

■ MIRCEA  
IORGULESCU

## Teatrul participării

Nu știu cât este de cunoscut și de prețuit în lumea teatrului dramaturgului Paul Cornel Chitic, remarc însă că lucrările lui mai noi, *Schimbarea la față* și *Europa, aport, viu sau mort!*, ambele publicate în revista „Teatrul” (nr. 2/1978 și, respectiv, 9/1979), sînt expresia unei maturități artistice depline. Paul Cornel Chitic s-a afirmat, dacă nu greșesc, în a doua jumătate a deceniului '60—'70, cele mai cunoscute dintre piesele lui de început fiind strînse într-un volum tipărit în urmă cu zece ani (*Teatru*, Editura Cartea Românească, 1970). Spirit neliniștit, inclinat natural spre experiment și modernizare, tînărul — pe atunci — dramaturg se vădea a fi extrem de receptiv la înnoirea petrecută în teatrul european postbelic. *Restaurarea hainelor Sfintului Augustin* și *Bunicul și Artre cu litere de platină*, texte oarecum greoaie — la lectură, cel puțin — datorită unor insuficient stăpînite ambiții teoretizante, asimilează procedee și teme caracteristice teatrului absurdului, parabolei și farsei tragice. Nu însă fără originalitate. Paul Cornel Chitic urmărește, în aceste prime piese, degradarea unor concepte, teatrul lui, de factură intelectuală și problematizantă, prelungind în fond, sub alte înfățișări, linia atît de greu acceptată la noi a dramaturgiei „de idei”. Acțiunea și personajele, întreaga desfășurare dramaturgică exprimă o puternică vocație demonstrativă, dincolo de concretul intrigii și al replicilor se află întotdeauna o bine articulată construcție ideologică. O anume artificialitate a acestor lucrări provine tocmai din existența unei vizibile demarcații între cele două planuri.

În chip aparent surprinzător, evoluția ulterioară a dramaturgului s-a desfășurat în direcția potențării trăsăturilor ce creau o impresie de afectare și convenționalism, transformarea aceasta a „slăbiciunilor” în tot atitea remarcabile însușiri

fiind semnul cert al descoperirii de sine. Atît *Schimbarea la față* cît și *Europa, aport, viu sau mort!* convenționalizează pînă la limitele extreme reprezentarea dramaturgică, personajele sînt ilustrații aproape liniare ale unor atitudini, caracterul demonstrativ nu mai este ascuns, ci fățiș, scena devenind un teritoriu al confruntării. Dar, de astă dată fără a se renunța la riguroasa geometrie conceptuală, nu se mai încearcă reprezentarea unor idei, ci delimitarea în raport cu o idee dominantă: revoluția, în *Schimbarea la față*, opresiunea, în *Europa, aport, viu sau mort!* Substanța și dinamismul, unelor explozive, sînt asigurate prin situarea pieselor într-o unică dimensiune: aceea a politicii. Este o materie ce presupune în chip necesar participarea, între spectator și scenă se naște un raport nou. Mai mult, dramaturgul nu ezită să împingă acest raport pînă la o participare nu numai afectivă și intelectuală, dar și pur fizică. În *Schimbarea la față*, unde acțiunea se petrece „pe pămînt latino-american, într-un lagăr politic ambulant, de reeducare a tuturor celor care au crezut, au dorit sau au susținut instaurarea unui guvern popular”, indicațiile pentru regie pretind ca spectatorii să fie „introduși în sala de spectacol numai în grupuri”, în vreme ce „Oamenii ordinii (personaje ale piesei — n.n.) rup biletele, numără capetele de spectatori, înregistrează numărul, despart grupurile spontane sau perechile și-i repartizează în două convoaie care sînt minate pe scenă” (piesa a fost scrisă pentru scenă centrală). În *Europa, aport, viu sau mort!*, care este o teribilă comedie politică ilustrînd ineficiența unui colosal aparat polițienesc pus în mișcare pentru suprimarea ideilor pașoptiste, participarea este altfel determinată: printr-o izolare voită a spectatorului de scenă, menită să favorizeze detașarea necesară înțelegerii. Aici, aspec-

tul de „spectacol“, de înscenare convențională vizibilă este accentuat prin desfășurarea păpușărească a întregii acțiuni și prin transformarea personajelor în biete rigide marionete (cu excepția Elenei Sturdza), dezumanizarea sugerată în acest mod transferind în grotesc și în derizoriu grozavele eforturi ale „imperialilor“ de a-l suprima pe Bălcescu și pe ceilalți revoluționari.

