

# TEATRUL ROMÂNESC DE AZI: TENDINȚE, FENOMENE, PERSONALITĂȚI

## *Pledoarie pentru o critică a literaturii dramatice*

Desigur, teatrul nu este literatură. A spus-o, printre alții, și Caragiale, care nu ne-a lăsat însă și o soluție privind destinul în posteritate al operei sale dramatice, nu ne-a spus dacă aceasta era menită să rămână la condiția umilă a unui scenariu cusut între copertile unui dosar pierdut în arhivele teatrelor sau să fie tipărită în ediții de mare tiraj pe care să le poți consulta în orice bibliotecă. Posteritatea a ignorat teoria cu „teatrul nu este literatură”, a inventariat operele dramatice cele mai obscure, a tipărit volume și a umplut rafturile bibliotecilor cu cărți de teatru. Pentru că, într-adevăr, **spectacolul de teatru nu este literatură**, nici în primul, nici în ultimul rînd și nici măcar în varianta rudimentară a „lecturii pe roluri”, dar textul dramatic, piesa de teatru, cum îi spunem în mod curent, este. Și încă ce literatură, dacă e să-l credem pe Tudor Arghezi spunind că dramaturgia este genul „care înfrînge lenea cuvintelor”, iar „textul în teatru cuprinde în sine, adunată și aglomerată, o viață ce are datoria să se concentreze exploziv în textul dialogat”!

Nu este mai puțin adevărat că teoriile privind independența spectacolului față de text — de fapt o altă latură a discuției — s-au dovedit necesare și au fertilizat numeroase experimente memorabile ce au confirmat, dacă mai era nevoie, autonomia estetică a artei spectacolului. Problema textului în **spectacol** aparține artei spectacolului și nu ne interesează aici decît tangențial și numai din dorința de a evita orice rătălmăcire. De la pantomimă la *commedia dell'arte* și de aici la teatrul romantic de declamație, spectacolul a parcurs drumul de la laconism la locvacitate. Un drum pe care teatrul modern îl parcurge în sens invers, în căutarea „autonomiei” amenințate. Unul dintre campioni „teatrului absolut”, omul de teatru polonez Józef Szajna, a creat un spectacol de două ore după **Infernul** lui Dante în care nu se rosteau mai mult de cinci pagini de text fiind, cu toate

acestea, foarte accesibil, nu pentru că subiectul este de notorietate, ci, în primul rînd, datorită mijloacelor de vizualizare a situațiilor dramatice. Un mai vechi experiment vest-german, creat de regizorul și coregraful Pina Bausch cu o trupă de actori din Bochum, ducea la limită ideea de autonomie într-un spectacol de trei ore după **Macbeth**, bazîndu-se în exclusivitate pe acțiune scenică, refuzînd orice replică, orice dialog, orice text. Dar hipertrofierea activității scenice în dauna vorbirii nu poate duce decît la pantomimă, iar spectacolele mute, oricît de ingenioase, nu ne pot amuza la nesfîrșit. Adevărul îl rostește Gaston Baty cînd, recapitulînd direcțiile în care a evoluat arta spectacolului de-a lungul istoriei sale (**teatrală și literară**), spune că „arta teatrală nu devine ea însăși decît atunci cînd cele două curente se imbină după cum firul și urzeala nu fac pînza dacă nu se împletesc.” Important este să observăm că unul dintre efectele neașteptate ale „imperialismului” criticii literare este și faptul că literatura dramatică sau — cu un termen care îi conservă nobila sa origine — **poezia dramatică** a fost marginalizată instituindu-se un statut paradoxal: pe de o parte teoreticienii și practicienii artei spectacolului par să fi ajuns la o cvasi-unanimitate privind independența spectacolului față de text, pe de altă parte, criticii literari au ajuns și ei la un fel de consens tacit privind independența literaturii față de literatura dramatică. În practica vieții noastre literare acest fenomen se manifestă prin atitudinea de neîncredere a criticii literare față de dramaturgie. Fără îndoială, raportul de privilegii dintre literatură (înțelegînd prin aceasta în mod restrictiv poezia, proza și critica) și dramaturgie nu este unul dintre cele mai serioase subiecte teoretice, dar situația bizară a autorilor dramatice expulzați din „literatură” și expediați în teatru, apoi alungați din teatru și restituiți literaturii rămîne unul dintre cele mai pitorești contraste ale vieții literare

