

Modificări sensibile în concepția și în practica teatrului

1 M-am declarat încântat și surprins — vorbind la Birlad — de faptul de a fi fost invitat la Colocviu. E înția oară că o reuniune de proporții republicane îmi face această onoare, ratificând sentimentul că e util să se vorbească despre teatru în prezența și nu în absența dramaturgilor, a căror reprezentare a fost mai puțin cerută, fie la alte colocvii de regie, fie la colocvii de critică teatrală, fie chiar la colocvii de dramaturgie scurtă, deși toate acestea se desfășurau pe materiale furnizate de scrisul teatral. Am apreciat, deci, această justă restituție, punînd-o în legătură și cu o indicație venită de la secretarul general al partidului, care spunea, nu demult, că actual critic trebuie asumat și exersat în egală măsură (cel puțin) chiar de către creatori.

2 Acest lucru eu mi l-am îngăduit cu mulți ani înainte (am spus în continuare), și anume, încă din anii 1966, 67, 68, 69, 70 și 71, sensibilizat de un fenomen de decalare între sensurile purtate de textul teatral și o „libertate” a spectacolului, ce mergea pînă la anarhie și pînă la distorsionarea și coruperea sensului. Atunci, cu riscul de a rămîne oarecum singular, am luat atitudine față de acest fenomen de formalism și estetism necontrolat, unit cu cosmopolitismul și ascuns sub haina unui fals modernism. Prin trecerea timpului, printr-o strădanie ce s-a generalizat, printr-o învățătură ce a devenit document de partid, acest pericol s-a diminuat sensibil, gîndirea și practica de teatru au suferit, în general, modificări substanțiale, o nouă pleiadă de regizori tineri arată semnele unei vrednice maturizări, făcînd astăzi mai slabe temerile de atunci.

(Dealtfel, materialele scrise sau rostite în 68, 69, 70 — așa adăuga — au zăcut multă vreme la unii vameși, apărînd abia la sfîrșitul anului 1975, cînd lucrurile apucaseră deja un alt curs. De unde, și cele câteva amendări făcute în interval, cu plăcerea de a vedea că avertismentele și lupta n-au fost zadarnice.)

3 Luînd parte la spectacolele și la discuțiile acestui Colocviu, am sesizat un ton, de data asta, de o mult mai mare adevăre la fond, și cu o direcție pe care aș numi-o „normală” în dezvoltarea teatrului, și anume, cu grija ca sensurile unei piese să capete o tălmăcire corespunzătoare, necontrazicătoare, în actul de valorificare artistică a reprezentației.

Lucrul acesta a apărut evident încă de la primul spectacol ce l-am văzut, făcut de Magda Bordeianu pe textul *Dezertorului* de Mihail Sorbul. Lucrat într-o manieră cu orice preț „modernistă” (fie suprarrealistă, cum zicea tovarășa Toia, fie expresionistă, cum zicea tovarășul Băleanu), cu un Schwalbe tripartit și cu o Caliope tripartită, înotînd într-o pегră bălțată, cu o moarte de asemenea triplă și cu o zbatere în chingi a lui Trandafir Silvestru, foarte didactică, între cinci oglinzi inutile, spectacolul a creat nedumeriri și critici în rîndul regizorilor tineri, care n-au mai apărut extaziați de „noutatea” lui, cum am apreciat că s-ar fi întîmplat altădată, semn că fețele exterioare, fără un suport ideatic solid, nu mai au darul de a lua ochii. Au mai fost, în jurul acestui spectacol, unele justificări milosîrdioase, cu despletiri suave de vorbe și cu poticneli psihanalitice, unele încercări de a-l explica prin nevoi de cromatică sau prin vîlguirea substanței dramaturgice; regizoarea însăși l-a taxat drept o încercare-de-depășire, drept o împlinire-de-experiență, drept o luptă-cu-un-Rău-multiplăcat, triplarea lui Schwalbe fiind echivalentă metaforică a balaurului cu trei (de ce nu cu șapte?) capete; dar opinia cvasigenerală a fost, de data asta, alta.

