

■ ION
ZAMFIRESCU

Examen în fața țării

Etapele republicană pentru teatrele profesioniste, în cea de-a doua ediție a Festivalului național „Cîntarea României”, s-a încheiat.

Este firesc, desigur, ca sarcina noastră de membri în juriu să nu ia sfîrșit prin simpla întocmire și iscălire a procesului-verbal de circumstanță, ci să continue și neformal, prin discuții, comentarii și interpretări asupra celor constatate, ca într-un seminar liber, purtat cu răspundere în fața opiniei publice.

Lista premiilor acordate spune mult, dar nu spune totul. Oricînd, fie și în cel mai strict concurs cu puțință, există o cotă incertă de relativitate. În situația ce ne interesează aici, cu atât mai mult. Într-o materie subtilă ca aceea a teatrului, cu atîția parametri sensibili în alcătuirea ei intimă și în modul ei general de funcționare, ar fi cu desăvîrșire imposibil ca aritmetica elementară a unor note de la 1 la 10 să exprime cu precizie absolută toate nuanțele adevărului în cauză. Sînt în joc concluzii de moment, care, firește, își au logica și utilitatea lor de necontestat; dar, nu mai puțin, trebuie să avem în vedere și anume învățăminte de urmat, toate acestea cu deschideri, drumuri și prolegomene înspre soluții viitoare.

Principalul fapt, prin prisma căruia e cazul să ne ordonăm judecata, are în el pondere și elocvență. În teatrul românesc, pe linia unei vechi continuități, există mai departe voință de acțiune, competență în creștere, acord cu solicitările epocii, aspirație limpede spre împlinire și înălțimi. În cultura societății noastre actuale — cu ceea ce această cultură implică doctrinar, ca și cu ceea ce aceeași cultură este datoare să traducă în acte de militantism spiritual — teatrul nostru contemporan se dovedește o prezență pertinentă și scrutătoare. Indiferent la ce teatru din țară ne-am referi, putem afirma cu un sentiment de măltumire și de încredere: că începe să nu mai existe actor fără măcar o minimă profesionalitate; că fiecare nou spectacol reflectă, dacă nu propriu-zis o victorie, în orice caz o inițiativă sau o

contribuție sugestivă de gîndire și conștiință regizorală; că scenografia, cîndva o cenușă-reasă căreia îi reveneau mai mult rosturi exterioare, de ambianță și decor, capătă valoare ideatică, ajunge să creeze metafore și simboluri, intră consubstanțial în mesajul temei dezbătute; și, în sfîrșit, că premiera trebuie să însemne, pe lângă realizarea unui punct reperorial de plan, și un act de afirmare publică, ilustrînd cu mijloace de artă sensuri și înțelesuri din conștiința socială a vremii.

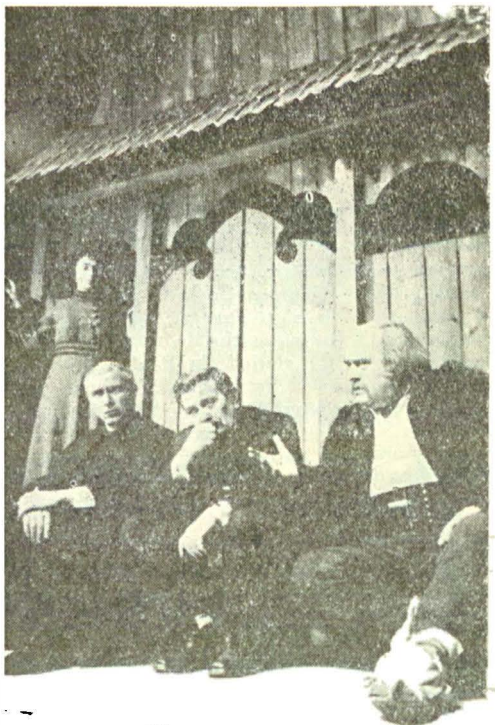
Sînt realități, acestea, al căror conținut și ale căror semnificații obligă. Ne putem socoti printre cele țări din lume în care cultura de teatru are la dispoziție mijloace fericite pentru a-și înfăptui misiunea ei de artă și de umanitate. Și este cazul să ne întrebăm: ce alt stimulent, ca acesta, oferit de climatul viu și ospitalier al mișcării teatrale, ar putea să inspire dramaturgiei noastre contemporane mai multă încredere și mai multă pasiune în îndeplinirea ei?

