

VRAJA CREAȚIEI

INSEMNĂRI DESPRE TEATRU ȘI DRAMATURGIE

De la distanțarea unilaterală pe care mulți i-o atribuie lui Brecht, pînă la participarea emoțională cea mai directă, teoriile teatrale străbat o gamă largă.

O actriță sovietică mi-a povestit că de la spectacolele ei oamenii plecau direct pe front. Idealul unor dramaturgi occidentali de stînga este „scoaterea oamenilor pe stradă”. Maiorescu vorbea de înălțarea într-o lume de „emoțiuni” impersonale, iar Gherea, dimpotrivă, arătînd că orice emoție e personală, voia un teatru cetățenesc angajat.

Să-i smulgem vechiului orice fărîmă viabilă, s-o folosim, critic, pentru noi. Teoria emoției impersonale e greșită, cheamă la „artă pentru artă”, dar nu ne poate împiedica să sesizăm un fapt elementar, și anume: oricît de personal am trăi dramele de pe scenă, totuși, în cele din urmă, Desdemona va fi cea care moare, și nu noi. (Din păcate, ne vine și nouă rîndul, dar asta e din altă piesă.)

O parte din „distanțare” este garantată implicit și se capătă odată cu biletul de intrare, care certifică faptul că sîntem spectatori. Însă nu e vorba numai de spectatori. Cine trăiește cel mai puternic stările personajului, dacă nu creatorul lui? Cînd doamna Bovary s-a otrăvit, Flaubert a simțit pe buze gustul arsenicului. Dar a trăit mai departe. Doamna însă a sucombat. Hamlet e răpus, dar actorul care l-a jucat se ridică în fața noastră și mulțumește pentru aplauze.

Așadar, arta, și ne referim aici în special la cea teatrală, permite o combinare a martorului neutru cu împricinatul pătimaș, o *participare detașată*, îți dă ocazia să treci prin tot felul de situații și stări, fără consecințele materiale ale acestora, te face să iubești și să mori, fără ca de aci să se nască vreun copil sau să fie nevoie de comandat vreun sicriu.

1. TEATRUL — STAȚIONAR COSMIC ?

Unii medici prevăd că boli ca infarctul vor putea fi tratate prin internarea pacienților în spațiul cosmic.

Ce ne oferă un sanatoriu cosmic ?

Imponderabilitatea. Avem un exemplu foarte bun și pe pămînt : oamenii bolnavi de anumite anchiloze li se predă gimnastica în apă. E uimitor : anumite mișcări pe care un anchilozat nu reușește să le execute pe pămînt, el începe să le facă, treptat, în apă. Pentru că aici, în apă, el pierde o parte din greutatea corpului. Amplitudinea mișcărilor se mărește. Odată ce articulația s-a exersat, ea începe să-și facă datoria și cînd omul revine în mediul de toate zilele, la întreaga sa greutate.

Cele cîteva ore de-a lungul cărora un om șade la teatru pot fi asemuite cu șederea la un staționar — dar nu, rectificăm, pentru că mulți spectatori sînt perfect sănătoși și nici măcar obosiți —, cu orele petrecute într-o sală cosmică de gimnastică sau de sport. Să zicem, un meci de handbal desfășurat în spațiu, cu oameni zburînd fără greutate și ciocnindu-se fără să cadă.

Asistînd la un spectacol bun, pierdem o parte din greutatea care ne trage la pămînt, exersăm anumiți mușchi ai sufletului și anumite articulații ale gîndirii.

2. IMPONDERABILITATE ȘI VIAȚĂ

Aici însă, imediat, se ivește o întrebare :

— Asta da, o fi necesar pentru anumiți oameni cu anchiloze. Unul e chiulanguiu, altul fricos, celălalt brutal. Subiectivismul, forța de gravitație a intereselor, obișnuinței sau

temperamentului îi împiedică să scape de anchiloză. La teatru, când sînt cufundați într-un mediu unde sînt eliberați temporar de greutatea consecințelor, și cînd spectatorul fricos poate să-l înfrunte pe îngrozitorul personaj negativ fără a se teme că va pieri în duel, aici imponderabilitatea își poate găsi aplicații. Dar în cazul oamenilor normali ?