Ea a prîmit o formulare foarte succintă și foarte exactă din partea lui Visarion Alexa, regizor frunțas al tinerei generații, care a arătat că „semnele” nu pot fi noi niciodată dacă nu pleacă de la noutatea organică a concepției, de la felul cu adevărat nou de a gîndi spectacolul, ca sens; altminteri, traficul abuziv de semne noi pe structuri care nu sînt noi, sau cu care nu se îngemănează, devine *periculos*.

Cum să nu aperi la o asemenea concepție, cum să nu fii mulțumit cînd ea înțelnește convingerile proprii, de atîtea ori exprimate în chiar cartea „Încotro merge teatrul românesc” ?

Am fost curios dacă Valentin Silvestru, care a condus cu tact și competență dezbaterile, va avea o altă poziție. Nu, el a apreciat, de asemenea, în sinteza discuției la *Dezertorul*, că marginile experimentului se opresc acolo unde se chinuiește sensul și că încercarea „modernistă” a Magdei Bordeianu nu a reușit, fiindcă nu a propus nimic valabil, altceva decît niște modalități, pe un text cam desuet.

4 Discuția *Dezertorului* — am spus în continuare — cumulează în mod feroc multe dintre problemele de teorie pe care am fi chemați să le dezbaterem aici, și anume: chestiunea moștenirii literare; „înnoirea” clasicilor; limitele experimentului regizoral; noul și falsul nou; raportul text-spectacol; transferul de modalitate; spectacolul ca act de *catharsis* pentru regizor; deontologia regizorului. Adică, exact problemele (adaug acum) cu care m-am confruntat cu zece ani în urmă, și care se găsesc în cartea mea. Și care, din fericire, au fost, la Birlad, conspectate dintr-un unghi, de data aceasta, asemănător.

Am ținut, la acest punct, să-mi precizez, la rîndul meu, poziția rămasă constantă:

Spectacolul este o valoare artistică ce pleacă de la text. Spectacolul nu este (numai) acest text, ridicat în picioare, ci creație de artă, dincolo de litera textului. Regizorul este un creator cu o îndreptățire proprie, care creează valori sau distruge valori. O regie poate fi bună sau rea. Ea este totdeauna rea, cînd se înscrie în răspărul textului. Atunci reprezentarea își pierde justificarea, oricîte sulimănuri și dresuri „artistice” s-ar îngrămădi în jurul ei. Cine dorește să exhibe numai procedee de teatru, n-are decît să-și invente singur textul, sau să-l găsească în altă parte decît în perimetrul literaturii dramatice.

Și eu cred — am spus — în polisemia sensului, în posibilitatea unui text bogat de a genera mai multe variante de spectacol. Evident, unul dintre aceste spectacole poartă mai direct și mai expresiv semnificația textului, și aceasta se întîmplă îndeobște cînd textul este tratat cu un soi de respect, pe care tînrul regizor Al. Colpacci — referindu-se la *Emigranții* lui Mrozek — îl numea „umilintă”. (Ce cuvînt ciudat, dens spiritualicește, față de infatuarea anarhică a teoreticienilor de acum zece ani!) Autorul este cel care poate să ratifice un asemenea spectacol, să-l considere „canonic”, adică dătător de scamă al sensurilor implantate în text.

Autorul cunoaște cel mai bine, înțelege cel mai exact sensurile proprii sale piese. Nu este, însă, întotdeauna și cel mai apt să le exprime într-un spectacol. El poate, e în-

dreptățit să încercă o versiune proprie textului său, în sfîrcarea de a pune în lumină sensuri ce au rămas, îndeobște, mai puțin valorificate. Nu e o regulă ca autorul să reușească optim pe planul reprezentății, ca reprezentăția „de autor”, fiind, în orice caz, cea mai exactă, să fie, necondiționat, și cea mai bună. O anumită profesionalitate, ba chiar o înaltă profesionalitate, este, fără îndoială, necesară. Unită cu înțelegerea în adîncime a textului, ea poate da rezultate remarcabile.

În această privință, noua generație de regizori a dovedit, în cîteva cazuri, o mare capacitate de înțelegere și de transpunere. ceea ce ne încurajează și ne crește sensibil încrederea în ea.

