

# Teatrul popular față în față cu cel cult

Prin anvergura ei uriașă, prin forța de mobilizare și organizatorică fără precedent, „Cântarea României” a constituit un moment marcant la confluența tuturor actelor, și în special a celor de sorginte nemijlocit populară. Verificarea fenomenului de producție și interpretare artistică făcută la această scară dă și celor mai sceptici asigurarea că resursele acestui popor sînt extrem de bogate și variate, că tradițiile sale sînt îndelungi, că dorința sa de expresie se manifestă în toate generațiile, cu o paletă cromatică uimitoare. Festivalul a făcut să coexiste artele, le-a etalat și inventariat, a enumerat talentele acestui popor, atît pe cele genuine și debutante, cît și pe cele ajunse la treapta supremă a validării, ca să nu spunem la perfecțiune. Din acest punct de vedere, Festivalul a fost și un foarte bun recensămînt, oferindu-ne certitudinea unei averi vaste și a unei înăvuirii de fiecare zi și an, în zona culturii, prin formații, elemente și modalități noi.

El oferă, totodată, un subiect de meditație celor ce l-au urmărit, privind șansele și tribulațiile unor genuri. Ca unul ce am stat mai aproape de decurgerea liniei de teatru și montaj literar, voi face, în acest compartiment, încercarea de a cîntări unele din roadele sale.

Am avut, în această mare competiție, o linie așa-zis cultă, de artă teatrală, în sensul că echipele au prezentat, adeseori foarte meritoriu, piese scrise de autori certificați, și o linie eminentamente populară, în sensul că și textul, trama, erau compuse oarecum ad-hoc de sătenii care jucau acolo, povestindu-și viața de fiecă zi. Și am avut și o a treia linie, intermediară, cînd, din fapte îndeobște cunoscute, populare, în sensul notorietății lor, cineva anume, fără o reputație artistică bine stabilită, s-a încercat a compune, odată pentru totdeauna, textul de spectacol, și l-a semnat.

Această așezare deschide perspectiva unei analize ce depășește evenimentul Festivalului

și ne duce cu gîndul la permanentele încercări de *reimprospătare* a teatrului, de rupere a convenției, de spontaneitate, de dialogul sau contopirea dintre actor și spectator, venirea teatrului în sală, suirea spectatorului în scenă etc., etc. Idei ce s-au practicat și la scara teatrului profesionist și care primesc acum afluentul teatrului popular „spontan”, fără text. Întărește acest afluent cursul mare al teatrului, sau nu? — iată ce avem să ne întrebăm.

Un prim amendament: acest teatru scris, de tradiție, deci, orală, e, totuși, un teatru *ne varietur*, în sensul că ceea ce se petrece pe scenă nu se prea schimbă, replicile se succed într-o bună ordine, suflerul suflă. Variația lui stă în culoarea pe care actorul, pus în situație, o desăfoară, faptul că el se străduie, se descurcă în chip cît mai firesc, împănînd textul cu variabile de coloratură, dar nestricîndu-i niciodată legătura, coerența.

Ce povestesc aceste neo-piese? Mici moralități legate de împărțirea averii, de căsătorie, de hărnicie și lene, omenie și cupiditate, recunoștință și ingratitude etc., adică, scheme permanente de comportament uman, localizate și dialectizate pînă cînd devin specifice. Din această specificitate, care duce *autenticul* la margini greu de depășit, decurge și hazul lor. Actorii se joacă, oarecum, pe ci înșiși, dacă nu în situația lor reală, măcar în cadrul lor stilistic, în lumea lor, pe care o expun direct, fără mari eforturi de obiectivare, alienare sau transfigurare. Ei se comportă cu firescul devenit, la ei, natură și se adresează la două planuri de recepție diferite: publicul popular din aceeași matcă stilistică se va delecta recunoscîndu-se într-o *pildă*, unde, bineînțeles, răul e învins de bine și iabrașul e pus la punct și făcut de ris; iar publicul cult e fermecat de simplitatea desenului dramaturgie, de autenticitatea (inevitabilă) a tipurilor, de culoarea specifică locală, ușor anacronică, cu sentimentul condescendent că vede lucruri vechi, slefuite de vreme, din rangul naiv al icoanelor, al picturii naive etc. Nimeni nu contestă acestui

peru. Romanul nu stă, azi, în fața cu noi „Alexândrii”, teatrul, însă, stă în fața cu noi *Irozi* și noi *Vicleimuri*, și cu o seamă de genuri și genulețe pe care le-a proliferat. Romanul a devenit o însumare de calități intelectuale ascuțite, teatrul e, însă, tot timpul deschis, zona unde „începe” el e nespecifică, tot așa și cea unde „se termină”. Condiția lui secundă, de spectacol și de acție, acționează în acest sens, chiar dacă cea de dramaturgie tinde să-i dea un profil aparte, un nivel exclusiv cult.