— Dimpotrivă, răspundem noi, e vorba în primul rînd de normali. Las' că nimeni nu-i absolut perfect, că fiecare are de corectat cîte ceva. Dar, așa cum observa Lessing, zgîrciții veritabili foarte rar își vor lepăda nărvul prin simpla vizionare a *Avarului* molieresc. Ca și societatea, care, în privința bolilor și a delictelor, mută ponderea preocupării de la tratament înspre prevenire, teatrul li se adresează în primul rînd oamenilor sănătoși.

— Atunci ? Ce nevoie ar avea un om „cu picioarele pe pămînt“ să-și piardă o parte din greutate ? Nu seamănă asta a „înalțare“ în lumea artei, a îndepărtare de la realitățile noastre pămîntești ?

Sau, mai agresiv formulat :

— Îndrăznești să spui că realitatea noastră diurnă nu oferă prilejul de a ne exercsa toți mușchii ?

Cine întreabă asta poate medita cu folos la un exemplu din producție. În producție se muncește mult, inclusiv muncă fizică. Totuși, mai fiecare e de acord că-i necesară și gimnastica în producție.

Lucrurile astea sînt simple, s-ar părea că forțez uși deschise, totuși fiți atenți și veți vedea că ne mișcăm pe un teren care nu e lipsit de prejudecăți.

Oricine e de acord că gimnastica ajută omul să lucreze mai bine în producție tocmai pentru că îl inviorează prin *alte* mișcări decît cele pe care le face în producție, mișcări de altă amplitudine, nu în hală, ci în aer liber etc. Dacă cineva ar spune că e în folosul producției ca oamenii să execute la gimnastică *exact și numai mișcările din timpul lucrului*, ar fi privit ca un om ciudat sau mucalit.

Totuși, în materie de teatru, există teorii și păreri, ba poate chiar și piese care, opunîndu-se convenționalismului, artificialității, meșteșugului, ba chiar și „construcției“, ar vrea ca amplitudinea mișcărilor sufletești și cerebrale de pe scenă să nu o depășească pe cea a mișcărilor din „viață“, prin viață înțelegîndu-se nu o mare bogăție de posibilități și nici momentele cele mai tari, cele mai izbitoare ale vieții reale, ci o medie ternă.

3. EXISTĂ SAU NU EXISTĂ ?

— Bine, dar gimnastica nu-și propune să imite viața ; însă în teatru, pe scenă, cînd văd un lucru care nu există în viață, dă-mi voie să mă indignez. Unde a văzut autorul piesei X o asemenea situație și asemenea personaje ?

— În strada Puțul cu apă rece, la numărul 15 bis, răspunde ingenuu autorul.

Amîndoi, atît obiectantul cît și autorul, poartă o discuție în afara artei, pentru că *nu există sau există* e un criteriu insuficient, care nu poate opera de sine stătător. Totuși, avînd un prieten care face des asemenea obiectii, m-am convins că, în practică, el e acela care are de obicei dreptate. E familist. L-am văzut cu copiii lui la piesa *Cocoșelul neascultător*. În viață, după cum a demonstrat un renumit savant, *nu există* cocoșei care să vorbească ; dar omul nostru n-a observat asta, spectacolul i-a plăcut, și pe bună dreptate. Altă dată, a văzut o piesă alcătuită din copierea a tot felul de vulgarități care există în viață, și totuși a fost nemulțumit. Pînă în ziua de azi, el a rămas însă convins că un simplu *există* sau *nu există* decide totul în artă ; n-a observat că propriile lui judecăți se bazează în practică și pe alte criterii. Ca spectator, ca om de bun-simț, el e cu multe capete mai înalt decît ca teoretician și critic.

* * *

Dar dacă asemănarea exterioară nu este *singurul* criteriu, dacă spectacolul teatral oferă, ca și apa, un mediu oarecum diferit, o „imponderabilitate“ parțială, dacă, într-un cuvînt, teatrul nu e același lucru cu viața, se deosebește de ea, fiind o reflectare a ei, se pune întrebarea : în ce constă această deosebire ? există ea întotdeauna ? de unde provine ea ?