Teatru politic prin intenții și substanță, aceste piese aparțin unui dramaturg dintre cei mai importanți ai momentului actual și reprezintă o încercare originală, pe deplin realizată, de respingere a inerțiilor și comodităților de gândire. Paul Cornel Chitic nu se mulțumește, de pildă, în *Europa, apart, viu sau mort!*, să reconstituie, în maniera obedientă caracte-

ristică teatrului de tip burghez, o epocă istorică, să evoce colorat și pitoresc o atmosferă; ideile pașoptiste capătă, prin înfățișarea generalei mobilizări, întru reprimare, a „Imperialilor“ de pretutindeni, statutul unei veritabile forțe, imposibil de oprit, controlat, suprimat (așa explicându-se, de pildă, absența fizică din piesă a revoluționarilor: sugestie a permanenței). La fel, în *Schimbarea la față*, tragedia confruntării dintre dictatură și democrație în ambianța unui stat sud-american reflectă interesul dramaturgului pentru o actualitate reală, autentică, de substanță. Concepute dramaturgic în spiritul celor mai noi orientări teatrale, aceste piese fac dovada existenței la noi a unei literaturi dramatice de factură politică de o veritabilă contemporaneitate.

---

*(Continuare din p. 22)*

nu are destulă adâncime. D-sa copiază mersul și mișcările artiștilor celor mari, mai cu seamă a lui Rossi, fără să fie cu alegere și tact, cum și cînd să facă întrebuintare de ele“. Sau: „D. Hagiescu înțelege rolul ce i se încredințează și-l studiază asemenea, însă nedîndu-i-se roluri, cari să se potrivească pe deplin cu înzeestrarea sa naturală, e împiedicat de a se identifica în roluri potrivite“. Sau: „D. Mateescu a jucat cu mult efect însă aceasta nu vrea să zică că d-sa a conceput rolul său în mod adecvat cu intențiile autorului. Purnic este un servitor simplu și nesocotit, dar vorbele d-lui Mateescu erau însoțite de un aer așa de semnificativ și de un gest așa de îndeminatic și ușor încît ai fi jurat că Purnic face pe prostul fără a fi“. Așadar, cunoașterea rolului, cît și cunoașterea propriei sale naturi pasionale, stăpînirea mijloacelor expresive îl vor feri pe actor de răceală sau afectare, de imitația modelelor, cît și de efectele străine intențiilor autorului piesei. Eminescu era convins că un repertoriu național constituit din valori clasice perene va înlesni actorului să-și găsească un capital de roluri potrivite cu talentul și natura sa; pentru acest repertoriu, criticul pleda prin cronicile sale: „Din mijlocul nestatorniciei gustului public și al serilor sacrificate petrecerii ușoare și cas-

sei, trebuie să se ridice partea satornică a instituției, un mic repertoriu ales, dat din cînd în cînd, care să formeze miezul vieții adevărat artistice și începutul unui teatru național, vrednic de un asemenea nume“. (Cronica la *Moartea lui Petru cel Mare*.)

Așadar, ce este criticul, după Eminescu (ce a fost criticul de teatru Eminescu)? Eliberat de voință, el este un contemplator al adevărului revelat de operele artistice, dar un contemplator activ, întors, adică, împotriva celor ce nu recunosc sau refuză acest adevăr. Acestora, el li-l relevă în modurile raționale ale judecării critice, convingînd prin argumentație sau demonstrație. El este și un îndrumător spiritual către operă, un sfătuitor (cronicile lui sînt pline de sfaturi, mai ales cu privire la interpretare). El este și un conservator al valorilor spirituale cîștigate de om de-a lungul secolelor (operele clasice), ferindu-le de orice întunecare pe care le-ar aduce-o gustul schimbător al modei; și, în fine, un constructor clarvăzător de repertoriu național statornic, din valori artistice-teatrale capitale, rezistente la eroziunea timpului. Sînt cîteva dintre caracteristicile criticului de teatru care a fost Mihai Eminescu. A vrut Eminescu să fie astfel? Nu a vrut; nu a putut fi altfel. El ne-o spune. Să subliniem și această ultimă idee. Critica, după Eminescu, nu e o profesiune, ci o vocație.