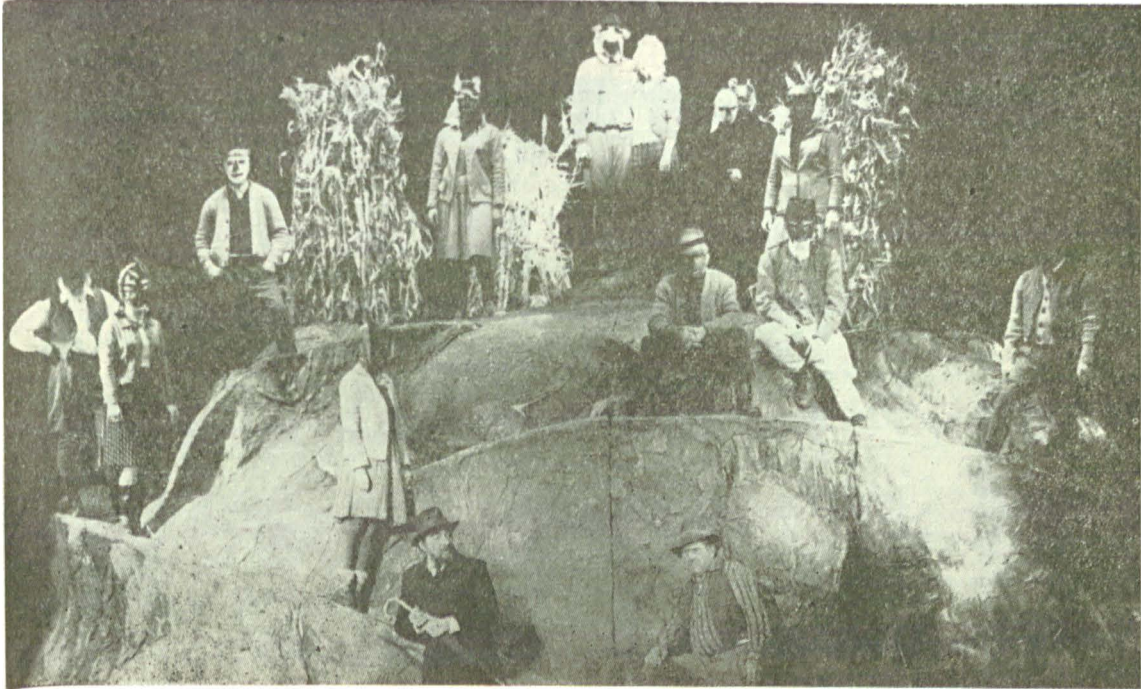
Repertoriul cuprins în această etapă finală a Festivalului a fost un repertoriu variat: piese istorice, teatru politic, teatru psihologic, teatru satiric, teatru-document, o încercare de musical dramatic (*Nu sînt Turnul Eiffel*, în nouă versiune). Cîteva piese tin de repertorii mai vechi (*Camera de alături* de Paul Everac, *Citadela sfărîmată* și *Petru Rareș*, ambele de Horia Lovinescu); celelalte — cel puțin ca aducere pe scenă — datează din perioada ultimilor doi ani. Cel mai sărac — am spune — s-a dovedit sectorul comediei. Faptul, oricum, dă de gîndit. Ce poate fi la mijloc: reflexe dintr-o criză universală a genului, sub amenințările la modă ale angoasei ori ale alienării existențialiste, ori, mai degrabă, un spirit de conformism și de comoditate? Pentru că, desigur, la comicul acela natural, cu articulații și pătrunderi în resorturi general-umane, căile exploratorii și căile cunoașterii sînt mai dificile.

Episodul soluțiilor în alb-negru s-a consumat. Nu numai esteticeste, dar și pragmatic, schematismul își primește pedeapsa la care trebuia să se aștepte. Nu înseamnă, însă,

