

Teme, conflicte, eroi

■ VASILE
NICOROVICI

Investițiile de Idel înoltoare

Dificultățile mele privind exprimarea artistică a realului nu pot fi decât cele de totdeauna ale creației scriitorului, dificultăți legate, adică, de cunoaștere, gândire, formulare artistică. Desigur, condițiile concrete, de timp și de loc, ridică pe primul plan una dintre acestea și, în momentul de față, marea dificultate — nu numai a mea — este legată de servituțiile gândirii. Sau, și mai concret : ale gândirii istorico-filozofice. De rezolvarea acestor servituții depind celelalte, privind orientarea cunoașterii și modalitățile de formulare. Vreau să spun că în momentul de față problema realizării mizei sociale și politice constituie nu numai condiția valorii, a succesului la public, dar ea condiționează însuși destinul teatrului românesc contemporan. Or, opțiunea mizei ține de gândire, de orientarea filozofică și politică a dramaturgului, făcându-l să desprindă, din noianul temelor cotidiene, pe cele majore, temele care deschid perspectiva viitorului. Este vorba de o opțiune calitativă, care se opune, prin natura ei, criteriilor cantitative, acestea, totdeauna, apanaj al mediocrității statistice, necreatoare. Al mediocrității, deprinsă cu miza mică a banalului cotidian.

Devenită mentalitate și criteriu de apreciere, ea constituie, de la o vreme, pericolul numărul unu al teatrului. Nu fiindcă stă la originea unor producții comode și de valoare îndoielnică, ci, mai ales, pentru că, la adăpostul cantitativului, lasă impresia înșelătoare că se face ceva, iar uneori că se face ceva din abundență. Și, asta, în timp ce investițiile în ideile noi, în ideile cu miză, care constituie factorul motor al creației, sînt într-o continuă scădere. Cu alte cuvinte, para-

frazînd o lege economică : mizele mici alungă de pe piață miza mare. Într-o atmosferă de călduță automulțumire, curajul devine „infracțiune”. Publicul umple sălile la ceea ce i se oferă ? Planul de casă e realizat și depășit ? Ce ne mai trebuie „riscuri” și „aventuri” cu miză ?

Toate ar fi bune, dacă, mai presus de aceste date pozitive și, în felul lor justificate, teatrul n-ar fi, în primul rînd, o tribună de propagare a ideilor înnoitoare, a ideilor care duc lumea înainte, a ideilor, zic eu, cu miză. Nu putem, ca oameni de teatru, să ne considerăm satisfăcuți, cu conștiința datoriei împlinite, acceptînd criteriile ale muncii noastre, lipsite de miză, criterii de natură să eludeze, implicit, dimensiunile ideologice ale Programului P.C.R. de făurire a societății socialiste multilateral dezvoltate și de înaintare a României spre comunism.

Aceste dimensiuni, aflate în curs de concretizare, modelează realitatea socială însăși, o fac să evolueze într-o direcție care ar situa în afara ei sectoarele neintegrate suficient în acest mers general și foarte rapid. Ceea ce face vizibilă că mediocritatea, considerată sub aspect politic, este un simptom al rămînerii în urmă, chiar dacă, la un moment dat, produce succes de public și de casă. Mîine, același public, evoluat în gusturi și opinii, o va dezavua. Așa fiind, acei care n-au făcut din timp investiții în explorarea temelor și a cerințelor estetice de viitor se vor afla în situația de a pierde și aparentul lor succes de casă, fiindcă și gustul mediocru are o modă a lui. Cu alte cuvinte, pînă și mediocritatea ține pasul cu viața, se hrănește, pentru a se înnoi, din roadele ideilor cu miză. De unde concluzia că „riscul” ideilor noi se cere infuzat chiar criteriilor de activitate celor mai pragmatice.

