

*La NOVI SAD,
la „Sterijino pozorje“*

Jocurile teatrale iugoslave...

Patru spectacole văzute, din unsprezece programate, nu-mi permit să emit aprecieri generale despre ediția de anul acesta (a 27-a) a importantului Festival național dedicat dramaturgiei iugoslave, ce se desfășoară anual, începând din 1956, la Novi Sad, sub numele generic „Sterijino pozorje“. Mi se pare însă interesant modul cum s-a făcut — și cum se face de obicei — selecția pentru acest festival. E o experiență care ar putea folosi. Dintr-un număr mare de spectacole, realizate de toate teatrele din țară, cu piese ale autorilor iugoslavi — clasice, contemporane, sau dramatizări după opere literare clasice și contemporane naționale —, comisiile locale (din republicile federale și provinciile socialiste autonome) fac o primă selecție, propunându-le comitetului de organizare. Selecția finală o face un critic, împuternicit de comitet, care vede toate spectacolele propuse (și chiar unele dintre cele nepropuse) și întocmește programul festivalului, argumentându-și temeinic, într-un referat, opțiunile. Acest referat este publicat, ca o introducere, în caietul-program al festivalului, dându-se astfel posibilitatea oricărui participant, oricărui spectator, să-și confrunte propriile opinii cu punctele de vedere exprimate de critic, a cărui semnătură întărește responsabilitatea selecției. Din caietul-program am aflat că anul acesta selecția a fost făcută de criticul Dalibor Foretić, după criteriul reprezentativității, pentru stadiul actual al teatrului, din fiecare republică în parte și pe întreaga țară.

Programul alcătuit de critic și ratificat de Comitetul de organizare s-a aflat sub semnul spiritului tutelat al marelui dramaturg Miroslav Krleža (decedat în 1980), ale cărui opere au inaugurat și au încheiat întreaga manifestare (*Calvarul* și *Banchet în Blituania*); exprimând, totodată, preocupările dominante ale dramaturgilor și artiștilor scenei iugoslave, orientate spre descifrarea problematicii omu-

lui contemporan, în raporturile sale cu istoria, cu societatea, cu contradicțiile de ordin politic, social. Chiar atunci când piesele (sau dramatizările, destul de multe) se inspiră dintr-un trecut mai apropiat sau mai îndepărtat, unghiul de vedere este acela al omului de azi, rezonanța unor fapte, a unor situații și chiar replici, în rîndul publicului din sală, atestînd o remarcabilă consonanță spirituală, la diapazonul unui acut sentiment al istoriei, al unei intense conștientizări a identității naționale. Dramaturgia și creatorii de spectacole evită, în general, realismul minor al cotidianului și caută să pătrundă în esența durabilă a fenomenelor, în semnificațiile lor majore. Nu întotdeauna, însă, cu rezultate artistice egale, valabile. De pildă, fresca dramatică a lui Goran Stefanovski *Zbor pe loc*, inspirată dintr-o epocă istorică agitată, cu reverberații de sensuri pînă în actualitate, a fost doar parțial valorificată în spectacolul unui colectiv din Skopje, în regia lui Slobodan Unkovski, care alterna momente de intensă poezie cu altele de un naturalism copilăresc, într-un decor ce se voia simbolic, dar care, prin limitarea spațiului de joc, stînjenea teribil continuitatea acțiunii, obligînd actorii să intre și să iasă mereu din scenă, în fugă, ca într-un carusel inoportun. Spectacolul cu piesa *Dizidentul Arnož și ai săi* de Drago Jančar pune în dezbatere un personaj foarte interesant, un vizionar utopic, revoltat social, în căutarea unei libertăți pe care n-avea s-o găsească nici în societatea cezaro-papistă, nici în aceea a „liberei inițiative“, dominată de ideea cîștigului cu orice preț. Se remarcă îndeosebi interpretul rolului principal, actorul Radko Polić, care parcurgea în mod nuanțat etapele involuției eroului; spectacolul suferea însă de un anume schematism și oferea prea puține sugestii scenice de reținut. Mai „rotund“, într-o scenografie elegant-plastică, și denotînd un

gust rafinat pentru comedie, mi-a apărut a fi spectacolul Teatrului „Atelier 212” din Belgrad cu *Corespondență*, o originală transpunere scenică a romanului *Lina de aur* de Borislav Pekić, în care întreaga acțiune (ca în *Dragă mincinosule*) se desfășoară sub forma unui schimb de scrisori între personaje, membrii unei familii de burghezi din secolul trecut, pe fundalul unor evenimente social-politice determinante pentru destinul eroilor. Regizorul Arsenije Jovanović a învăluit totul într-o fină ironie, conducând cu pricepere echipa de actori, inegală, spre realizarea unor strălucite momente de vervă comică. Bune secvențe de comedie, populară de data aceasta, am întâlnit și în spectacolul cu piesa clasicului croat