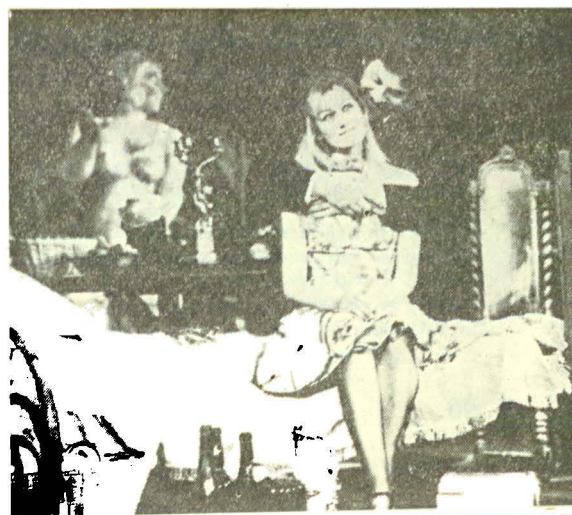


De sus, stînga, în sensul acelor de ceasornic : scene din „A cincea lebădă” de Paul Everac (Teatrul Giulești) ; „Rugăciune pentru un disc-jockey” de D. R. Popescu (Teatrul Dramatic din Galați) ; „Vasile Lucaciu” de Dan Tărechilă (Teatrul Dramatic din Baia Mare) ; „Inima” de Mircea Bradu (Teatrul de Stat din Oradea, secția română).





„Bocet vesel pentru un fir de praf rătăcitor” de Sütő András (Teatrul Național din Tîrgu Mureș, secția maghiară) ; „Noaptea pe asfalt” de Theodor Mănescu (Teatrul de Stat din Sf. Gheorghe) ; „Casa bătrîncească” de Csiky László (Teatrul Maghiar de Stat din Cluj-Napoca) ; „A treia țeapă” de Marin Sorescu (Teatrul Municipal din Ploiești).



că forma înlocuitoare s-ar fi instituit propriu-zis. În dramaturgie, drumurile sînt lungi și salturile, greu de implinit. Revoluțiile, aici, se petrec adesea în ritmul integrărilor treptate. Deocamdată, este important că în fiecare dintre piesele prezentate putem desluși semnul acela viu, inedit, de natură să incite și să scruteze : o deschidere, o căutare, o problemă, un avertisment... E ceea ce trebuie, pentru ca la orizont să poată apărea, cu înțreaga ei promisiune, lumina unei noi clasicități.

Cota majoritară, în repertoriul acestei etape finale, a fost deținută de drama istorică. Faptul nu este întâmplător; el se înscrie într-un context de nouă spiritualitate românească, avînd în obiectivul ei cunoașterea de sine, a noastră ca popor și ca valoare istorică în lume. Pe de o parte, putem înregistra cu satisfacție: ieșiri hotărîte din descriptivismul de manual, din pitorescul sămănătorist, din manierismul patriotard, din retorica unor ceremonii de catedră; pe de altă parte, se ridică o seamă de întrebări, cu o îngîndurare a lor, de rigoare, cu o nevoie de a ajungere la esențe.

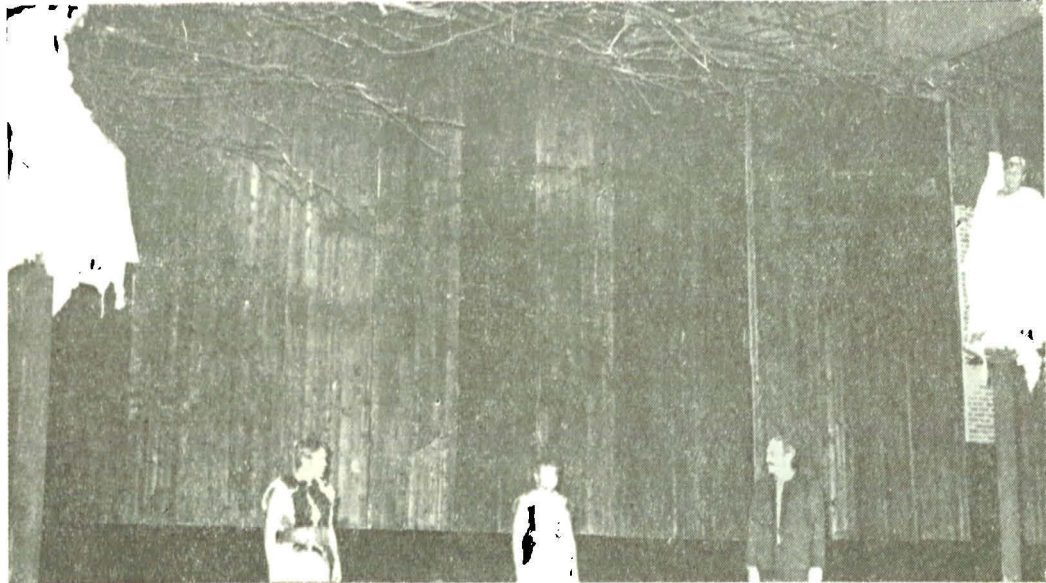
În ce măsură, oare, evocarea istorică poate fi pretext pentru conjeturări și speculații actuale? Pe linia devenirii universale, desigur, faptele se întîlnesc, se repetă, se continuă ori se întrepătrund reciproc, converg spre accepțiuni comune: dar, toate acestea nu se petrec uniform sau mecanic, prin mijloace ușor de adus la suprafață, ci printr-o procesualitate complexă, în care orice element participă cu un elip al său, aparte, și cu o funcționalitate proprie. În spațiile de joncțiune dintre trecut și contemporaneitate stau nu rețele de sîrmă ghimpată putînd să fie rupte cu procedee tehnice, ci nesfîrșite și aproape inesizabile întrepătrunderi umane, toate, cerînd să fie înțelese și asimilate pînă în adevărul lor întîm. Desigur, ar fi o afectare pedantă și anacronică să pretîndem noilor drame istorice limbaj de cronică, cu forme arhetipale și colorituri arhaizante; nu e mai puțin adevărat, însă, că și limbajul prea curent exprimă o facilitate neartistică și citeodată o împietate supărătoare. Din clipa în care pe un fapt s-a pus pecete istorică, din clipa aceea, indiferent că ar reprezenta virtuți sau crime, faptul acela capătă o gravitate intrinsecă, implică și impune, în consecință, un stil.