5 S-a pus chestiunea valorificării moștenirii literare. Am ridicat-o, în următorii termeni: la Botoșani, de pildă, planificîndu-se aniversarea sau comemorarea lui Mihail Sorbul, i se iau textele și li se încearcă „rezistența”: rezistența la „nou”. Din capul locului, deci, e refuzat Sorbul cel canonic. Nu sărbătorirea lui se face, ci a ceea ce ar putea el lăstări. Ca să lăstărească, el trebuie, însă, mutat în altă cheie. Rezistă el, să zicem, în cheie expresionistă? După cîte am văzut, nu. De ce s-a ales această cheie? Fiindcă nu s-a crezut în viabilitatea lui.

Ce are de făcut regizorul, dacă i se dă un asemenea mandat și nu-i convine? În primul rînd, să-l depună. Dacă nu poate și nu poate să-l depună, atunci e bine să caute pe linia pe care textul lui Sorbul promite mai mult. O asemenea linie există totdeauna în direcția adîncirii psihologice, realiste, a fineței de nuanță, care n-are limită. Iar dacă e să-l modernizeze, să-l deschidă unor sensuri contemporane, trebuie să i se aprecieze mai exact implicațiile, legate mai întîi de ideologia piesei și abia după aceea de modul de tratare. E justă așezarea pegrei, ca o „pată de contrast” (cum zicea cineva), într-un București cuprins de invadator și, în piesa lui Sorbul, *rezistent*? Este posibilă, legitimă, această mutare de sens? Răspunsul meu e negativ.

În aceeași ordine de idei, se pune și chestiunea dacă se poate forța postum intenționalitatea unui autor, de a se lăsa sau nu reprezentat într-un teatru public. Eminescu nu și-a terminat piesele. Era un scriitor extrem de exigent, refăcea de o sută de ori un rînd. Dar un teatru îi ia ciornele și fragmentele neduse la capăt și face din ele, sub semnătura poetului, act artistic autonom, cenzurabil ca piesă, atît de către critică, cit și de către marele public. Este, oare, drept, legitim, să procedeze astfel, expunîndu-l pe Eminescu dincolo de marginea la care el a consimțit să se lase expus, atrăgîndu-i eventuale micșorări de prestigiu, ca pentru orice lucru ne-finit? Este, oare, drept să se facă același lucru cu Radu Stanca, poet, regizor,

dramaturg, om de teatru complet, care ar fi avut, dacă ar fi dorit, ocazia să-și reprezinte piesa *de vivo*, dar a păstrat asupra ei o rezervă prea ușor înfrîntă de teatru, și cu consecințe nu foarte fericite asupra prestigiului acestui minunat scriitor? Valorificare prin Muzeul literaturii române și prin teatrul său, da! oriînd; dar forțarea notei în fața marelui public nedumerit? După mine, nu.

O altă față a aceleiași probleme se pune atunci cînd un text definitiv este inoculat cu un transplant de semnificație care îl depășește vizibil, sau îl „aduce la zi” prin comentarii adiacente — sau, pur și simplu, îi schimbă direcția — cum a fost cazul piesei *Zamolxe*, unde regia, intervenind contondent, a făcut dintr-un panteist un ateu. Întrebarea mea este dacă putem opera oriînd și oriunde ne convine o asemenea răsturnare de sens sau e mai bine să ne asumăm propriile noastre concepții în propriile noastre opere, iar pe cele moștenite să le lăsăm *ne varietur*? Am răspuns că, oricum, o protecție a patrimoniului literar și dramaturgie se impune, asemenea protecției patrimoniului artistic, și că ea ar fi preferabil să fie exersată de un for cultural obștesc asemănător celui în care tocmai ne aflăm.

6 Am trecut, apoi, la aspecte legate de valorificarea dramaturgiei contemporane. Și aici progresele sînt simțitoare. Desigur, n-am uitat că, în decursul anilor, cîțiva dintre bunii noștri regizori s-au aplicat consecvent asupra textelor dramaturgiei contemporane și, prin munca, însuflețirea, talentul lor, au făcut posibilă transformarea lor în spectacole de valoare, acreditîndu-le pe ele și, odată cu ele, pe autorii lor, adică pe noi. Dar, tot așa, n-am uitat că, în decursul aceluiași ani, alți regizori, foarte buni și ei, foarte în mijlocul reflectoarelor criticii, s-au ferit de dramaturgia românească actuală, găsind-o cu totul nepotrivită aptitudinilor lor, disprețuind-o condescendent, iar unele teatre de elită, ca Teatrul „Bulandra”, de exemplu, neglijdnd-o stagioni de-a rîndul. Acești regizori erau atunci obsedați de propria lor realizare (care s-a și împlinit, la unii) și nu de realizarea unei mai bune fuziuni între dramaturgie și spectacol, în beneficiul literaturii noastre naționale. Ei acceptau greu să slujească afirmarea dramaturgiei contemporane și, încurajați critic, o făceau cu un aer de silă, pe care l-au împins, uneori, pînă la a se despărți cu totul de baza noastră autohtonă.