Marin Držić, *Dundo Maroje* (jucată acum cîțiva ani și la noi). Acest spectacol a fost considerat de criticul selector — și nu numai de el — profund novator, prin valorificarea integrală a textului (care pînă acum se juca în diverse adaptări, restructurări, „modernizări”), rezolvînd astfel ceea ce s-a numit „complexul Držić” al teatrului iugoslav. Concepută ca o reprezentație de bilci, evocînd epoca Renașterii, cu măști de toate felurile și cu scene de un comic gras, succulent, montarea Teatrului național croat din Zagreb pune în lumină și o dimensiune dramatică a piesei, dobîndind adîncime și complexitate, dar și o surprinzătoare înclinare spre un comic frust, pînă la trivialitate, pe alocuri.

...și un simpozion internațional al criticilor de teatru

Ca de obicei, Festivalul național iugoslav a fost însoțit de manifestări internaționale. Expoziția trienală de cărți și periodice de teatru a reunit expozate ale unor prestigioase edituri și redacții din 22 de țări, între care și România. Juriul trienalei, din care a făcut parte și colegul nostru Valentin Silvestru, a acordat Placheta de argint, pentru diversitatea colecțiilor de teatru, Editurii „Eminescu” din București, și un premiu special revistei „Teatrul” și Almanahului „GONG”, editat de aceasta; fapt semnificativ, dacă ne gîndim că e prima oară cînd, la această importantă manifestare internațională, este distinsă o publicație de teatru.

Simpozionul internațional al criticilor și teatrologilor a fost dedicat temei „Spectacolul teatral și limbajul criticii”. Organizat de Asociația internațională a criticilor de teatru (A.I.C.T.), simpozionul acesta a devenit o manifestare periodică, trienală, legată de „Jocurile teatrale iugoslave” de la Novi Sad. Mărturisesc că, la început, tema m-a surprins, în oarecare măsură; mi se părea că nu limbajul ar fi, în momentul acesta, problema cea mai arzătoare a criticii de teatru. De aceea, am propus ca temă a referatului meu „Criteriile judecării de valoare și complexitatea limbajului criticii”, ceea ce s-a și acceptat. Am înțeles, însă, din primele referate ascultate în cadrul simpozionului, că s-a creat un fel de complex de inferioritate al criticii de teatru, față de alte ramuri ale criticii (îndeosebi față de critica literară, dar nu

numai), considerîndu-se că aceasta n-are avea un limbaj propriu, corespunzător obiectului asupra căruia se exercită — spectacolul de teatru. În scrisoarea de invitație a organizatorilor se spunea, de altfel, că punctul de pornire în stabilirea temei a fost opinia multor participanți la un simpozion anterior, cu privire la „dificultatea esențială de care se ciocnește critica de teatru, și anume limbajul (verbal și discursiv), diferit de limbajul spectacolului teatral, a cărui expresie nu este numai verbală. Potrivit acestui punct de vedere, „critica nu posedă o limbă aptă să descrie, să interpreteze și să aprecieze toate elementele unui spectacol. Dovada cea mai evidentă o constituie vocabularul stereotip și restrîns care se folosește în legătură cu un spectacol de teatru”.

Pe această poziție și-a plasat expunerea, categorică, criticul iugoslav Dževad Karahasan, primul referent, care a depins „trista stare în care se află ceea ce obișnuim să numim critică teatrală”, încercînd să explice „subordonarea criticii teatrale față de critica literară și transferul obstinat al noțiunilor, al presiunilor și procedeelelor de la una la cealaltă”, prin „natura foarte apropiată și aproape identică a semnificațiilor produse de teatru, cu semnificațiile literare”. După el, imposibilitatea criticii teatrale de a defini faptul teatral, cel puțin la nivelul „existenței materiale” a acestuia (după modelul descoperit de formalistii ruși pentru faptul literar, a cărui bază materială e limba), provine din ignorarea totală a