Și încă o chestiune, tot în legătură cu drama istorică. Istoria de sistem — aceea a institutelor de cercetare, a catedrelor, a cancelariilor de stat — poate reda înfățișarea și liniile de forță ale evenimentelor, dar nu tot pe atîta și inefabilul acestor fapte. Nu arareori, de aceea, acest inefabil revine în sarcina poeziei și a filozofiei. Sub acest raport, drama istorică scrie și ea istoric. Ideea, în ecranul și sub iradiațiile acestei drame, poate atinge fiorul realității; abstracția capătă timbru și vibrație de omenească; partea acusată a lucrurilor dobîndește și ea expresivitate. Sînt transformări, acestea, capabile să inițieze

și să edifice. Încelgăm că nu le-am putea obține pînănd cap la cap documente, înșirînd secvențe, reproducînd în mod didactic texte de arhivă, trecînd pe seama naratorului conținutul de viață care, pe scenă, ar trebui să rezulte din evoluția directă a personajelor. E necesar, deci, ca piesa istorică să fie construcție și transfigurare dramatică, nu film, scenariu, pretext, fabulă, lecție sau demonstrație de tribună. Istoria nu-și descheie brațele oricum și oricui; celor care se gîndesc să-i treacă pragul, ea le cere nu retorică sau cazuistică, ci exegeză și respect.

Spre deosebire de repertoriul din prima ediție a Festivalului, căruia jubileul Independenței noastre de stat i-a imprimat unitate tematică, repertoriul din actuala ediție e inegal și are o înfățișare compozită. E necesar, totuși, să nu ne lășăm impresionați de aparențe. Sînt în joc și trăsături sau agregări convergente: imaginea caloidoscopică, departe de a anula această situație, dimpotrivă, îi poate împrumuta cu atît mai multă adîncime și semnificație.

Putem constata, în sensul arătat mai sus, o mai strînsă întrepătrundere între implicația politică și cea psihologică. În *A cincea lebedă* (Paul Everac), cadrul este de ședință politică: în acest cadru, însă, este pusă să se petreacă o puternică dezbateră privind frămîntări și drepturi ale intimității umane. *Bocet vesel pentru un fir de praș rădăcitor* (Sütö András) nu este numai satiră sau pamflet la adresa mistificatorului de profesie și a comerțului cu misticism; este și un studiu psihologic, denotînd că în ființa umană, capabilă de virtuți și de admirabile consecvențe ale bunului-simț, pot subzista și imprevizibile fragilități, de natură s-o poarte prin rătăcirii și aberații. *Rugăciune pentru un disc-jockey* (D. R. Popescu) este de fapt o pledoarie, nu propriu-zis pentru dreptul la eroare, dar în orice caz pentru dreptul fiecărui dintre noi de a veni în fața vieții și cu date din propria noastră psihologie. Acțiunea din *Noaptea pe asfalt* (Theodor Mănescu) dezvoltă un fapt obișnuit, din diversitatea curentă a vieții; iar, însă, că și la nivelul unui asemenea fapt obișnuit viața ne arată că se pot defini caractere și că se pot configura aspirații ideale. De departe, atmosfera din *Noaptea cabotinelor* (Romulus Guga) poate părea deprimantă. În fond, înțelesul piesei este rezolutoriu și edificator. Nu există blam mai hotărît, mai legitim, atît sub raport etic cît și sub raport social, decît acela pe care îl merită cei ce nu-și găsesc în viață rost și puțină fericire, deși nu le lipsește nimic din ceea ce le-ar trebui. Conflictul dintre cei doi frați, în *Seară de taină* (I. D. Sîrlu), nu este numai un conflict de familie sau de temperament. Ne întîmpină, aici, și o confruntare între două mentalități, într-o perioadă de cumpănă și de aspre încercări în existența noastră națională: una consecventă față de propriile convingeri, fie și cu prețul oricîtor sacrificii, alta conformistă, indiferent dacă din vicii structurale