Cîitorul, cred, a înțeles, din pledoaria mea, planul retoric subtil de a combate, de a anihila pe adversar, cointeressîndu-l. Făcîndu-l, adică, să nu poată să doarmă, dar nu de teama ideilor mari, ci de teama că nu le-ar putea realiza. De teama că imaginea personajelor contemporane fi apare banală, fiindcă nu ajung să încorporeze și să exprime marile comandamente ale societății și ale vea-

Conflict și contextualitate

cului în care trăim. Și, pentru a fi mai precis, mă refer la marile comandamente ce s-au vădit mai cu seamă în ultimul deceniu. Fiindcă acestea marchează o nouă etapă, mai înaltă, a revoluției noastre. Literatura și, implicit, dramaturgia se limitează încă, obsesiv, să polemizeze cu trecutul apropiat. Nu spun că această polemică, prin acuitatea ei critică, n-a realizat un efect spiritual salutar. Noile realități ale timpului, însă, devin comandă socială, își cer dreptul legitim de a deveni, prioritare, expresie artistică. Schimbările survenite, la noi ca și în întreaga lume, sînt atît de importante, încît justifică, după opinia mea, afirmația că abia în deceniul al șaselea am intrat, de fapt, în secolul al XX-lea. În sensul că, pînă la acest deceniu, în știință sau în istorie, se păstrau încă în circulație o seamă de idei și de descoperiri științifice, elaborate încă în secolul anterior. De prin anii '60, și chiar înainte — limitele nu pot fi stabilite cu precizie — au apărut, însă, realități economice, istorice, politice, sociale, științifice etc., necunoscute mai înainte, începînd cu afirmarea revoluției științifico-tehnice, a procesului de urbanizare, planetar, precum și tot soiul de situații-limită în domeniul energetic sau demografic, situații care, pentru a fi soluționate, cer, la rîndul lor, instaurarea unei noi ordini în lume. Sînt realități care ne implică, în ansamblu, ca țară, și pe fiecare în parte, ca cetățeni, care ne așază în noi raporturi unul față de altul, dar și față de societatea noastră, aflată în plină schimbare, pe drumul către socialismul multilateral dezvoltat și către comunism. Nu mai insist, căci cititorul mă poate completa cu ușurință, în dezvoltarea acestui vast și palpitant subiect, despre care s-a scris, de acum, o întreagă literatură. Face excepție literatura artistică și, implicit, cea dramatică. Aceasta se mai lasă încă așteptată. Cam nepermis de mult. Căci tema s-a maturizat. Și, ea s-ar cuveni să constituie, de fapt, miza cea mare a scrierilor noastre: contemporanul nostru văzut ca om al secolului al XX-lea. Trăind, adică, într-o țară ce-și făurește un destin propriu, socialist, pentru a contribui activ — prin forța exemplului său, a ideilor ce-l înaripează, a inițiativelor lui politice — la instaurarea unei noi ordini planetare. O asemenea viziune, pătrunzînd și luminînd creația literară, determinînd construcția de personaje și închegarea de conflicte, constituie, de fapt, justificarea acelei mize de gîndire, în stare să vitalizeze teatrul românesc contemporan. Pentru a o realiza, este nevoie, desigur, de un efort. Un efort de înnoire a gîndirii, a opticii. Care ar fi să se continue, în ordine firească, cu un efort de observare și cunoaștere a celor mai noi realități și cu un efort către noi formulări artistice. Desigur, un efort creator, dificil, dar absolut trebuincios; fiindcă de bunele lui rezultate depinde și buna dezvoltare a teatrului românesc. ●