4. SPECTACOLUL

Hoinăream pe străzile New-York-ului și m-am oprit să văd cum lucrează constructorii celei mai mari clădiri a orașului (nu și cea mai înaltă).

În jurul meu și uneori izbindu-se de mine circulau, cu aerul lor grăbit, cetățenii marelui oraș. Pentru mine, străin, munca, la înălțimea aceea, era un spectacol. Pentru ei, nu.

După câteva zile, trecînd prin gara *Grand Central*, am văzut cam aceiași cetățeni, la fel de aferati, cum se opresc în mijlocul mării săli, să vadă ceva. M-am apropiat.

Pe un postament, patru ecrane de televizor îndreptate spre punctele cardinale înfățișau — „pe viu“ și nu filmat — șantierul pe care-l văzusem pe stradă. Nu era vreo emisiune regizată: pentru reclamă, de-a lungul întregii zile de muncă, din patru unghiuri, patru obiective de televizor erau ațintite în permanentă, săptămîină după săptămîină, asupra constructorilor. (Aceștia se obișnuiseră cu ele, își vedeau de treabă.)

Nu se auzea din televizoare vreun comentariu vorbit sau muzical: ele înfățișau *exact aceleași lucruri* pe care, cu câteva zile în urmă, le văzusem și pe stradă.

Numai că pe stradă ele nu atrăseseră atenția trecătorilor. Aici însă șantierul devenea — și pentru ei — un spectacol. De ce ?

5. UN ȘANTIER PASIONANT ȘI UN SPECTACOL PLECTICOS

Cu ani în urmă, pe un mare șantier de-al nostru, al cărui spectacol mă fascina, un activist căruiu îi cerusem părerea despre o piesă „pe teme de șantier“, mi-a răspuns :

— M-a plectisit. Problemele astea le cunosc de pe șantier, toată ziua mă frec de ele, numai că pe șantier sînt mult mai complicate.

Eram mai tînăr pe atunci și— deși piesa nu prea îmi plăcuse nici mie — am apărut-o țanțoș, evocînd însemnătatea ei educativă.

— Atunci, a răspuns el categoric, în loc să merg la piesa asta, mai bine citeam o carte de ideologie; educația mea ar fi cîștigat mai mult. Din piesa asta n-am avut ce învăța.

— O piesă nu trebuie să fie un instructaj, am replicat eu, abandonînd discret terenul educativ și pășind pe cel estetic.

— Atunci, dacă-i vorba de plăcere, lămurește-mă, te rog: de ce îmi place și mă amuză mai mult o comedie din acelea clasice, cu conți și marchizi? Oi fi eu vreun nobil sau poate oi fi eu vreun om care nu pune la inimă problemele șantierului? Nu, frate, dar de problemele astea din piesă mă frec și așa toată ziua.

Știam însă că problemele „de care se freacă toată ziua“ sînt tocmai problemele care îl pasionau mai mult decît orice: singur se oferise să meargă pe acest șantier dificil, făcuse sacrificii, muncea din toată inima, și în cîteva momente grele dăduse dovadă de eroism. Șantierul era viața lui.

Și iată că, întîlnind o piesă care redă momente din *viața pe care o iubește*, omul declară că preferă o comedie cu personaje pe care e departe de a le simpatiza. De ce ?

Indiferent de explicațiile lui (omul nu e specialist; aprecierile lui erau juste, dar la explicații greșea), cred că de la teatru, de la un spectacol artistic el se așteaptă la *altceva*, la un *altfel*, la ceva diferit de unul din momentele obișnuite trăite pe șantier, *altceva nu ca temă* (căci tema îl pasionează mai mult ca orice). Atunci ?

6. ÎNTRE SPECTACOL ȘI ARTĂ

Spectatorul acesta reprezintă însă o excepție. Se găsesc relativ rar oameni care să creadă — sau care să afirme categoric — că o piesă i-a plectisit din cauză că oglindește aspecte ultracunoscute din viața lor de toate zilele. Majoritatea, cînd îți o consfătuire, obiectează, dimpotrivă, că piesa n-a redat *destul* din această activitate, că n-a tratat și cutare sau cutare aspect.