Mai ales că, așa cum spuneam, între teatrul naiv, al moralităților, și cel cult, s-a așezat un alt gen, intermediar, împărțându-se din amândouă și încă din alte genuri limitrofe, într-un act de creație sincretică. Așa a fost, de pildă, în Festival, un excelent spectacol venit de la Sighetul Marmăției și compus (deci, scris) de un tînăr literat, puțin cunoscut, de acolo, Ion Ardeleanu-Pruncu, metodist la Casa de cultură, care a luat povestea reală a martirilor de la Moisei și a „dramatizat-o”, adică, a prefăcut-o într-un act spectacular, cu un miez realist, cu o decurgere apăsător gestuală și liturgică, cu o ramă de bocet și imprecuație, foarte spectaculoasă, cu surpriză, cu epilog, cu fior tragic, cu emoție patriotică. Era teatru scris, obiectiv? Nu chiar: puține alte echipe l-ar putea reproduce, într-altă era de mulat pe respectivul grup. Era teatru folcloric, popular? Nu chiar: era dozat cu rafinament, avea creștere, replică exactă, compunere strictă. S-a întîlnit, în acest spectacol, dansul tematic însoțit de text cu bocetul filozofic, cu montajul neo-realist și, nu în cele din urmă, cu dramaturgia, o dramaturgie a faptului concret, emoționant, în arcanele marii tensiuni tragice. Se mai întîlnia o gesticulație specifică, greu de contrafăcut de actori profesioniști, și o autenticitate istorică a episodului jucat, greu de contrafăcut de dramaturgi ai invenției literare. Cu aceste calități speciale, spectacolul ne-a făcut o impresie specială, în care e dificil de știut dacă trebuie să-i dăm producției investitură de nou gen de teatru sau, poate, tovarășului Ardeleanu-Pruncu, investitură de nou dramaturg, în rîndul celor calificați.

E greu de spus că cine acoperă cu un scris citeț două sute de pagini de hîrtie albă a scris un roman. Dar, dacă doi sau trei oameni se urcă pe scenă și vorbesc între ei, la vedere, se cheamă că e teatru. Ce s-a schimbat? S-a schimbat ceea ce am numi condiția secundă a teatrului, faptul că e un gen mediat. Judecata, în raport cu teatrul, nu se întemeiază pe existența obligatorie a textului, ci pe existența obligatorie a actorilor, a actului spectacular. Or, actor este, astăzi, oricine se expune, oricine acționează la vedere, iar act spectacular poate deveni orice act. De cînd televiziunea, de pildă, poate pune în ghilimele orice fragment, din orice existență, de cînd, sub un ocular dat, măritor, se mișcă indiferent ce, pentru a fi văzut, și spune indiferent ce, dacă are de spus, calificativul de „spectacol” și-a pierdut hotarele precise și atrage după sine o delicvescență concomitentă a calificativului de „teatru”. Orice se întîmplă într-o decurgere oarecare, fie ea naivă, fie ea și illogică, fie ea și nepremeditată, dar pusă la vedere, se poate investimta cu calificativul de teatru, calificativ slăbit, cum spuneam, de atacurile *dinlăuntru* ale acestui gen. Căci, încă o dată: condiția de bază a teatrului stă în *actorarea* lui, și nu în *conceperea* lui. Scenetele, brigăzile, montajele literare, toate sînt sau devin rudele bune — deși morgantice — ale teatrului, toate îi trag din zaimf, ca să se ac-

peru. Romanul nu stă, azi, în fața cu noi „Alexândrii”, teatrul, însă, stă în fața cu noi *Irozi* și noi *Vicleimuri*, și cu o seamă de genuri și genulețe pe care le-a proliferat. Romanul a devenit o însumare de calități intelectuale ascuțite, teatrul e, însă, tot timpul deschis, zona unde „începe” el e nespecifică, tot așa și cea unde „se termină”. Condiția lui secundă, de spectacol și de acție, acționează în acest sens, chiar dacă cea de dramaturgie tinde să-i dea un profil aparte, un nivel exclusiv cult.