Astăzi, însă, generația nouă de regizori nu mai manifestă, față de dramaturgia noastră contemporană, aceeași indiferență snobă, ba chiar realizează fapte de mare vrednicie pe texte ale autorilor români. Așa și Visarion Alexa, și Dan Micu, și Emil Mandrie și Tudor Mărășcu, și Alexandru Colpacci, Ion Ieremia, Nicoleta Toia, Olimpia Arghir. Cătălina Buzoianu, Al. Tocilescu, Cătălin Naum și alții au luat piesa românească, dincolo

de obligația lor civică strictă, ea pe un fapt viu, nou și prospectiv, realizînd cîteva spectacole apreciable, iar același Teatru „Bulandra”, care altădată „nu găsea”, s-a evidențiat prin punerea în valoare a unor texte bune românești, în condiții de prioritate artistică și de distribuție optimală. Modificarea, îmbunătățirea sînt, deci, sensibile, ele nu ating numai zone de suprafață, contactul regiei tînere cu dramaturgia nu mi se mai pare a fi făcut cu strîmbătura din nas și căutări de limanuri prin alte părți, ci cu un sentiment de responsabilitate serioasă față de cultura românească. Iată cum alte îngrijorări, de acum zece ani, ale autorului cărții, se risipesc...

7 Putem să credem că ele se risipesc și din cauza unui anumit progres al dramaturgiei. Acest aspect, critic și autocritic, comporta, în discuția de la Vaslui-Birlad, un capitol aparte. N-am avut timpul necesar pentru o sinteză, de aceea m-am oprit, analitic, asupra cîtorva aspecte mai generale și asupra unor lucrări actuale, încercînd să le arăt luminile și umbrele, după o apreciere, evident, subiectivă. M-am înspăimîntat mai puțin la ideea că, făcînd aceste analize așa cum le făceam și cu ani în urmă, în cartea mea, de pe poziția creatorului, voi fi taxat iar de negativist, distructiv, defetist, lichidator și autist, epetite care au plouat peste mine cînd îmi exersam un drept și o obligație firească, recomandate astăzi cu atîta înțelepciune de secretarul general al partidului. Și, într-adevăr — altă modificare sensibilă —, n-am mai primit, de data aceasta, nici un asemenea epitet, deși analizele mele erau tot critice, scormonind în substanța unor piese îndeobște valoroase. Ceea ce dă o idee bună despre libertatea discuțiilor și despre temeinicia concluziilor finale. Cît și despre progres.

M-am referit întîi la piesele istorice care evocau Independența și războiul din 1877. Am socotit că ele sînt meritorii, dar că le lipsește, în cea mai mare măsură, ceea ce s-ar putea numi *riscul intelectual*, adică o interpretare de pe o poziție nouă, sau măcar dintr-un unghi nou, mai puțin ilustrativ, mai puțin confortabil, a faptelor documentare, a căror punere în pagină rămîne, deocamdată, de o cuminenție benignă, cînd circumscrisă la confruntări de opinii reale ori posibile, cînd adiată de un vînt romantic, ba chiar rocambolesc, cînd deviind în fapte marginale și în procese mai puțin angajante sau în eposuri dramatice în care nici o trăsătură de schemă nu e neglijată. Alteori (adaug aici), apare o tendințiozitate excesivă, sub învelișul livresc al unei picturi de gen, care mută chestiunea conștiinței pe un fond de atavism obscur.

Relevabile sînt, totuși, prin factura lor mai inedită, piesele *Răceala* de Marin Sorescu, *Muntele* de D. R. Popescu și *Descăpătînarea* de Al. Sever.