contemporane. Fenomenul nu este străin de mai vechea dispută referitoare la defuncta teorie a genurilor literare. Cine mai poate stabili astăzi cu exactitate frontierele acestor „genuri”? Proteic, romanul își însușește modalități lirice, uzează frecvent de dialog și are mercu mai concludente ambiții teoretice, eseistice. **Roman dramatic, dramă epică, poem dramatic ș.a.m.d.**, sînt doar cîteva din formele de frontieră descoperite de dramaturgia secolului nostru, iar noțiunile de **poezie epică sau proză poetică** sînt forme literare cunoscute culturii europene încă de pe vremea lui Homer. „Întrucît este creație estetică în formă verbală, drama reprezintă în primul rînd opera unui poet” — spune Adrian Marino și detaliază: „poezia dramatică nu există doar pentru că o cer teatrul și exigențele scenei.” (Dicționar de idei literare, p. 257). Drama există și pentru că dialogul, ca modalitate specifică a literaturii dramatice, este în plan moral cea mai directă formă de comunicare umană. Devenit instrument literar, dialogul refuză orice artificiu și nu imită autenticitatea (atît de frecvent căutată în proza modernă), ci este autenticitatea însăși. **Controversa**, ca formă conflictuală a dialogului (să ne amintim aici că Jean Louis Barrault intenționa să însceneze dialogurile platoniciene), este dramă pură și dacă ea trece în pagina de literatură sau pe scenă, aceasta ține de două arte diferite. Spunem o platitudine, dar orice premisă este, de obicei, o platitudine: autorii dramatici sînt scriitori. Goethe era de părere că Shakespeare este mai mare poet decît autor dramatic, avînd desigur în vedere nu atît faptul că a scris și sonete, cît poeticitatea întregii opere shakespeariene. Caragiale însuși, scotit global „cel mai mare dramaturg român”, era un Cehov balcanic îndrăgostit de laconism, cu capodopere în genul epic scurt și în proza fantastică. Înaintînd spre originile literaturii noastre moderne, vom observa că Vasile Alecsandri, cel ce a pus bazele literaturii noastre dramatice, este încă obiect de discuție al criticilor și istoricilor literari care nu se pot hotărî dacă a fost un mare autor dramatic sau un poet autentic, un îndemnatic autor de epistole sau un prozator care s-a neglijat. Nu avem, prin urmare, nici o îndreptățire să alungăm dramaturgii din republica literelor îndrumîndu-l spre o țară a nimănui (o țară a scenariilor?) decît, evident, în cazuri de mediocritate, pe care nu le luăm acum în discuție. Simplificînd lucrurile pentru mai multă claritate, cine ar mai putea fi luat în serios dacă ar exclude poezii dramatice din istoriile literare de vreme ce, într-o rapidă înșiruire a virfurilor, lîngă Homer și Dostoievski îi

vom așeza fără ezitare pe Eschil și Shakespeare? Dacă în practica vieții noastre literare mai există asemenea contradicții, este probabil și din cauza unei perspective „meșteșugărești” asupra creației dramatice, înțelegă adesea ca un proces de producție în serie a unor pre-texte, ghiduri, librete de spectacol, cînd, de fapt, literatura noastră continuă să producă unicate demne de toată atenția criticii. Pe de altă parte, specializarea măruntă în domeniul criticii, ofensiva regizorului, apariția în teatru (ca și în cinematografie) a „autorului total” (scenarist, regizor, scenograf, acustician, la nevoie chiar interpret) — toate acestea au adîncit ruptura relativă dintre critică și dramaturgie, dacă nu în mod obiectiv, cel puțin pe planul conștiinței critice. Prin tratamentul segregacionist, critica a contribuit, nu numai la noi, ci și aiurea, la marginalizarea literaturii dramatice, lucru inexplicabil într-un secol în care aceasta s-a aflat în avangarda experiențelor literare, devenind uneori, ca în cazul unui Jean Paul Sartre, un instrument foarte convenabil de vehiculare a ideilor și opțiunilor filozofice. De altminteri, apelul scriitorilor la unul sau altul dintre „genuri” este o chestiune de adecvare a conținutului la un anumit limbaj, iar limbajul dramatic exercită o evidentă fascinație asupra prozatorilor și poezilor. Istoria literaturii dovedește că puțini dintre marii scriitori moderni au rezistat ispitei de a scrie teatru. James Joyce, T. S. Eliot, Rafael Alberti, Günter Grass au scris în genul dramatic; ba se vorbește chiar de o piesă de teatru a lui Karl Marx. La noi, Mihail Eminescu, Nicolae Iorga, Liviu Rebreanu, Lucian Blaga, Tudor Arghezi includ în ansamblul operei lor importante realizări în domeniul dramaturgiei. În aria literaturii contemporane, care ne interesează cu precădere, este de observat că, pe vremea cînd au debutat în dramaturgie, Aurel Baranga era publicist de notorietate, Paul Anghel, Ion Băieșu, Romulus Guga, Teodor Mazilu, D. R. Popescu, Tudor Popescu, Alexandru Sever erau prozatori cunoscuți, Marin Sorescu — poet celebru, Dumitru Solomon — eseist, Leonida Teodorescu — autor al unui volum fundamental despre dramaturgia lui Cehov ș.a.m.d. O istorie completă a literaturii contemporane va trebui să consemneze aportul sau, cel puțin, mirajul exercitat de dramaturgie asupra unor scriitori foarte diferiți ca factură și formație cum ar fi Eugen Barbu, Mihail Beniuc, Al. Căprariu, Paul Georgescu, Corneliu Leu, Fănuș Neagu, Gellu Naum, Vasile Rebreanu și lista ar putea continua. Se cunosc cazuri de prozatori care nu și-au găsit liniștea pînă cînd nu și-au văzut romanele dramatizate