Aceste două tabere stau numai în aparență pe poziții opuse. Atît cel care obiectează că o piesă îi spune lucruri prea cunoscute, cît și cei care ar fi vrut ca piesa să redea *mai multe* (și mai exact) asemenea aspecte nu fac decît să mărturisască, indirect, că o operă dramatică nu e menită sau nu a reușit să satisfacă pe specialistul din spectator, pe omul de o anumită meserie.

Să ne întoarcem la șantierul de pe strada din New-York.

1. M-am oprit în fața lui pentru că imaginea sa era pentru mine *neobișnuită* (eram străin pe-acolo). Tot astfel, se pot opri în fața lui oameni cu un *interes special*: un reporter, un arhitect sau un acționar, o rudă a cuiva de pe șantier, un copil care visează să se facă mîine constructor etc. Cetățenii de rînd, „omul de pe stradă“, nu se opresc, pentru că nu văd aici nimic neobișnuit și nu au un interes special.

2. Dacă pe șantier s-ar ivi ceva neobișnuit — accident, bătaie, mașină năzdrăvană bătaoare la ochi — s-ar putea vorbi de un spectacol. Cu o condiție: o bătaie între gangsteri, când gloanțele zboară în toate părțile, face oamenii să fugă de acolo; ca să fie spectacol, scena trebuie să le ofere oamenilor obișnuiți un statut de spectator.

3. Iată însă că, oglindit la televizor, șantierul devine un *spectacol*, adică atrage atenția oamenilor în general, chiar a oamenilor care n-au interes special să privească, chiar atunci când scena nu le oferă nimic neobișnuit. De ce?

Acum, la televizor, e vorba de o realitate *mijlocită, redată, reflectată*. Realitate mediată — un nou limbaj, fapte gata „traduse” prin medierea limbajului tele.

Oamenii s-au obișnuit, din alte ocazii, ca televizorul să le ofere un spectacol. Redarea, chiar mecanică, e o subliniere: înseamnă că e acolo ceva ce merită a fi oglindit, iar limitarea câmpului vizual la dreptunghiul ecranului e și ea un fel de scoatere în relief¹.

4. Mereu însă, din grupul de privitori strâși la gară în jurul televizorului o parte pleacă; chiar și cei care n-au ce face, care au de așteptat trenul, își caută altă ocupație, nu mai au răbdare să privească spectacolul șantierului.

Reflectarea mecanică nu poate să le rețină atenția mai mult de câteva clipe. E spectacol, dar nu e încă artă.

7. DA ȘI NU

Piesa care-i dă omului de pe șantier senzația că asistă la lucruri ultracunoscut și plicticoase este, cel mai adesea, o copie. Fiind executată de oameni vii, această copie poate avea grade diferite de acuratețe și amănunțire, dar procedeu rămâne cel al redării recreatoare, inerte, mecanice.

Ziceam că televizorul ațintit asupra șantierului putea deveni captivant pentru new-yorkezi, de pildă, în clipa unui accident. În condițiile noastre, înfățișând, de pildă, o ședință, ecranul poate fi captivant sau plictisitor, după cum sînt ședințele. Ca procedeu deci, redarea mecanică nu va putea niciodată spori simțitor interesul nostru; ea nu e reflectare artistică, ci simplă copie a vieții.

Și totuși, adesea, punctul cel mai înalt e atins de un spectacol artistic atunci când omul din sală „uită” că se află în fața unei reflectări, că „e la teatru”, când are impresia că „totul e ca în viață”.

Totuși, birjarul de care ne povestește Fielding în *Tom Jones*, dus la teatru, nici nu-l observă pe actorul slăvit al vremii, dar remarcă entuziasmat pe un sinistru cabotin (ăsta, da! se vedea cit de colo că joacă! simțai că ești la teatru!). Amîndouă cerințele — să simți că totul e ca în viață și să simți că ești la teatru — bătîndu-se cap în cap cu succes reprezintă de sute de ani, amîndouă deopotrivă, cerințele unor categorii largi de spectatori.

