

Eterna luptă dintre clasici și moderni

În trecut, autonomia dintre clasici și moderni reprezenta una dintre ideile fundamentale ale vieții literare și artistice, iar nu rareori, însăși rațiunea ei de a fi. Astăzi, când privim cu un calm, dacă nu suveran, cel puțin eurent, frământările trecute, lucrurile ne apar limpezi și, poate, oarecum liniștitoare. Pe vremea „zăpezilor de altădată”, procesele se derulau mai lent, crau învingători glorioși și învinși glorioși, școlile literare și artistice țineau o veșnicie, apariția unei noi școli era întotdeauna tulburătoare, un eveniment, întotdeauna șocant, iar șocul era resimțit, întotdeauna, pe o durată, uneori, atât de lungă, încât te în-

trebi dacă termenul „șoc”, lansat relativ recent, poate defini situația în cauză. Privită mai calm și mai rece, starea de lucruri se poate transforma chiar într-o schemă: în decursul vremii, pînă spre începutul secolului XX, gustul public era dominat de o singură școală literară sau artistică. Această dominație începea prin alungarea (practică), de pe scena vieții publice, a școlii precedente și se sfârșea prin dispariția, din sfera interesului public, a școlii dominatoare. Așa s-a întâmplat cu clasicismul, care a izgonit anarhia estetică renascentistă, așa s-a întâmplat cu romantismul, care a izgonit raționalismul, dus pînă la aberant, al clasicismului,

Primul Festival de teatru contemporan, de la Brașov, a determinat și stimulat discuții dintre cele mai fertile privind starea teatrului, în general, și a teatrului românesc, în special. Reprezentativ... chiar și prin ceea ce s-a considerat a avea nereprezentativ. Festivalul a însemnat o „repede ochire” asupra celui mai discutat fenomen artistic de astăzi — teatrul. Discutat, dar nu numai de cît și controversat, întrucît, în poșida unor anumite divergențe de opinii, platforma-program pe care s-au situat criticii și (mai ales) dramaturgii s-a dovedit aceeași: creșterea teatrului românesc, necesitatea efortului comun, utilitatea confruntărilor sincere. Am rămas, după zilele Festivalului, cu câteva certitudini, dar și cu unele îndoieli; le voi evoca și enumera mai jos, într-o vagă ordine a importanței relative:

1. Teatrul românesc a parcurs, în ultimii ani, un drum evident ascendent.

MIRCEA
RADU
IACOBAN

De
cine
ne
temem?

2. Este (mult) loc pentru mai bine.

3. Oamenii de teatru (prezenți la Brașov în număr record) simt, mai mult ca oricînd, necesitatea comunicării directe. Comunicarea mediată este acut insuficientă.

4. Nu-i rău să avem un Festival de teatru contemporan. Extrem de bine venit ar fi, însă, un Festival de teatru românesc. Nu înțeleg de ce teatrul nostru nu-și propune să atingă, în această privință, barem condiția muzicii ușoare.

5. Mai avem, în 1978, dramaturgi ce consideră implicarea directă a teatrului în actualitatea politică majoră drept o chestiune... extra-artistică.

6. Aceiași dramaturgi, adînc preocupați de revelarea etern umanului în fața unor săli goale (goale, nu din pricina elevației tentativei, ci a precarității realizării — vezi cazul unui anumit spectacol de la Timișoara), pun la în-

ăsa s-a întimplat cu realismul și cu naturalismul, care au izgonit empiricul romantic, așa s-a întimplat cu simbolismul, care a vrut să izgonească din teatru și realismul și romantismul. Și, aici, punem punct.

Pentru că, de aici, ideea de școală artistică dominatoare dispare și apare ideea de școli artistice concomitente. Întreg secolul XX, de sfârșitul căruia ne apropiem atât de repede, este un secol al concomitenței școlilor literare și artistice. Noile școli, grupări, curente, tendințe etc. sînt luate în seamă nu în urma victoriei lor absolute, ci în urma victoriei lor relative, deci, nu în urma izgonirii vechii școli literare și a proclamării unei noi domanii asupra gustului public, pentru că nu poți să izgonești. În același timp, și dadaismul și constructivismul, și expresionismul și letrismul, și suprarealismul și imagismul. Nu poți decât să te împui, indiferent de aceste școli și curente, adică, să te împui, în primul rînd, ca valoare însoțită, în al doilea rînd, ca procedeu însoțit, și în al treilea rînd, ca reacție de intoleranță față de o intenție de dominare absolută. Secolul nostru, din care a mai rămas atât de puțin, poartă, dincolo de toate celelalte semne ale sale, semnul relativismului. Or, relativismul

este mijlocul cert de realizare a unei democratizări eficiente a formelor de artă, de antiteranție asupra gustului public, de antiautoritate artistică.