Există o dificultate a elaborării conflictului, dar există și o dificultate a sociologizării sale. Unii sînt de părere că importanța conflictului ar fi direct proporțională cu miza acestuia. Miza conflictului are însă o valoare relativă sau, altfel zis, are o valoare strict contextuală. Orice miză tratată în afara contextului se compromite. Sau, aproape. Dar, se știe prea bine că antipatiile lipsite de motiv, ca și părerile preconcepute, au viață lungă și o mare putere de convingere. De aici, o multime de naivități, mai ales la scriitorii de mîna a doua, dar și la... (ceilalți), nu de mîna a doua. De exemplu, o mare atracție artistică (sau așa ceva) spre diverse evenimente senzaționale — scufundări de vapoare, ciocniri de trenuri, molime pustiitoare etc. Logica este hideș de simplă: cu cît elementele de senzațional sînt mai numeroase și mai stridente cu atît efectul este mai puternic. Și, uneori, este chiar foarte puternic; dar este un efect invers — comic, adică. Alt exemplu sau, mai bine zis, un exemplu de alt ordin. În momentul x, important este mobilul y; atunci, transformăm mobilul într-o miză. Să dezvoltăm puțin exemplul. Adică, ce s-l mai dezvoltăm, că l-a dezvoltat Hauptmann, în piesele sale despre ereditate, care sînt de un ridicol desăvîrșit. Dacă ar fi suficient ca un personaj să moară pe scenă pentru ca piesa să se transforme într-o tragedie, atunci am avea mii de Shakespeare.

Mizele nule sau aparent nule devin, însă, uneori, prin contextualizarea lor, copleșitoare. Ca la Beckett. Doi vagabonzi îl așteaptă pe unul pe care-l cheamă Godot, iar Godot nu vine. Asta e miza — ei îl așteaptă, iar el nu vine. Toată povestea asta, descontextualizată, devine o nerozie. Dar, în contextul relațiilor concrete ale piesei, ea capătă un sens nu numai teribil de profund, dar și teribil de neașteptat. Cum se înîmplă și la Gogol, în celebra nuvelă despre cearta dintre Ivan Nikiforovici și Ivan Ivanovici, ceartă care nu numai că îi face pe cei doi protagoniști dușmani pe viață, dar și demolează viața unui oraș mic și caraghios. Aici ne întîlnim chiar cu *minus miza*, și tocmai această ab-

sență a mizei dă amplare tragică unei năvete, care, altfel, n-ar fi fost decît o anecdotă veselă despre niște indivizi ridicoli și stupizi.



Dacă este adevărat că miza dezlănțuie conflictul, atunci raportul care se stabilește nu este între miza privită ca valoare absolută (deci, extracontextuală) și un conflict abstract (care, oricînd sau aproape oricînd, poate fi redus la eternul conflict dintre bine și rău). Caracterul raportului, substanța raportului este întotdeauna (sau, iarăși, aproape întotdeauna) determinată de caracterul mizei și de caracterul conflictului. Dacă valoarea mizei, ca și valoarea conflictului, își află sursa în contextualitate, atunci și raportul dintre cei doi termeni se va defini tot prin contextualitate. Și tocmai aici cred că este punctul de contact dintre conflict, ca noțiune, și procesul de sociologizare a conflictului.

O primă concluzie care s-ar desprinde ar fi cea privitoare la concepte. Dacă mișcarea dramatică inițială, cea a raportului dintre miză și conflict, are ca bază cea mai strictă contextualitate, atunci în literatură nu există concepte mari și concepte mici, concepte mărețe și concepte meschine, există doar concepte care devin mari sau mici, mărețe sau meschine, prin contextualizare. De aici, ideea — dar și dificultatea evidentă — că, în literatură, conceptele capătă greutate prin forța operei, iar nu prin propria lor forță. Ceea ce înseamnă că trebuie să ne debarasăm de iluzia că e suficient să vorbim despre lucruri importante, ca ele să devină importante, în calitatea lor de concepte literare. Opera nu poate fi importantă în afara forței cu care impune propriile ei noțiuni.