Îi cerem spectacolului artistic să nu semene cu viața — să nu o copieze în totul — și totuși să semene, să ne convingă măcar o clipă că lucrurile de pe scenă se pot petrece cu adevărat. Convenția nu alungă această lege: atîta vreme cît cocoșul vorbește, trebuie să credem în existența lui, în peripețiile lui; e un fenomen binecunoscut, desemnat de critici sub numele de logică interioară în cadrul convenției. Elementul fantastic sau absurd trebuie să păstreze puncte de contact cu noi, să ne poată încredința de existența universului arătat pe scenă, ca să ne poată emoționa, captiva, supăra, să ne ducă spre țelurile lui.

¹ Lucrul poate fi verificat lesne la orice televizor:

— De ce fețele spectatorilor, de obicei, sînt urmărite de noi cu mai multă atenție cînd le vedem pe ecranul televizorului decît atunci cînd ne aflăm în sală?

— De ce micile gesturi și intonații caracteristice ale unui cunoscut, poate și ticuri, cu care ne-am obișnuit și pe care aproape nu le mai băgăm în seamă, nu sar parcă în ochi, amplificate, de îndată ce-l zărim pe cunoscutul nostru la televizor?

— De ce copiii urmăresc la televizor cu mai multă atenție o imagine banală oarecare?... și exemplele ar putea continua. Există diferențe între indivizi, între împrejurări, dar e fapt că există o atractivitate a spectacolului, a unei scene pe care o știm oglindită și urmărită și de alții. Există în elementul spectacol și un *amplificator uman*: un film-comedie pe care îl vedem singuri ne face să rîdem mult mai rar decît atunci cînd îl vedem într-o sală tixită, cu oameni care ne antrenează la rîs. De aceea, în unele țări, televiziunea, cînd transmite o comedie gata imprimată pe peliculă, are grijă să o însoțească de rîsete și aplauze pregătite pe bandă. Mecanismul acesta mediocru are efect asupra spectatorului local, care s-a format treptat de-a lungul anilor în spiritul acestui „cod”, acestui limbaj; asupra spectatorilor noștri, primele filme cu aplauze și rîsete gata trecute pe bandă n-au putut avea același efect de imediată și mecanică „înveselire”.

Aceeași dialectică se manifestă în privința obișnuitului și neobișnuitului. Văzînd pe scenă conți și marchize — un mediu *neobișnuit* pentru el, cu care n-a avut niciodată de-a face —, omul de pe șantier trebuie să găsească totuși, ca să fie captivat, *un punct de contact*, un lucru *obișnuit* din viața pe care o cunoaște — anumite sentimente, moravuri omenești etc. Văzînd lucruri *obișnuite* din viața de șantier, trebuie să găsească, pentru a putea fi captivat, un grăunte de *neobișnuit*: o situație prin care a trecut de sute de ori îl va interesa mai mult dacă va găsi acolo anumite adîncimi de viață la care poate nu se gîndise sau căroră nu izbutise să le dea grai cu expresivitatea care răsună de pe scenă. (Și, la fel, omului care n-a fost niciodată pe un șantier, piesa va trebui să-i furnizeze un punct de contact, o problematică pe înțelesul lui, ca om al muncii sau ca om în general.)

Aceeași oscilație între doi poli, diferită de la individ la individ și totuși existentă în fiecare caz, ne-o oferă, pare-mi-se, și jocul actorului, raportul între trăire și contrariul ei, reprezentarea. Șaliapin ascultă entuziasmat, din sală, pe un obscur cîntăreț de operă. Dar tocmai la aria principală, interpretul, strălucit pînă atunci, începe să cînte fals. Șaliapin merge în cabină și îl găsește plîngînd:

— Nu pot, zice cîntărețul, trăiesc momentul ăsta prea puternic: de cîte ori ajung aici, mă emoționează atît de tare, că încep să cînt fals.

* * *

„A trăi“ și numai a te face că trăiești, obișnuit și neobișnuit, individual și general, a semăna și a nu semăna — în toate, arta are un *da* și un *nu*, o dialectică a ei.

Optica ce înregistrează numai deosebiriile dintre artă și viață duce adesea la *formalism*. Optica ce înregistrează numai asemănările dintre artă și viață „împinge“ adesea spre *naturalism*.

Vom pune accentul mai întîi pe cîteva deosebiri.