Relativismul nu este, însă, numai un semn, este și un mod de a gândi și un mod de a imagina; în consecință, este și un mod de a aborda, deci, de a serie, de a face, de a crea.

Relativismul, excluzînd ideea, în sine, a oricărei dominații, a singurei soluții așa-zis juste, a singurei idei rezonabile, pune sub semnul întrebării orice idee, orice soluție, orice concluzie, nu pentru că pleacă de la premisa că orice soluție, orice idee, orice concluzie ar fi, sau ar putea fi, false, ci pentru că pleacă de la ideea că orice situație, orice conflict pot fi judecate, concomitent, din mai multe puncte de vedere. Astfel, arta a renunțat, cu dezinvoluțură și cu plăcere, la rolul de judecător, care dă sentințe și și-a asumat rolul unui *chairman*, care pune în discuție faptele, evenimentele, conflictele și personajele. Pentru aceasta, însă, arta a avut nevoie de un nou stîl, care să răspundă nu atât noilor realități, cît noului mod de a gândi.



doială, nici mai mult, nici mai puțin, decît sinceritatea demersului artistic. Ceea ce mi se pare oribil și, în paranteză fie spus, imposibil de demonstrat.

7. Condiția intelectuală a dramaturgului fără barbă pare a putea fi pusă oricînd sub semnul îndoielii. Invers, deocamdată, imposibil.

8. O secțiune prin starea teatrului nostru, la un moment dat, justifică, desigur, și referirea la piesa străină. Unde sîntem mai supuși modelor decît oriunde. Anul acesta se poartă *Mrozek* și *Vampilor* (evazat). Încă-i bine. În alți ani, am întîlni pe afixe dramaturgi mai cunoscuți în România decît pe ulița lor din... Sînt țări în care statul subvenționează numai dramaturgia națională. Noi, generoși, investim și în piesa străină, care ar trebui să însemne totdeauna certitudine și nu căutare. Poate că-i bine, poate că nu-i chiar așa de bine.

9. Unde-i comedia românească? Cine o caută? Cîmăea ar fi să o afle zăcînd chiar între achizițiile și recomandările C.C.E.S. S-o lăsăm, oare, în eternă „rezervață”, întru susținerea demonstrației protocroniștilor anilor 2 000?

10. Încă o dată, unde-i comedia? De cine ne temem?

11. Există teatre ce s-ar cuveni descalificate pentru etern „noncombat”.

12. Cam tot pe acolo s-a instaurat un climat călduț, de automulțumire bleagă. Fiecare premieră mediocră este considerată „o nouă lovitură dată capitalismului”. Vinovată este numai și numai critica. A.T.M. ar trebui să mai lase festivismul și să organizeze expediții de pedepsire a valorilor calpe, a mediocrității (agresive).

13. În competiția (falsă din plecare) dramaturgie-regie, autorilor li s-a rezervat, cu gentilețe, locul II. Mi-ăș

îngădui să propun un criteriu oarecum mai constructiv: regia românească să fie apreciată (și) în funcție de spectacolele cu piese românești. E cazul să punem umărul cu toții, nu să aplicăm rețeta „ori toți să muriți, ori toți să scăpăm”.

14. Juriile sînt jurii, oamenii sînt oameni. Criteriile sînt criterii, premiile rămîn individuale. În unele privințe subscriu, dar în altele mă despart net de opțiunile juriului de la Brașov. În spectacolul brașovean (de pildă), au existat cîteva creații actoricești excepționale — Geta Grapă, Virginia Iltă-Marcu. Premiul l-a obținut o a treia persoană. De !!

15. M-am convins că singura postură avantajoasă în care s-ar putea afla un autor, la oricare Festival de teatru, rămîne aceea de neimplicare. Mulțumesc călduros, în consecință, tuturor teatrelor. Care nu m-au jucat. Rămîn, al lor,

M. R. I.

Destul de multă vreme, s-a crezut că această problemă crucială, problema noului stil, se rezolvă prin opoziția dintre figurativ și nonfigurativ, dintre mimesis și nonmimesis. Cu timpul, s-a observat că expresiile opuse reprezentau, în egală măsură, aceeași tendință. Artă proletcultistă, de exemplu, care era, în mare, de factură nonfigurativă și antimimetică, era, în esența ei, o artă conservatoare, iar romanul „generației pierdute”, de factură mimetică, a fost aproape un model de artă modernă.