(Dinu Săraru și Gabriela Adameșteanu sînt cele mai recente exemple, dar aici pare că opțiunea pentru insolit a regi-zoarei Cătălina Buzoianu a fost determi-nantă). De unde acest miraj al drama-turgiei pentru scriitorii români? Poate de acolo că rostirea este regimul de existență deplină al cuvintelor. Nu „ne vine” adesea să citim cu voce tare versurile preferate? Poate că doar rostite de față cu martorii cuvintele se trezesc din la-tența paginii de carte. Care este scriito-rul ce se poate lipsi de bunăvoie de cutia de rezonanță oferită de scena și sala de spectacole, refuzînd să-și savureze efectele acestei „lecturi la vedere” care este spec-tacolul? La urma urmei, cine să scrie literatură dramatică dacă nu scriitorii de profesie? Și dacă ei sînt cei ce o scriu, au dreptul, cu întreaga lor operă, la ofi-ciile criticii literare. Evident, nu se poate obține aceeași glorie în critică analizînd prescele lui Ion Băieșu sau comentînd ro-manele lui Thomas Mann, dar opera lui Ion Băieșu este a noastră și în zadar am fi așteptat clipa cînd avea s-o interpreteze Roland Barthes. Faptul că, de pildă, în lucrarea *Scriitori români de azi* de Eugen Simion, echivalînd cu o istorie a litera-turii contemporane, nu a fost înregistrat nici un dramaturg, deși există cel puțin

zece care pot rezista celei mai severe se-lecții, este doar un exemplu privind perspectiva fragmentară a celor mai buni dintre criticii noștri asupra literaturii con-temporane. (Este adevărat, în compen-sație, Eugen Simion a scris un articol elogios despre dramaturgia lui George Genoiu.) Literatura dramatică rămîne astfel, de voie, de nevoie, domeniul de analiză al criticilor de teatru și, așa cum criticii literari își fac un teritoriu privi-legiat din poezie, proză și critica criticii, lipsindu-se cu bună știință de contactul cu una dintre zonele cele mai, agitate ale literaturii contemporane, tot așa criticii de teatru, a căror profesiune nu e cu nimic mai ușoară, își fac un orgoliu din specializarea în analiza spectacolului care, în ce privește suportul literar al acestuia, nu poate fi decît o analiză aproximativă, dirijată regizoral, deformată sau refor-mată prin importante infidelități față de original. Nu mai începe vorbă că însuși obiectul de analiză fiind marginalizat, cri-tica de teatru (și critica de dramaturgie, atîta cîtă este) rămîne pentru mulți din-tre criticii noștri o excentricitate subal-ternă. Toți avem nevoie să dispreguim ceva pentru a proteja propria măreție?

Mircea GHITULESCU

## *Măiestria de a tăcea pe scenă*

Cînd vorbim despre arta actorului, despre mijloacele sale de expresie, ne referim mai totdeauna la talentul rosti-rii, la știința de a se mișca în scenă, la armonia gesturilor și așa mai departe. Mai rar observăm talentul actorului de a asculta o replică, un monolog — uneori foarte lung — al partenerului, mai rar observăm forța expresivă a lipsei de miș-care, de gesturi. Și totuși acestea sînt probe dificile, pe care nu oricine se încumetă a le trece, pentru că presupun nu numai talent, ci și experiență, un nivel ridicat, chiar desăvîrșit, de profesionali-tate.

Nimeni nu a fost surprins, de pildă, cînd în spectacolul cu *Conversație în casa von Stein despre domnul von Goethe*, montat cu ani, în urmă pe scena Teatru-lui „Nottara”, rîlul de martor mut — dar obligatoriu receptiv, stimulator — al lun-gului monolog care este, de fapt, piesa lui P. Hacks, a fost încredințat nu unui fi-gurant sau unui începător, ci unui actor experimentat, de recunoscut prestigiu — Constantin Brezeanu. Doar astfel era po-

sibil ca monologul să dobîndească sub-stanța unui dialog, ca ideile exprimate să-și afle confirmări, infirmări, să fie puse la îndoială ori completate... fără a se rosti o replică. În acest caz — mai puțin obiș-nuit, desigur — performanța actricească era evidentă, dar semnificațiile deosebite pe care le poate conferi pe scenă tăcerea, modul de a asculta, sînt perceptibile, chiar dacă nu atît de explicit, în orice specta-col și la orice mare actor.

Despre modul în care Unchiul Vania (George Constantin) o asculta pe Elena Andreevna (Rodica Tapalagă) în specta-colul montat la Teatrul „Bulandra” acum cîțiva ani s-ar putea scrie pagini întregi. O asculta cu încintare, foarte atent, fără s-o audă de fapt; se desfăta cu sunetul vocii, cu cripitul fără griji ce-i mîngîia auzul, cu luminile și umbrele de pe chipul ei, cu jocul „de-a oamenii mari” al fe-meii-copil. Înțelegeai din tăcerea, din fe-luritele tăceri ale actorului tot ce repre-zenta pentru personaj, pentru viața lui cu zile și ore exasperant de asemănătoare, apariția vapoasă, fermecător inutilă a