Răceala — spuneam — este o bufonadă scilpitoare, plină de reverberații, cu adevăruri lansate în maniera nebunilor shakespeareni, cu voite simplificări și candori, de o grație pamfletară. Ea este, însă, compozițional, un hibrid, fiindcă ultimul sfert, în cu totul alt registru, încearcă să edifice un sublim al simplității țărănești, și reușește să se facă acceptat, scotese, numai prin inerția celorlalte trei sferturi, adică al ludicului dezlănțuit și transparent. Proba piesei (prin absurd) ar fi o relație inversă între cele două părți.

Spectacolul lui Dan Micu, făcut și el cu strălucire, relevă și valorifică excelent caracterul specios al piesei, care nu mai poate, gândesc eu, rivni la o întru chipare cât de cât apropiată aceleia a Teatrului „Bulandra”. În forma aceasta, atributul de *transiență obiectivă* al piesei rămâne în discuție. În teorie generală, o piesă izbutită în ea însăși trebuie să poată fi și înscenată, cu oarecare sorți de izbândă, oriunde. Piesele lui Marin Sorescu nu se pot înscena, însă, oriunde, ci, într-un chip special și rar, în anumite teatre, cu anumiți actori. Acest fapt de experiență trebuie să producă și anumite colorare teoretice.

Muntele lui D. R. Popescu este o piesă legendar-parabolică, în care omul nostru și, implicit, căpetenia noastră din vechime, apare ca un iubitor de pace, hitru și isteț, blajin, raționator, „incuietor”. Ca și la *Răceala*, sîntem în fața unei ipoteze de lucru, mai exact, a unei creații-postulat, și nu într-o simplă punere în pagină. Ca și la *Răceala*, se încearcă edificarea și legitimarea unei simplități funciare, pusă pe șotie, jucăușă, rezolvînd noduri grave prin cuvinte în doi peri. Se deduce, astfel, din cele două piese, scrise de două condeie nervoase, de elită, un soi de mitologie oltenască a istoriei, în care profundele esențe se prefac într-un omenesc diurn și apropiat, simplu la nesfîrșit, și mîndru de a fi atît de simplu și de al dracului. E un soi de sublim întors pe dos, foarte omenos și la îndemînă, ca dumnezeul argezean iscat din scame și din firimituri. O rivnă pacifistă bîntuie pe acești eroi, cum bîntuie și pe alți eroi din filme, care își bat adversarii fără să vrea să-i supere. Dromichaïtes al lui D. R. Popescu combate noaptea pe întineric și pe neștiute; ziua stă și crește albine. Nu i se poate refuza, nici acestei ipostaze istorice, o anumită grație, chiar dacă ea se învecinează cu derizoriul.

Spectacolul lui E. Mandrie mi s-a părut, și mie, că schimbă cheia pe parcurs: pleacă de la liturgic și sîrșește în apropiere de parodie. Tot diurnizînd, interpretul principal l-a scos complet pe Dromichaïtes din istorie și l-a băgat în basm folcloric, într-un soi de Alixândrie familiară, cu iz de Păcală. Piesa e mai serioasă.

Descăpătînarea lui Al. Sever ridică problema reconstituirii istorice, din unghiul fie al *noului adevăr* descoperit de autor, fie al reverberației de tîlc în contemporaneitate (cum fac, de pildă, celelalte două). Aici mi

se pare că sîntem într-o carență. Dramaturgul n-a descoperit în plus și n-a elaborat o nouă ipoteză privind epoca și eroii ei, dimpotrivă, a simplificat supărător, prezentînd o legendă aurie a lui Miron Costin, victimă aparent inocență a lui Constantin Cantemir. Calitatea lui Miron, de șef al partidei filo-polone, comunicările lui oculte cu Sobiesky și cu Brîncoveanu, încercările lui de a trece (chiar în anul morții) la poloni, ca și statutul său de mare proprietar feudal au fost lăsate în umbră, cum a rămas neexplicit și mobilul urii lui Iordache Ruset sau determinările economico-sociale, arhondologice sau de orice alt ordin, care să conducă la decapitare, afară de o anumită pendulare a voievodului între dreptate și teamă. Cu asemenea lipsă de argumentare, Cantemir, oricît de bonom, apare un casap, iar Iordache, un Iago, sangvinar, dar fără motiv.