8. UN ANUMIT FARMEC. CE NE ÎNTUIEȘTE ÎN FOTOLIU ?

Mi se pare că îi cerem unei piese, în calitatea noastră de spectatori, nu numai adevăr — nu numai să respecte esența realității în desfășurarea ei —, ci și un anumit farmec, o anumită forță de transportare, de galvanizare a sentimentului sau intelctului, de captivare, o anumită vrajă. Iar dacă există vreun estetician pe care cuvînte ca vrajă sau farmec ar putea să-l zgîrie la ureche, să-l înlocuim cu *artisticitate* și să sperăm că se va declara mulțumit.

Desigur, motivele care îl pot determina pe un om să stea cîteva ore într-o sală de spectacol pot fi foarte diferite, de la o ploaie care l-a surprins pe stradă pînă la dorința unei spectatoare de a-și arăta ultima rochie. Unii își închipuie că forța care țintuiește pe scaun grosul publicului este numai dorința de a ști ce urmează, deși un dramaturg ca Euripide, care punea un personaj să anunțe dinainte mai tot ce se va întîmpla, n-a dus mai niciodată lipsă de public. De altminteri, publicul antic cunoștea subiectul din istorie și legende, iar surprizele contemporanilor sînt mai rare decît se crede.

Oricît de numeroase ar fi însă motivele care concură la alcătuirea unui spectacol bun, rezultanta este tocmai această putere de a ne capta atenția timp de cîteva ore, imponderabilitatea parțială care ne „dezlipește“ temporar de gravitația vieții noastre proprii, făcîndu-ne să fim mai preocupați de întîmplările de pe scenă. Există — ce vrei mai mult? — cazuri numeroase de oameni care întîmpină cu ochii uscați tragedii din viața reală a lor și a altora, dar care lăcrămează la un spectacol. „Gimnastica“ ipotetică la care un spectacol puternic își supune publicul exersează mușchii estetici, oferă un antrenament suplimentar simțului moral, îl ajută pe om să descopere adesea posibilități nebanuite ale nervilor și sensibilității sale și îi dă posibilitatea să se întoarcă de la această gimnastică sufletească, cu forțe proaspete, în viața lui reală.

9. ESTE TEATRUL ȘI O RECREAȚIE ?

De ce ar fi însă nevoie de intermediul acestei vrăji? De ce ar fi nevoie ca teatrul să ne „transporte“ și abia după aceea să ne întoarcem în viața reală?

Conceptia antică a purificării — în forma ei mai elementară — socotea că prin teatru omul se poate ușura de prea-plinul unor umori sufletești ca mila și teama. Conceptiile moderne înaintate văd teatrul mai ales ca armă de mobilizare a sentimentelor

și conștiințelor. Cu alte cuvinte, teatrul nu ține loc de viață, așa cum gimnastica în producție nu poate da naștere unui produs; conceput ca un exercițiu moral și estetic, suflesc și cerebral, teatrul ne stimulează în acțiune: nu echilibrează de-a dreptul „umorile” noastre, ci ne îmboldește să le dăm satisfacție acționând în viață într-un anumit fel. De pildă, o piesă de talent și pătrunsă de concepții înaintate poate înteți dorința noastră de a acționa în mod exemplar.

Dar această mobilizare se desfășoară după un specific al ei. Caricatural vorbind, nu prea ne scoatem carnetul să luăm note, așa cum facem la câte o lecție adevărată. Un bun spectacol de artă trebuie să ne recreeze; puterea lui de mobilizare pentru public în general e strins legată de puterea recreativă.

Din păcate, setea anumitor spectatori pentru „distracții”, explicațiile pe care le dau ei acestei distracții și nivelul coborât al multor producții cu succes comercial ne fac uneori, prin opoziție, să neglijăm analizarea acestui aspect. Recreația nu-i neapărat o cerință nedemnă a unor spectatori superficiali care ar vrea să coaboreze rolul artei. Nu-i doar o simplă „destindere”, un meprobat în trei acte. Las' că nu strică, în viață, și câte un calmant sau somnifer. Dacă ar fi așa, n-ar fi o crimă, ci un medicament. Dar nu-i așa: doar știți că o piesă care adoarme e socotită drept tot ce poate fi mai prost.