Mai ales că, așa cum spuneam, între teatrul naiv, al moralităților, și cel cult, s-a așezat un alt gen, intermediar, împărțându-se din amândouă și încă din alte genuri limitrofe, într-un act de creație sincretică. Așa a fost, de pildă, în Festival, un excelent spectacol venit de la Sighetul Marmăției și compus (deci, scris) de un tînăr literat, puțin cunoscut, de acolo, Ion Ardeleanu-Pruncu, metodist la Casa de cultură, care a luat povestea reală a martirilor de la Moisei și a „dramatizat-o”, adică, a prefăcut-o într-un act spectacular, cu un miez realist, cu o decurgere apăsător gestuală și liturgică, cu o ramă de bocet și imprecuație, foarte spectaculoasă, cu surpriză, cu epilog, cu fior tragic, cu emoție patriotică. Era teatru scris, obiectiv? Nu chiar: puține alte echipe l-ar putea reproduce, într-altă era de mulat pe respectivul grup. Era teatru folcloric, popular? Nu chiar: era dozat cu rafinament, avea creștere, replică exactă, compunere strictă. S-a întîlnit, în acest spectacol, dansul tematic însoțit de text cu bocetul filozofic, cu montajul neo-realist și, nu în cele din urmă, cu dramaturgia, o dramaturgie a faptului concret, emoționant, în arcanele marii tensiuni tragice. Se mai întîlnia o gesticulație specifică, greu de contrafăcut de actori profesioniști, și o autenticitate istorică a episodului jucat, greu de contrafăcut de dramaturgi ai invenției literare. Cu aceste calități speciale, spectacolul ne-a făcut o impresie specială, în care e dificil de știut dacă trebuie să-i dăm producției investitură de nou gen de teatru sau, poate, tovarășului Ardeleanu-Pruncu, investitură de nou dramaturg, în rîndul celor calificați.

Dar, chiar și cu acest nou gen literar, chestiunea dacă teatrul trebuie să urce la sursele sale populare, procesionale, dionisiace, spontanee și, forțînd termenul, nescrise — rămîne în picioare. Elaborarea dramaturgiei și profesionalismul actorilor sînt puse într-o nouă perspectivă.

Să vedem cum se prezintă lucrurile în poezie.

Poezia a ajuns la forme extrem de „culte” și de rafinate, iar ca să-și găsească o difuziune mai largă s-a aliat, în ultimul timp, cu genuri de mai mare popularitate spectacologică, așa cum sînt muzica și dansul, semn că, pe de o parte, nu-și mai ajunge, ca expresie

plăneră, iar pe de altă parte, că nu-i ajung nici receptorii culții, tainicii iubitori de poezie. Devenind specioasă, întortocheată, abscosă, ea cheamă, prin contrast, simplitatea versului popular, a simțămîntului popular, sau, dacă nu poate, se duce spre spectator, pe conducta chitarei și a euristicii, ca mijloace simplificate, de impact imediat. Alianța se dovedește riscată, muzica folk e, după mine, poezie degenerată, succedauera sărăcăcios al tensiunii lirice, iar montajele, cu sau fără muzică folk, diminuează poezia, în loc s-o impună, o trec, prin escaladare spectaculară, pe alți tropi, pe alte legi, pe alte sisteme de recepție, încercînd s-o solubilizeze.

Sigur că și Eminescu a fost pus de vioară, dar asta nu i-a adăugat nimic, dimpotrivă, l-a alterat. Poetul era dincolo de vioară, în meditație, în armonie, în fulgurații revelatorii.

Sigur că și Eminescu a scris în tropi populari, măreția lui vine însă de la materia cultă pe care a elaborat-o în aceste forme, de la sublimul arderii lui la cele mai înalte temperaturi intelectuale ale ființei. Răstălmăcirea este alterare, și a-l transfera pe registrul simplității senzoriale și al înțeleșurilor curente înseamnă a-l pierde. Autorul „Luceafărului” simte nevoia de a scrie „Ce te legeni, codrule?”, dar, fără încărcătura filosofică, insertul popular n-ar mai avea aceeași greutate. Enescu e autorul a două splendide rapsodii, dar, fără *Oedip* și fără cele trei Simfonii, cel puțin, valoarea lor, și a lui, ar fi alta. O cultură nu poate fi îndreptățită să-și ignoreze izvorul folcloric, freatic, dar nu e de conceput nici fără o înaltă rafinare a speciilor ei de creație, într-un sens elaborat, intelectual, corolar al vibrației ei genuine.