Dar să admitem că nu veracitatea l-a călăuzit pe autor, ci dorința de a da o „ipoteză artistică plauzibilă” (cum s-a spus în ședință), și care să aibă un tîlc pentru noi, cei de astăzi. Acest tîlc mie mi-a scăpat, căci antinomia „domnie de fier — domnie de aur” e abia enunțată și nu exploatată dramaturgic. Scriitorul s-a oprit, prudent, la acest enunț și s-a ocupat, mai degrabă, să-l scoată pe Miron Costin din orice implicație politică, decît să-l contrapună în vreun fel puterii. Piesa mi se pare, de aceea, ușor idilizantă și romantică. Dimpotrivă, verbul în care e scrisă are o robustețe realistă, de multe ori aforistică, și o calitate artistică remarcabilă, de unde îi vine și seducția. Înfruntările, articularea argumentelor sînt, nu o dată, strălucitoare, ca și construirea, prin replică, a unor psihologii de teatru mai complexe (în cazul, de pildă, al lui Cantemir). Alte situații sînt din cel mai bun arsenal shakespearian, ceea ce nu e deloc puțin. Cu atît mai mult regret că nu pot descoperi, nici în ordinea veracității istorice, nici în aceea a plămîuirii semnificative, o idee care să mă cîștige sau să mă incite.

Stilizînd spectacolul, regizorul Tudor Mărăscu i-a împutînat pasionalitatea, ceea ce adaugă la puținătatea argumentelor dramatice. El a fost împins la asta de ipostaze ne-realiste, ca Vocea din biserică, Umbra de la han, sau chiar Ilic Frige-Vacă dormind sub... masa complotiștilor. Asemenea elemente trimis cu necesitate la altă convenție decît discursul realist, dar și riscul e mare, căci unele scene realiste își pierd, cum spuneam, acuitatea prin stilizare și prin „înstrăinare”, devin demonstrative. Jocul actorilor n-a valorificat, după mine, textul, nici în cazul unui Velîșco monocord și răcnit, nici într-al voievodului Cantemir, pendulînd între țircovnicie bufă și pidosnicie umbroasă, nici în cazul pioșeniei apostolice a lui Miron Costin.

Cu toate aceste serioase rezerve, cele trei piese configurează un peisaj dramaturgic variat, colorat și, nu o dată, succulent, și faptul că tentează registre adiacente realismului ca-

nonic, fără să părească niciodată coerența discursului, le face și mai interesante.

Timpul m-a stînjinit să-mi extind analiza și la alte piese din repertoriul contemporan. Rămîne cîștigat că, în cazul pieselor de mai sus (și al altora, evident), aplicația tinerilor regizori de a le pune în scenă nu a mai fost „de serviciu”, ci a ridicat fructuoase probleme de creație și colaborare.

8 Am dorit să-mi spun punctul de vedere și în ce privește experimentul.

M-am simțit dator să precizez că nu numai că nu sînt împotriva lui, cum s-ar fi colportat, dar aș ține, din contra, la o extindere fără limită a experimentului, ca factor prospectiv, în acele stațiuni-pilot care sînt studiourile experimentale de pe lângă teatre. De ce — ziceam — sculptura să-și găsească la Măgura și la Arcuș un teren deschis de prospectare, pictorii — adaug — să poată expune experimentul după dorință, la înalta indicație a secretarului general al partidului, muzicienii să aibă cadru (și chiar public) pentru experiențele lor, iar regizorii să nu poată încerca orice modalitate nouă de punere în scenă? Abia atunci se va vedea ce este viabil și ce nu, în gîndirea despre nou a cutărui regizor, iar izbutilrile lui ar putea alimenta scena pentru marele public. A face experimente, cu titlu de experiment, în locuri de experiment, cu texte clasice, pentru specialiști, nu poate fi deloc rău. Rău este — și a fost, adesea — a prezenta publicului neprevenit aceste versiuni experimentale drept canonice, a le difuza de la început ca bunuri artistice verificate, deși ele înfrîng uneori și litera, dar și spiritul textului.