Noul stil al artei nu reclama, în mod necesar, o expresie, pentru că nu expresia generează stilul, ci stilul generează expresia. Dar, în această situație, stilul însuși trebuie să se bazeze pe niște elemente generatoare, pentru că stilul unei arte trebuie să vină de undeva, și acest undeva trebuie să reprezinte esențializarea modului de a gândi. În materie de artă, acest deziderat își află, credem, un dublu răspuns, pentru că este vorba, în același timp, de o structură — structura operei — și de un procedeu — procedeu care stă la baza operei.

Artă modernă, prin ceea ce are ea modern, deosebit, de formele de artă precedente, este o artă de structură metaforică; este vorba, deci, nu de o artă cu metafore, cu vorbe frumoase, cu situații frumoase, ci de o artă care, în structura ei, se bazează pe materialitatea, pe concretețea și chiar pe strictetea primului termen al comparației și pe posibilitățile diverse, uneori, aproape infinite, ale celui de-al doilea termen al comparației. Astfel, se realizează o relație aproape matematică, elementul fundamental al operei are drept corespondent o mare varietate de semnificații; vechiul raport dintre întrebare și răspuns se transformă în raportul dintre obiect și dezbateră în jurul obiectului.

Unii esteticieni naivi au considerat că acest tip de artă nu face decât să lase la dispoziția consumatorului de artă dreptul și libertatea de a-și alege răspunsul; cu alte cuvinte, au judecat artă modernă prin prisma artei anterioare. Exceptând capodoperele, arta secolelor trecute a fost o artă monosemantică sau, în orice caz, se străduia să fie așa. Pentru fiecare problemă pusă în discuție, arta se străduia să dea un răspuns limpede, fără echivoc. Uneori, răspunsul era inspirat, alteori, era stupid, dar, în toate cazurile, anula posibilitatea dezbaterii. Acest mod de a privi artă decurgea, oarecum, din caracterul școlilor literare și artistice, care se succedau lent, care dominau gustul public și care se proclamau drept cea mai bună, cea mai exactă reprezentare a vieții. Odată desființată tirania școlilor literare, a dispărut și necesitatea justificării ascendentului presupus. În secolul nostru, școlile literare nu

s-au impus pentru că au presupus că sînt mai bune, mai veridice, mai exacte etc., ci pentru că au presupus că sînt *altceva*.

Din acest punct de vedere, structura metaforică a artei moderne nu eșuează în varianta răspunsului la alegere, ci implică un anume grad de conștientizare a posibilității diverselor răspunsuri concomitente la aceeași întrebare sau, altfel spus, implică dezbateră în jurul obiectului propus. Tendința regiei contemporane de a vedea altfel marile opere ale trecutului, de a le interpreta uneori în sens opus, în raport cu modelele clasice, răspunde, în fond, imperativului dezbaterii, chiar în ciuda unor naivități, pentru că naivitățile — poate, mai mult decît orice — dezvăluie o tendință naturală, chiar în absența unor mijloace corespunzătoare.

Această structură metaforică, însă, pentru a se realiza, ca atare, a avut nevoie de un procedeu. Acest procedeu este grotescul, în accepția contemporană a termenului.

Pentru a se putea realiza ideea de dezbateră, deci, pentru a se putea realiza prezența concomitentă a diverselor puncte de vedere asupra obiectului supus discuției, este necesar ca *stările* fundamentale, tragicul și comicul, să coexiste. Dar nu ca o alternanță, cum se întâmplă în tragediile lui Shakespeare, ci ca o concomitență. Se realizează, astfel, o dihotomie, dar nu în sensul riguros exact al termenului, pentru că nu este vorba numai de o prezență concomitentă a unor termeni opuși și contradictorii. În artă modernă, și, poate, mai ales în dramaturgie și în teatru, tragicul și comicul nu sînt numai prezente, în același timp, în întreaga evoluție a lucrării, dar se și exprimă, în permanență, unul prin celălalt — tragicul prin comic și comicul prin tragic. Fiecare dintre cei doi termeni este, în același timp, și substanță, și expresia lucrării. Mi s-ar putea replica, la aceasta, că grotescul duce la o contradicție între substanță și expresie; aș îndrăzni să răspund că așa este, că artă modernă se caracterizează prin acest tip de contradicție, dar că nu se reduce la asta. Pentru că opoziția dintre expresie și substanță este mai mult decît o stare de lucruri, este un principiu care guvernează opera literară sau teatrală, și pentru că relația dintre comic și tragic se schimbă permanent, fiecare dintre ele fiind, pe rînd, substanță și expresie; iar în momentele de vîrf, comicul și tragicul sînt, totodată, substanță și expresie; se degajă, cred, destul de limpede, ideea că *starea* esențială a acestui tip de lucrare este cea a *instabilității stabile*. Aceasta este, probabil, replica pe care o dă arta secolului XX tuturor școlilor literare și artistice anterioare, în ansamblul lor. ■