„A treia țepă” de Marin Sorescu (Teatrul Național din București)

sau din slăbiciune și timorare în fața împrejurărilor. În *Casa bătrânească* (Csiki László), nu totul este trist. Asistăm, într-adevăr, la dispariția unei lumi; întrevădem, totodată, și lumea cea nouă, menită să-i înlocuiască. Realitatea și simbolul, astfel, își dau mîna; viața, implacabil, e datoare să-și continue cursul ei.

Această întrepătrundere de înțelesuri spune mult. Dă pieselor în cauză conținut și adîncime; exprimă voință de cunoaștere; sesizează stări de spirit; reflectă direcții de gândire; comentează evenimente petrecute sau evenimente în curs de desfășurare. Toate acestea sînt fapte ori ipostaze de natură să confere teatrului rolul de busolă și rolul de seismograf sensibil, în tabloul de viață al unei societăți active, în plin proces de edificare socialistă.

Cîteva cuvinte, acum, și despre „șocul” de la Teatrul Mic: *Nu sînt Turnul Eiffel* (Ecatarina Oproiu), în versiune de musical dramatic. Un spectacol inedit, neșteptat, plin de vervă și de imaginație, interpretat cu generozitate de către trupa teatrului, totul, într-un chip savuros și cucăritor. Un spectacol, totodată, făcut să trezească și anume reticențe. Într-o rubrică, am avea de înscris constatări ca acestea: noi forme și mijloace de expresie dramatică; o experiență, de un tip practic frecvent în diferite teatre din lume (rămîne de văzut dacă din rațiuni artistice sau din considerente comerciale); o împlinire ingenioasă de text, muzică și coregrafie, într-o sinceră și sugestivă demonstrație de ceea ce poate înfăptui pe scenă „actorul total”; un popas liber și destul de curajos, într-un climat repertorial încărcat de proble-

matici și programe; ș.a.m.d. Într-o altă rubrică, sînt de făcut două însemnări: un amestec de genuri, într-o categorie a culturii, teatrul, în care distanțele între valori și forme nu sînt rigori scolastice, ci condiții de respect și apărare a unor permanențe spirituale; și, într-un fel, o renunțare la linia mai limpede a altor mesaje de tinerțe, de viziune și elan contemporan cu care *Nu sînt Turnul Eiffel* s-a înscris în psihologia acestor decenii din urmă, în schimbul unor străluciri artificioase, cu aplauze de moment și cu subordonări putînd să pară concesiile sau abdicare. Cultura de teatru, opinia publică și timpul vor avea de judecat și de hotărît în care din aceste două rubrici există mai mult adevăr.

Trebuie să fim recunoscători tuturor factorilor care, sub raport identic și sub raport practic, au făcut cu puțință ca dramaturgia noastră originală și viața noastră teatrală să treacă acest examen în fața țării. Adevăratele victorii, în teatru, sînt victoriile devenirii continue. Teatrul, în esența lui, nu pune preț major și nu are nevoie de consacărîi formale. Stă pe prea puternice rădăcini în structurile culturii și este prea legat de natura intrinsecă a sensibilității umane, pentru ca asemenea consacărîi să-i poată spune ceva deosebit. De ceea ce are nevoie, însă, este să se știe respectat și să simtă că societatea înconjurătoare crede în misiunea lui spirituală.

Nu știm dacă etapa la care ne-am referit aici ne poate face în totul fericiți; știm însă că ne cere să fim privim înainte, cu un larg și luminos sentiment de încredere.