Unii spectatori leagă recreația de veselie, de comedie. Oferiți-le însă o melodramă cu fata care se ascunde de iubitul ei pentru că orbește, și cam aceiași spectatori se vor îmbulzi, cu batistele pregătite, să-și dezmință în fapte teoria. Un spectacol *bun*, chiar tragic, făcându-ne să ne consumăm, recrează: „acum — spun unii la sfârșit — mă simt obosit, dar e o oboseală plăcută; parcă m-aș simți, în același timp, odihnit; parcă m-ar fi mîngîiat cineva pe creier”. Există însă comedii care îți comandă un rîs mecanic și la sfârșitul cărora te simți stors, indispus, cu o senzație de gol.

Un spectacol de înaltă artă se urmărește cu încordarea tuturor facultăților. Este însă o încordare recreativă, este, spre deosebire de somn, odihnă activă, ca o ascensiune grea pe munte. Este ascensiunea cere efort mare; dar efort plăcut, pentru că reprezintă o schimbare față de activitatea noastră obișnuită; și, oricît de plăcut ar fi meseria pe care ne-am ales-o, o schimbare a perspectivei, încordarea fizică ne fac plăcere.

Cînd însă nu plecăm în munți, cînd, după o zi de lucru, ne instalăm într-un fotoliu și așteptăm ca instructorii de pe scenă să supună mintea și sufletul nostru la o anumită gimnastică, atunci acești instructori, pentru a izbuti să ne antreneze, să ne atragă la o trăire intensă, să ne desfete și să ne mobilizeze, gradează comenzile, nu ne supun dintr-o dată unui efort prea mare, care ne-ar descuraja, și nici unuia prea mic, care ne-ar permite să adormim. Și nu e vorba doar de gradație.

10. „TRANSPORTĂ” TEATRUL MAI MULT ?

Asta însă e valabil și pentru o carte, pentru teatrul în general.

Spectacolul teatral are totuși anumite trăsături ale lui care, dacă nu-i dau putința să rivalizeze cu amploarea analitică și faptică a unui roman, îi permit un „transport” mai mare: concură la el mai toate artele — și cea a scrisului, și a plasticii, a muzicii etc., fiecare în parte cu trăsături noi, izvorite din relația cu ansamblul; procesul de creație, cel puțin cel al actorilor, se desfășoară în fața noastră; e reprezentare directă, plastică, a acțiunii; „ne lucrează” prin intermediul amplificatorului uman pe care-l alcătuiește publicul; și dacă n-are toate avantajele filmului, măcar dispune de actori în carne și oase. Pare-se că numai muzica poate rivaliza cu această putere de „transport”.

E deci justificat ca, vorbind despre teatru, să dăm o atenție specială acestei vrăji, acestei puteri de a ne da imponderabilitate parțială și de a ne ridica pe sus.

Dar dacă forța mobilizatoare a teatrului se manifestă prin intermediul acestei imponderabilități, care se poate crea cu oarecâ de măiestrie, talent etc., atunci puterea asta stă nu numai la îndemîna adevărului, ci și a minciunii. Puterea teatrului n-ar mai depinde de adevăr, ci de talent...

11. „IMPONDERABILITATE” ȘI REALISM

Să recunoaștem că în această putere a artei de a ne captiva stă și posibilitatea ei de a minți. Dacă n-ar fi așa, nu ne-am mai obosi să combatem arta retrogradă.

Totuși, această constatare scandalizează simțul nostru moral. Vai de mine! Cum să fie cu putință una ca asta? Nu este adevărul mai puternic decît minciuna? Și nu se menține acest raport și în artă?

Sărește că da. Numai că în artă, ca și în viață, aceste două personaje — Adevărul și Minciuna — nu se prezintă în fața noastră ca particule indivizibile ale atomului. Ele sînt niște compuși, iar minciuna puternică e aceea care știe să se blindeze îndărătul adevărilor de amănunt.