limbajului teatral. Poziții asemănătoare au susținut și alți participanți (între care criticul iugoslav Milan Bunjevack), făcînd frecvent apel la formalistii ruși, la structuralism și semiotică, citînd din Roman Jakobson, Ingarden sau N. Hartmann, Chomsky și alții. Replica a fost dată de alți participanți, fie în mod direct, ca iugoslavul Darko Gasparović („a renunța la literatură, în limbajul criticii de teatru, înseamnă a renunța la critică și a face teatru”), fie în mod indirect, evocînd modele strălucite din istoria criticii de teatru (finlandezul Clas Zilliacus, citînd din cronica lui Lichtenberg asupra interpretării lui Hamlet de către David Garrick, sovieticul Grigori Haicenko, despre Bielinski, Lunacearski și P. A. Markov) sau, ca Jan Kott, oferînd modele proprii de limbaj contemporan, expresiv, creator. Pornind de la spectacolele polonezului Tadeusz Kantor, cu *Clasa moartă* și *Wielopole*, *Wielopole* și alăturîndu-le recentul spectacol al lui Peter Brook cu *Tragedia lui Carmen*, după Bizet, faimosul teatrolog polonez a definit teatrul vizitorului drept un „teatru al esenței”. Și, astfel, inițiată în jurul problemei limbajului, reuniunea și-a lărgit treptat obiectul, mulți dintre participanți preferînd să vorbească despre condiția criticului, funcțiile criticii, criteriile de judecată ale acesteia, făcînd fie mărturisiri autobiografice (Ann Morley Priestmann — Anglia), fie considerații generale cu privire la situația teatrului din propria țară (Chen Gongmin — R. P. Chineză) și responsabilitatea criticii față de public (Peter Iden — R.F.G., Eileen Blumenthal — S.U.A., Luft E. — Turcia, Ratan Thiyam — India). Această idee a responsabilității criticii a fost subliniată în mai multe intervenții; am reținut pledoaria pentru o critică implicată în viața socială și angajată cu probitate profesională, a profesorului teatrolog Ulf Birbaumer (Austria), ca și apelul patetic al dramaturgului din R. P. Ungară, Hubay Miklós, pentru ca *drama* să nu fie omisă din analiza *spectacolului*, ci dimpotrivă, critica să țină seama de importanța cuvîntului. A urmat un foarte frumos elogiu al cuvîntului, care are puterea de a exprima orice, vizualul și auditivul, actul nonver-

bal. Acesta fusese și unul dintre argumentele subsemnatei, în susținerea ideii că *există* un limbaj al criticii teatrale, iar faptul că materia sa de expresie este cuvîntul nu poate constitui în nici un caz un motiv de îngrijorare sau nemulțumire. S-au mai făcut auzite și alte voci, afirmînd că există o antinomie între critica jurnalistică și cea științifică (Szanto Judith, R. P. Ungară, lansa dilema: critica — știință sau artă?), astfel încît, la un moment dat, a fost enunțată ipoteza unei posibile sciziuni între „critici” și „teatrologi” (sau „universitari”). Replicile n-au întîrziat, unele venind din partea eminentului teatrolog francez Bernard Dort („critica e locul de reconciliere între știință și artă”), altele din partea lui Valentin Silvestru, care a prezentat și un referat cuprinzător despre „Limbajul indistinct al criticii și murmururile distincte ale teatrului” și a avut cîteva intervenții bine venite, între altele, în problema funcției criticii de a emite judecăți de valoare. Și în această problemă au existat păreri diferite, unii susținînd că rolul criticului se reduce la acela de martor al faptului teatral și negîndu-l dreptul de a judeca (între alții, Jacques Larne-Langlois, Canada). Controverse s-au iscat în legătură cu necesitatea cunoașterii, de către critic, a vieții interne a teatrului, a procesului de creare a unui spectacol, a punctelor de vedere și intențiilor creatorilor; unii vorbitori au opinat că e mai bine ca, pentru obiectivitatea judecății de valoare, criticul să rămînă în afara vieții teatrului, la o anumită distanță. Intervenții utile au avut, aici, și în alte probleme, Georges Schlocker (Elveția), André Camp (Franța), Ernst Schumacher (R.D.G.), Petar Selem (Iugoslavia), Alki biades Margaritis (Grecia) etc. Expunerea prof. dr. Carlos Tindemans (Belgia) a fost o tentativă de a formula un model de limbaj semiotic aplicat la procesul de receptare critică a spectacolului de teatru.

A fost, cum l-a denumit Hubay Miklós, un senat al criticii teatrale mondiale, în cadrul căruia s-au emis idei importante, s-a discutat în mod colegial, constructiv, într-un dialog deschis, comprehensiv.

CONCURS

TEATRUL DRAMATIC DIN BRAȘOV organizează, luni 13 septembrie a.c., orele 11, **CONCURS** pentru ocuparea unui post de actriță, limită de vîrstă 30 de ani.

Cererea de înscriere și memoriul de activitate se primesc la Teatrul Dramatic, Piața Teatrului nr. 1, cod 2200, Brașov. Informații suplimentare la telefon 921/16154 sau 18850.