O tendință aproape generală a scriitorilor naivi constă într-un presupus transfer de importanță. Dacă o problemă, o tipologie, o sferă de preocupări se bucură de un mare interes, de o mare atenție socială, sînt, deci, importante, scriitorul naiv nu va întîrzia să le atace, sperînd să transfere, *en toutes lettres*, importanța socială a obiectului social asupra propriei lor opere. Pe cînd, în fond, procesul este invers. Adică, literatura este cea care impune niște concepte concrete (contextualizate), prin forța universalizatoare pe care o imprimă acestor concepte. Orice mare personaj din istorie, națională sau universală, devine minor și fad dacă forța contextualizatoare este neînsemnată. Dar orice prințisor devine major și important, dacă contextualizarea îl lansează pe orbita universalizării. Prin urmare, nu este suficient să fim contemporani și să vorbim despre lucruri contemporane; nu este suficient chiar deloc. Pentru că nu orice literatură care vorbește despre un obiect consacră acest

obiect. Nu de puține ori, îl compromite (chiar dacă intențiile sînt mărețe, cîteodată, în raport direct cu măreția obiectului) și, prin asta, îl anulează.

Mai trebuie, cred, desprinsă o concluzie. Contextualizarea nu se află în raport doar cu emițătorul, ci și cu receptorul. Deci, calitatea contextualizării nu este independentă, în orice caz, nu face abstracție de structura receptorului. Contextualizarea este, în toate împrejurările, independent de orice alte implicații, un mod de a fi. Receptorul, la rîndul său, reprezintă tot un mod de a fi. Între cele două moduri de a fi trebuie să se realizeze un contact, chiar un contact de profunzime, altfel apare riscul unor existențe paralele.

Dar, despre asta, într-un mîmăr viitor.

■ VIRGIL STOENESCU

Despre relația dramaturg-scenă

Cine spunea — oare, nu Aristofan? — că dramaturgii sînt iubiți pentru cuvîntul lor veridic, pentru sfaturile lor înțelepte, ca și pentru faptul că ideile lor îl fac pe cetățean mai înțelegător și mai bun?

Pentru a confrunta strădania unui dramaturg cu atributele, bune sau rele, ale operei pe care a zămislit-o, e nevoie, însă, de un element primordial, indispensabil. Acest element, capabil să detecteze disponibilitățile reale ale dramaturgului — cu atît mai necesar, deci debutanților — este scena.

O piesă citită prin secretariatele literare, cîntărită de consiliile artistice, chiar publicată în reviste cu colecții editoriale îi poate furniza autorului ei observații mai mult sau mai puțin competente, opinii pro și contra, sfaturi bine sau rău intenționate, îndrumări judicioase sau eronate — invitîndu-l la o serie de reflecții pe cît de contradictorii, pe atît de derutante.

O piesă reprezentată îl pune pe autor în contact nemijlocit cu calitățile sau slăbiciunile operei sale. Scena este o oglindă necrutătoare, deopotrivă, pentru actor și pentru dramaturg. Ea este singura care relevă, în mod elocvent, banalitatea ideilor dintr-o piesă, conflictele artificioase, rezolvările rectilinii, inadvertențele personajelor, efectele ieftine sau vulgare, searbăda zornăială a vorbelor goale, ca și rugina blazoanelor așa-zis moderniste, culese, fără discernămint, din heraldica unui anumit teatru de peste hotare.

Numai pus față în față cu opera sa, aflată pe scenă, autorul își poate da seama dacă a bătut sau nu monedă falsă din acest preț nobil metal care se numește *viața* !

Numai în incinta sălii de spectacol, dramaturgul poate simți dogoarea rușinii pe obraji, atunci când multe scaune au rămas goale înainte de ridicarea cortinei sau se golesc după primul act...

Mă inseriu, deci, partizan convins îndeosebi al pieselor reprezentate și mă înclin mai puțin cu iluzia pieselor publicate. Ca atare, iată de ce socotesc extrem de prețioasă relația *autor-scenă* pentru formarea și perfecționarea celui ce se încumetă a păși pe tărîmul, atît de presărat cu hățișuri, al dramaturgiei.