În cadrul Coloeviului, am văzut o formă experimentală a *Domnișoarei Iulia* de Strindberg. Ea nu a fost convingătoare pentru mine, cum nu a fost nici pentru alții. S-a uzat de o prezentare emblematică, în pantomimă, și apoi de un joc presupus esențializat, adică redus la rudimente pasionale prezentate cu autocenzură și cu mare economie de coneret. Despuind drama de situarea ei în ambianță, denudînd-o pînă la schemă, răpindu-i determinările puritane care o motivează, ca și momentul cathartic al dansului care o condiționează, regizorul a rămas în față cu o prea banală poveste triunghiulară, sărăcită de noimă, care, sub raportul decurgerii ei, devenea fastidioasă și neinteligibilă. Experimentul mi s-a părut, totuși, util, măcar prin aceste învățăminte.

De fapt, la ce se reduce cele mai multe dintre experimente, decît la translația dintr-o gamă în alta, la sondarea adevărului pe care un nou înveliș formal, un nou sistem de semne, le pot realiza, cu vechiul conținut? Cînd ceva se produce în plus față de vechea accepțiune, se poate considera că experimentul și-a atins ținta. Cînd se produce altceva, e discutabil. Cînd avem mai puțin (pe plan de semnificație și adevăr artistic) e un eșec.

În privința asta, voi scrie în plătire la articolul apărut în „Știința” sub semnătura Nataliei Stancu, în zilele Coloeviului, atunci cînd autoarea se exprimă astfel:

„Problema gustului, măsurii și echilibrului ce prezidează nașterea spectacolelor rămîne și ea deschisă. Progresul, în această privință, este, după mine, legat de nivelul de cultură al tinerilor regizori. Ridicarea lui necontenită, lucidă, cu simțul critic al golurilor ce se cer umplute și al orizonturilor ce se cer lărgite, va rezolva și alte probleme ale teatrului nostru”.

Și, mai jos: „...slaba frecventare a repertoriului nostru clasic de către tineri regizori sau originalitatea lipsită de valoare (reduceri de personaje, răsturnări sistematice de sens și situații), provin din aceeași sursă: insuficienta cultură literară și teatrală, incapacitatea de a estima cu adevărat valorile literare ale textelor ce se cer fructificate scenic”.

Aceste lucruri prea adevărate, spuse de un tînăr critic, mi se par, de asemenea, simptome evidente ale unor modificări sensibile ale climatului de teatru de la noi. Cine ar fi îndrăznit, pînă nu demult, să acuze de incultură o seamă de spectacole aberante, obținute prin distorsionarea textelor clasice, fără măcar licența experimentalismului?

9 Un aspect pe care Coloeviul de la Vaslui-Birlad nu l-a dezvoltat în suficientă măsură a fost relația dintre spectacol și public, incidența social-morală a spectacolului. S-a vorbit ca între specialiști, pe probleme de meserie, pe coduri de valori estetice îndeobște acceptate, iar rarele și deloc inutilele punctări dinspre public n-au putut deturna discuția spre aspectul de finalizare a operei de artă în act educativ nemijlocit.

Or, dihononia ce s-a stîrnit, cu ani de zile înainte, în jurul unor spectacole „celebre” nu era în legătură cu calitatea lor estetică, ci cu valoarea lor educativă.

Aici, scotese eu, critica are încă de făcut niște îndreptări. Ea trebuie să explice de ce spectacole considerate slabe, pe texte considerate mediocre, au o audiență mare la public, încercîndu-se astfel de o valoare alta decît cea pe care o discutăm noi. Și de ce spectacole considerate de critică foarte bune, pe texte considerate excelente, nu au nici măcar o audiență normală.

Nu este, de pildă, adevărat ceea ce se scrie, în articolul citat mai sus, că unele evenimente artistice ale stagiunii trecute (printre care și *Descăpătînarea*, abia apărută) „au contribuit substanțial la angajarea unui dialog mai viu cu publicul și au susținut cu succes eforturile de modelare a unui om nou”. Era și greu, după trei sau patru spectacole, nu foarte urmărite...

Cum se face că un lucru totuși bun, remarcabil sub multe aspecte, cum e *Descăpătînarea* (și nu e singurul exemplu) nu

„angajează un dialog mai viu cu publicul”, și alte spectacole, mai puțin meritorii, o fac chiar dacă nu susțin prea bine „eforturile de modelare a unui om nou”?

