt om de teatru, comentînd peisajul teatral al acestui an, a lansat, nu fără o semnificativă ironie, butada că stagiunea propriu-zisă a început anul acesta la noi, în mijlocul lui ianuarie... cînd scenele au anunțat pe *Cyrano de Bergerac*, *Noaptea regilor*, *Filumena* lui De Filippo, *Ciocîrlia* lui Anouilh — piese care aduc, așadar, din belșug apă la moara însetaților de „expresivitate”...

Departate de mine gîndul să subprețuiesc eforturile artiștilor de a lumina valoroasa substanță dramatică a respectivelor piese. Sînt însă totuși încredințat că în lumina acestei substanțe dramatice acționează, la ei, o doză excesivă de stimul scenografic. Mă încumet chiar să extind limitele încredințării mele, afirmînd că acest stimul e de natură să chircească însuși înțelesul pe care ei îl dau imaginii teatrale: să comprime adică ideea lor despre imaginea teatrală pînă la confuzia cu imaginea scenică, văduvind de virtuți ideologice imaginea dramatică, răsturnînd ierarhia funcțiilor ei genetice în actul și expresia teatrală. În acest chip ajung a fi folosite, dintre ele, cu precădere și ca determinante, funcțiile care angajează *semnele*, neglijîndu-se ori lăsîndu-se ca aceste semne să mijlocească, la voia întîmplării, *semnificațiile* dramei.

Neîndoios, rezultatul poate fi adesea, în aceste condiții, fascinant. El mîngie cu armonii de tonuri picturale și muzicale, ochii și urechile spectatorului. Dar cu ce preț? Monologul lui Hamlet și-ar jertfi tulburătorul lui zăcămint filozofic pentru a rămîne un joc, într-un fel și el tulburător, de magie plastică, vocală, mimică, ritmică, un joc pe care-l îmbogățește o anumită ambianță de mister construit din jerbe de lumini brumate, din

valuri de zgomote vătuite (poate și din infuzii subtile de muzică sau, dimpotrivă, din întinderea ostentativă a unui spațiu de amuțire peste scenă); din sugestii decorative mai rafinat ori mai grosolan potrivite locului, momentului, necesităților de atmosferă... Cumplitele îndoieli ale prințului ros de obsesia adevărului s-ar consuma în straturile afunde ale conștiinței noastre de spectator, acolo unde rodește de obicei descîntecul sau visul — arealul sau irealul, dacă nu antirealul. Rezultatul e, firește, copleșitor. Numai că imaginea dramatică (și prin ea imaginea teatrală) e o imagine activă (nu numai formal, întrucît ea se configurează ca act și se constituie din acțiuni dramatice). Caracterul activ al imaginii dramatice se mărturisește în calitatea ei de a fi productivă, de a fructifica în cel căruia i se comunică nu o placidă și înnegurată *stare* reflexivă (poate înrudită cu emoția), ci efervescența *emoției* care descoperă un adevăr; determinarea de a *acționa*, de a participa la această descoperire, de a cuceri și apăra acest adevăr. Imaginea dramatică nu copleșește, dinamizează. Ea nu e fascinantă, ci limpezitoare. De aceea, terenul ei expresiv nu poate fi, decît pe calea unui viciu de concepție, subconștiința, visarea, încîntarea abulică. Adevărul (substanța imaginii dramatice) nu se realizează ca atare și nu se poate menține decît în cîmpul luminos al conștiinței. Reflectare a realității și izvor de cunoaștere artistică a realității, imaginea dramatică conține, propune și proiectează virtual spre scenă însușirile destinate s-o scoată din sfera cuprinderii ei abstracte și să o facă sezisabilă, deci practicabilă. Eficiența în expresie a imaginii artistice e însă în raport direct cu cantitatea de adevăr pe care o transmite. Efectul poartă în el — la origină — și dimensiunile adevărului și pe cele ale acțiunii. La rădăcinile lui stă cauza care-l produce, iar în realizarea lui sensurile așteaptă să fie luminate. Poate părea superfluă insistența mea pe raportul de subordonare și de cauzalitate între realitatea *efectivă* pe care o oglindește imaginea dramatică și *efectul* prin care ea mijlocește scenic sezisarea, înțelegerea, cunoașterea acestei realități. Dar, încă o dată, în practica teatrală se petrece vizibil oricui, fenomenul disocierii efectului de cauza care-l iscă și de adevărul pe care e ținut să-l lumineze; fenomenul determinării prin inversare a *efectivității* (a veridicității deci) din *efect*. Limbajul scenic își pretinde, chiar dacă nu totdeauna mărturisit, o autonomie artistică. Această autonomie ar fi și absurdă și primejdioasă. Absurdă, pentru că „ideile nu există despărțite de limbă” (Marx), și, deci, imaginea scenică nu se poate manifesta alături și, cu atît mai puțin, deasupra imaginii dramatice. Ea poate numai să pornească din această imagine, s-o exteriorizeze, s-o exprime. Primejdioasă ar fi această autonomie, pentru că ea ar încerca să transforme totuși exteriorizarea (imaginea scenică) în scop și să-și fetișizeze ca atare rostul ei mijlocitor.