Iar dacă vrem să fim seama de această afirmație, atunci se cade să ne întrebăm: ce se poate face pentru a oferi autorilor debutanți cît mai multe și mai variate posibilități de a lua contact cu scena ?

Există, desigur, soluții ! Una ar fi — și, poate, nu cea mai neglijabilă — ca teatrele să introducă, în mod regulat, în planurile lor de activitate, cicluri de reprezentări experimentale, rezervate *exclusiv* debutanților, programate, deocamdată, să zicem, în spectacole de ora 17.

Dacă aceste spectacole s-ar bucura și de comentariul unui om de teatru, care să releve, cu seriozitate și bunăvoință, plusurile sau minusurile în raport cu legile construcției dramatice, cred că rezultatele obținute ar merita osteneala.

Interferențe

FLORIAN POTRA

Traducere sau localizare ?

Am văzut de curînd spectacolele în limba maghiară (Cluj-Napoca) și în limba germană (Timișoara) cu interviu. Ar fi exagerat să se susțină că textul Ecaterinei Oproiu e dintre acelea care dau bătăi de cap tălmăcitorilor. Dar nici contrariul nu e adevărat, și anume, că lucrarea s-ar traduce de la sine, fără probleme. Probleme există, și ele mi-au fost semnalate mai puțin la lectură și mult mai mult în contactul cu publicul. Reacția acestuia din urmă la inflexiunile populare, de grai local sau de jargon profesional — puse în valoare de Femeia la fin, de Stîngăciu, dar și de Sudorișă și de Primărișă —, a avut darul să demonstreze o adeziune, intelectuală și afectivă, mai pronunțată, mai complexă, decît în raport cu alte persoane și scene ale piesei. Și nu e vorba doar de plusul de savoare, de vioiciune lexicală, conținut în replicile „dialectale” sau „argotice”, ci, evident, de o înțelegere imediată, mai proas-

pătă, de o mai promptă „identificare” cu eroinele și cu frământările lor.

Interesant de observat că momente concepute de autore cu aceeași sau aproape aceeași intenție de a obține efecte de umor, de haz cu tîlc, notate pe hîrtie cu suficiență incisivitate comică — de pildă, tripla impletitură de relații între tehnicienii platoului TV (Secundul-Tuți-Tanti) nu se bucură, în spectacol, de un ecou pe potrivă proiectului și scriiturii dramaturgice. Gagurile și poantele din scenele de înregistrare TV trec monoton, nu intră cu deplinătate expresivă în uzufructul spectatorilor (exceptînd compoziția Secundului din reprezentăția de la Cluj-Napoca).

De unde o asemenea diferență, atît în ceea ce privește eficacitatea punerii în scenă, cît și în ceea ce privește sensibilizarea publicului ? După opinia mea, diferența se datorează traducerii. În timp ce episodul Femeii

la fin, acela al Primărișei, acela al Sudorișei, se constituie în veritabile localizări, adică, în adaptări la situația și mentalitatea locală, la firea limbii și la temperamentul oamenilor de expresie germană și maghiară de la noi, scenele de TV par mai reci, mai puțin comunicative, fiindcă rămîn simple „traduceri” indifferente, necăpușite cu o omenie specifică.

Evident, fenomenul și soluțiile nu se pot generaliza. În cazul interviului, însă, practica scenică a dovedit superioritatea, ba chiar necesitatea expresivă a localizării — acolo și atunci cînd aceasta se manifestă, deliberat sau spontan — față de tălmăcirea curentă, oricît de corectă. Înseși activitatea și contribuția traducătorului devin astfel mai atractive și mai pasionante, operînd aproape de la sine și o analizează, o evaluează a caracterelor și a conflictelor din versiunea originală. De la caz la caz, așadar, cei care au sarcina de a transpune noi piese românești în limbile naționalităților conlocuitoare, cred că ar face bine să studieze oportunitatea unei localizări, de obicei mai aderentă la adevărul poetic al vieții, depășind rutina echivalărilor semantice indistincte.