De ce, totuși, teatrul se desparte așa de greu, zonele? Pentru că e în mod firesc deschis mediatorilor. Or, acești mediatorii nu sînt totdeauna de calitate înaltă. Chiar în recentul Festival, am văzut actori profesioniști foarte deprofesionalizați, lipsiți de atribute elementare ale meseriei lor (voce, mimică, corporalitate), ca și de suplețea stilistică necesară rolurilor interpretate, care vine din intuiție și cultură; și am văzut și amatori dotați cu tot ce e necesar, mai puțin exercițiul, și intruchipînd foarte exact ceea ce li se propunea. În acest sector, granița devine destul de vagă și de labilă, prin regresivitatea nepermisă a unora și prin progresul celorlalți.

La asta contribuie, în parte, și faptul că sarcinile dramaturgice puse în fața interpreților se găsesc, de cele mai multe ori, în registrul mediu al comportamentului omeneș, acolo unde toată lumea cunoaște și, deci, toată lumea se descurcă aproape mulțumitor. De îndată ce ștacheta dramaturgiei tinde spre zone mai înalte și spre sentimente mai complexe (opuse existenței curente), se face simțită nevoia unei mai ample deprinderi cu stările, ideile și mijloacele, cu alte cuvinte,

a unui profesionalism avansat. O dramaturgie folclorică nu favorizează o atare demarcație, dimpotrivă, s-ar zice că în faptele de uz curent amatorii sînt mai autentici și mai credibili. Dar, la pragul unei mai înalte poezii, al unei mai înalte meditații sau conceptualități, cei mai mulți se opresc, și rămîn numai cei de vocație și profesionalitate certă, pe care nu-i poate nimeni contraface. Sigur că Bătrînul „care își împarte averea” la Șanț (Bistrița) repetă, într-un fel, schema lui *Lear*. Dar nimeni nu-și închipuie că el îl va putea interpreta vreodată pe *Lear*, în profunzimea poetică a meditațiilor și a maledicțiilor sale. Diferența e de stil și de intelectualitate, și ea trebuie acceptată ca atare. Să fim foarte bucuroși dacă găsim cel puțin un *Lear* profesionist, să nu reducem ceea ce este carnea irefragabilă a artei, ceea ce e indestructibil în actul creației, la schema povestirii.

Condiția dramaturgiei o determină pe a actoricii, și invers. Un actor de vitalitate și volubilitate, de demers comun, blochează dramaturgia la nivelul său. Sancțiunea este că el va putea oricînd fi înlocuit de amator. Un actor de cerebralitate și farmec spiritual inefabil deschide dramaturgiei posibilități mai înalte de valorificare și nu poate fi egalat decît cu prețul unei lungi formații. (Cu toate acestea, îmi amintesc să fi văzut, cîndva, în *Act venețian*, artiști amatori jucînd de la egal la egal cu profesioniștii, pe partituri nu tocmai simple. Dar astea, să zicem, sînt excepții.)

Dramaturgia acestui Festival n-a pus probleme speciale de compoziție amatorilor, nici profesioniștilor, iar cînd a pus (ca, de pildă, personajul Mailat din *Patima fără sfîrșit* de Horia Lovinescu), ele au rămas nerezolvate. E de mirare că din școala românească de teatru ies actori cu o destul de mică înclinație spre compoziții de gen, spre atmosferă de epocă, spre personalități mai complicate. Dar asta e o altă discuție, pe care ne-o programăm. E, de asemenea, de mirare, de ce dramaturgia noastră propune o scară destul de simplă de tipuri umane. Și aceasta ar merita o discuție aparte.

Decamdată, să ne încheiem raționamentul: e bine ca teatrul de tip popular să se apropie de cel cult, dar nu prin coborîrea lui la mijloace și registre ieftine, atît dramaturgice cît și, mai ales, actoricești. Rangul de cultură al unei țări e stimulat de o emulație ca aceea pe care am încheiat-o recent, și el se măsoară destul de exact și prin înălțimea teatrului său profesionist, expresie a geniului aceluiași popor, atît de viguros demonstrat acum. ■