Ideea convertirii actului estetic într-un act de educare social-morală a unui public plătit, plasarea mai decisa și în unghiul de vedere al acestui public, subiect final al actului artistic, iată o îmbunătățire ce se cercă împlinită de aci înainte cu mai multă osîrdie, pentru ca problemele de formare a regizorului, experiențele, trăirile, abilitările lui stilistice să nu se petreacă în sine, ca o chestiune personală sau de clan de specialiști, ci să țintească mai evident spre mari valori formative ale acestei societăți.

În privința aceasta, gândirea unora dintre regizorii tineri, prezenți la Coloeviu, ridică bune nădejdi, în timp ce alții continuă a considera teatrul ca pe o sursă de voluptăți și tribulații formative personale sau, în cel mai bun caz, profesionaliste, simțindu-se dependenți numai de cenzura opiniei critice profesionale, nu și a opiniei publice consumatoare.

10 În legătură cu critica profesionistă, tot ce am avut de spus a fost că ea nu trebuie să fie obiect de teamă pentru nimeni.

În condițiile unei democrații care face din discuție, din dialog, treaptă metodologică a dezvoltării, nu mai este cazul — adaug — ca actul critic să fie emis pontifical sau primit în genunchi. Orice părere de critică teatrală se poate pune în discuție, combate, argumenta și firese este să fie apărată tot prin argumente. A rămas în urmă vremea cînd a răspunde la o critică cu o critică a criticii însemna a supăra pe critic, iar a supăra pe critic însemna a te desființa. Autoritatea critică stă în înălțimea și în pertinenta argumentelor, în consecvența și în moralitatea atitudinii, în talent, și nicidecum în contundență sau zeflema. Sarcasmul — observa, cu bun temei, cineva, în Coloeviu — e uneori o armă de luptă minuită cu ascendență sau condescendență atunci cînd adversarul e puternic și nu poate fi învins. Perfect adevărat, raționalitatea, răspunsul punct cu punct, dialogul la obiect, e o cale mai bună. Omul de artă, dramaturg, regizor, actor, critic, apără cu mijloace permise un punct de vedere, iar societatea îi permite să-l apere. Ar fi grav dacă un creator ce nu acceptă critici neargumentate sau susține păreri mai singulare, la un moment dat, ar sta sub amenințarea excomunicării și n-ar avea căderea, într-o societate ca a noastră, să-și spună cuvîntul. Eu mi l-am spus mereu, alții au aceeași îndreptățire.

11 În privința aceasta, Coloeviul republican al regizorilor, de la Vaslui-Bîrlad, a fost exemplar. Opiniile au fost exprimate fără nici o limitare de timp sau de conținut, constituindu-se, nu o dată, în foarte substanțiale dizertații critice, făcute cu finețe

și cu o urbanitate deplină. Am menționat părerile expuse cu claritate și cu discernămint de Visarion Alexa. Alături unele propoziții relevabile ale lui Dan Micu. Dintre critici, și Margareta Bărbuță și Mira Iosif au avut contribuții interesante. „Greul” l-a dus însă Natalia Stancu și, mai ales, Valentin Silvestru, căruia i se datorează, de fapt, întreaga acțiune de animație ce a condus, prin Coloeviu, la constituirea unui organism de oameni de teatru care a funcționat, în sfîrșit, ca o adunare obștească responsabilă. Acest lucru nu este de neglijat. El reprezintă o strădanie mereu reluată și care începe să fructifice. Consiliul Culturii și Educației Socialiste, A.T.M. sau autorități de o mare forță organizatorică și ospitalieră, ca cele de la Vaslui, au făcut posibilă funcționarea unui organism teatral democratic, care ia act de sine și dă act de starea teatrului în acest moment. Cele mai multe dintre judecățile parțiale ce s-au emis acolo, pe probleme, de criticii citați, și de alții, ea și de animatorul-coordonator al Coloeviului, sînt și ale mele. Iar judecata mea generală, globală, este că, față de anii trecuți și pe bună dreptate, combătuți în tendințele lor, de mine și de alții, s-au produs, în concepțiile și în practica de teatru, modificări sensibile care ne risipesc multe temeri și încredinări și ne dau temei să fim mai activi, mai deschiși, mai optimiști.

Teatrul Dramatic „Bacovia” din Bacău : „Domnișoara Iulia” de Strindberg