Arta de reprezentare ca formulă limitată a artei, în raport cu arta trăirii, nu e opozabilă doar actorului. Înțelesul dat de Stanislavski trăirii nu e un înțeles minor, psihologic și limitat la psihologic. Actul trăirii e un act de revelare, de transmitere nu numai a aspectelor dar și a principiului și spiritului care structurează un adevăr, o realitate. Atributele revelării care se cer actorului trebuie deci să inunde întregul complex al imaginii teatrale: cîmpul ei de idei ca și cîmpul ei de expresivitate. Actorul poate umple, și el singur, prin jocul său, scena. Această putere i-o împrumută însă, mai degrabă, privirea spectatorului, care fie se concentrează asupra prezenței cumulate a actorului, fie dilată prezența acestuia pe întreg spațiul ambiant. O ambianță scenică neconformă jocului actorului, respectiv neconformă ideilor și sensurilor pe care actorul e ținut să le încorporeze și să le miște, stîrnește senzații cel puțin ambigue, împiedică fixarea privitorului asupra actului dramatic, anulează așadar revelația — finalitatea dramei.

M-am gîndit nu o dată că din aspectele bucheriste ale practicii sistemului lui Stanislavski, închistarea sistemului între limitele muncii la rol și muncii cu actorul este unul

dintre aspectele cele mai puțin luate în seamă și combătute. Arta trăirii, Stanislavski regizorul nu o putea pretinde doar interpretului de roluri. Odată cu acesta, și *scena trebuie să trăiască*, să fie, ca și evoluția actorului, un *act* dramatic, să facă corp comun — și unitar — cu actorul. Dar nu numai atât. Arta trăirii trebuie să se manifeste din însuși materialul care o mijlocește, din textul dramatic. Căci viața scenei e o viață derivată. Ceea ce nu vrea în nici un caz să însemne că scena duce o viață parazită. Ea trăiește în virtutea vieții care frează și cît frează virtual în textul dramatic, mai precis în *imaginea dramatică*. Împrejurări asupra cărora nu e locul să ne oprim, au degradat însă, de-a lungul milenarei cariere a teatrului, calitatea vieții scenice, împovărînd-o cu orgoliul unei autonomii aparente și așezînd-o față de text ca o arborescență străină lui, dar care se sprijină pe el și-și trage parazită seva din el, îngăduindu-și adesea să se dezvolte în juru-i și deasupra-i pînă la acoperirea, întunecarea, înăbușirea lui. De altă parte, textul însuși, care inițial a apărut ca un postulat în imaginea teatrală și care deci nu-și putea afla eficiența dincoace de scîndurile scenei, și-a găsit în lăuntru propriilor lui rigori formale o aparentă forță revelatorie ce s-a vrut socotită la rîndu-i autonomă. Imaginea dramatică a renunțat la împlinirea ei spațială și corporală, la împlinirea scenică; s-a lăsat smulsă din complexul aparat de arte din care făcea parte și cărora le insufla viață, găsind numai în propunerile textului satisfacția unei împliniri prin darurile lui poetice. Imaginea teatrală care, iscată, se cere surprinsă ca o unitate nedefectibilă, ca un organism viu și-a văzut astfel organele, ce se au între ele într-un raport de interacțiune continuă, despărțite — ca să folosim o imagine celebră — cum numai organele unui cadavru supus disecției pot fi.

Stimulul scenografic pe care îl întîlnim atît de frecvent în ultima vreme în practica teatrului nostru — dar nu numai în practica teatrului nostru — nu este, așadar, un păcat care să osîndească doar pe practicienii scenei. Scriitorii de teatru sînt și ei prea orgolioși de calitatea lor scriitoricească și prea puțin conșinși de necesitatea de a fi cel puțin, în același timp, și oameni de teatru. Imaginea artistică a scrierilor lor tinde prea mult să fie o imagine literară și e, din păcate, prea puțin interesată de virtuțile ei teatrale.