Să zicem că un muncitor vede o comedie cu un milionar simpatic care se îndrăgostește de o dactilografă. Tot felul de adevăruri de amănunt: cum se ivește dragostea la un om; sentimentele cele mai legitime ale spectatorului (milionarul nu pregetă să se bată pentru a apăra fata); ba chiar și reflecții democratice (fiul își persiflează părintii bogați, care nu vor să admită o mezalianță), toate acestea pot fi folosite pentru, să zicem, „ideea colaborării între clase”. Mai mult: în viață se întîmplă ca un bogătaș să ia de nevastă o dactilografă. Deci „există”! Pe unul și același fapt se pot broda subiecte foarte diferite ca tendință (există numeroase comedii progresiste care au în centru căsătoria unor tineri situați, ca stare materială, la poli opuși). Și nu vom descoperi nimic nou constatînd că tragismul sau caracterul comic al unei piese, tehnica ei, cu suspensii sau fără, avînd un comentator sau nu, pot sluji deopotrivă unor tendințe opuse.

E invocat Brecht, ale cărui piese ar fi vrut să ferească spectatorul de minciuna teatrului convențional, de vrajă, de „legănarea” duioasă. E adevărat, dar asta nu înseamnă că metoda lui poate constitui prin ea însăși o garanție împotriva minciunii. Nu există o tehnică teatrală potrivită numai pentru adevăr, care să poată exclude minciuna. Pe schema tehnică a pieselor lui Brecht se poate scrie și o piesă contrară ideilor sale; ea va fi mincinoasă, mai puțin convingătoare, dar, dacă e făcută cu talent, va avea oarecare putere de influențare.

Ni se pare clar că imponderabilitatea de care vorbeam, farmecul, artisticitatea, puterea de a atrage spectatorii la viața de pe scenă — chiar dacă își au rădăcinile în mersul înainte al artei realiste — nu sînt prin ele însele pentru sau contra realismului. Stilul unei piese poate împrumuta de la realism multe atribute exterioare, tocmai pentru a-l distruge. În apă, un reumatic poate scăpa de unele anchiloze, un sportiv poate înota cu plăcere, dar tot apa, altfel folosită, poate îmbolnăvi un om pînă atunci sănătos.

Nu înseamnă că, în artă, adevărul și minciuna ar avea condiții și șanse egale. Există un arbitru numit societatea și o curte de casație care îi definitivează verdictele — timpul. Teatrul care transportă omul în cosmosul imponderabilității, numai pentru a-l ajuta să stea mai bine cu picioarele pe pămînt, va fi un teatru învingător, iar teatrul care oferă mișcări iluzorii și consolări false va visla mereu contra curentului. Astfel, volutele largi și complicațiile pe care le cunosc în drumul lor adevărul și minciuna, traversînd istorii diferite, talente diferite, compunîndu-se într-o țesătură foarte complexă, ajung pînă la urmă la raportul în care se aflau în punctul de plecare; și dacă o operă cu îndepărtări de la adevărul vieții durează totuși prin geniul autorului ei, este pentru că în compoziția acestui geniu intră oglindirea măcar a unor părți importante ale adevărului epocii (vezi Lenin despre Tolstoi).

Ne-am abătut însă de la subiect. Lupta pentru realism nu poate fi deci invocată ca un argument împotriva vrajei creației. Aprecierea noastră depinde de felul cum este folosit acest farmec. E nejust a apela la realism și la „adevărul vieții” pentru a combate arsenalul mijloacelor teatrale; multe depind de felul în care sînt folosite acestea, de scopul lor și, mai ales, de efectele lor.

12. ARGUMENTE CONTRA

— Există feluri diferite de teatru, stiluri diferite, și acest farmec pomenit al „transportării” n-ar fi necesar în toate stilurile. Vezi Brecht, care refuză să legene spectatorul. Uită-te la cerebralul Shaw. Așteaptă-l pe Godot.

— Gimnastica și imponderabilitatea de care vorbești presupun mișcări sufletești și cerebrale de o amplitudine și tărie neobișnuită, o antrenare a spectatorului prin „efecte tari”, teatralism etc. Or, există piese care înfățișează curgerea cea mai normală a vieții. Vezi oameni care discută în jurul samovarului — Cehov.

— Farmecul captivării e nesentțial (sau chiar vătămător), de vreme ce singur ai recunoscut că el acționează adesea în producții comerciale de nivel inferior, care uneori nici nu pot fi numite artă.

Dar despre acestea, ca și despre ținta finală a însemnărilor noastre (problematice eroilor contemporani și farmecul lor) — ne propunem să revenim.

Sergiu Fărcășan