

Ion Cocora sau dragostea pusă la încercare

„Ce este, totuși, un critic de teatru?”

Întrebarea, sub semnul retoricului, apare în Precuvintarea sentimentală a celui de-al treilea volum din seria **Privitor ca la teatru** și este, într-un fel, o concluzie, o indirectă definiție, căci dincolo de aspectul retoric există o umbră a neliniștii generate de chiar „timiditatea” discursului său: neliniștea stării de a face din dragostea pentru teatru un act public. Răspunsurile date conturează în schimb o ipostază vicleană și seducătoare, pe care Ion Cocora o afirmă, negînd-o: ipostaza justițiară.

Parcînd cronicile și studiile sale, adesea serioase, bine documentate, erudite chiar, ne întîmpină o dominantă pe care noi o considerăm a fi definitorie caracterul impresionist. Alături de intuiția spectatorului experimentat apare un sistem de valori particular, se dobîndește o specializare, lucru vizibil dacă facem o comparație între cronicile din volumul I (1975) și cele din volumul III (1983).

Schimbarea e marcată în sensul unui plus de metodă, noi procedee, fapt ce-l duce chiar pe autor la reevaluarea critică a unor spectacole discutate anterior. Totuși, constanta semnalată mai sus rezistă. Discursul critic se desfășoară în funcție de interesul său permanent pentru regie, fapt ce provine, credem noi, dintr-o concepție integratoare textul există prin spectacolul care-i amplifică sensurile, semnificațiile. Conștiința faptului că „piesa de teatru de valoare este în primul rînd o operă literară de valoare” nu-l împiedică, ci dimpotrivă îl stimulează pe Ion Cocora să afirme primordialitatea spectacolului ca operă deschisă a regizorului hermeneut al textului. Spectacolul este din această perspectivă un univers avînd rațiunea sa de-a fi, un univers ad-hoc al timpului și locului și causalității reprezentației, suprapus universului textului dramatic, pe care îl înglobează.

Interiorizarea exteriorului ni se pare a fi tehnica preferată, și din această

cauză rezultatul demersului critic poartă marea subiectivității. Asumarea operei se face în funcție de reperete culturale proprii și, prin acestea, a celor propuse de spectacol. Astfel provocat pentru a intra în universul de semne și imagini al spectacolului, criticul atunce în conotații suplimentare, adiacente sau chiar paralele sensurilor spectacolului creat de regizor. Confuzia nu este a criticului, ci a cititorului. Cronică teatrală propriu-zisă este cadrul „instituționalizat” al unor meditații critice ce vizează doar textul sau doar spectacolul, deci, oricum bănuim intenția sa de a fi revelatorul și al unuia și al celuilalt. Diagnosticarea regizorului pare corectă, dar asupra produsului finit al încercărilor sale cade cu greutate subiectivitatea.

Dorința de a revela semantica spectacolului, ignorînd adesea interpretarea actoricească, se reflectă la nivelurile variabile de înțelegere a reprezentației, niveluri nedecarate, dar cu simptomatice contururi în discursul critic și depinzînd de gradul de asumare, de interiorizare a exteriorului. Rezultă că interiorizarea convertită în subiectivitate va fi marcată textual prin scurte notații ce vizează stări, reacții personale. Subiectivizarea discursului prin acești modalizatori devine un procedeu în se de construcție a discursului, subordonată unei dorințe de înscriere sub zodia onestității. Judecățile de valoare, actul însuși de evaluare nu vor apărea ca generate de modalitățile acribiei critice, ci de modalități specifice forului interior al individului. Totul conduce la utilizarea modalizatorilor subiectivizării, nu pentru a marca niște concesii, ci pentru a dubla plăcerea explorării. Starea sufletească personală este mediul în care spectacolul e adus și simțit, e o ocazie a autosondării.

Pe Ion Cocora, spreosebire de alți critici teatrali, metodele și procedeele criticii obiective îl pun în impas. Spectacolul are arhitectura, plasticitatea sa doar în funcție de sistemul de relații cu interioritatea criticului, acesta funcționînd ca un creuzet în care arderile sînt neîntrerupte. Spre aceasta îl împing și formația sa filologică, dar și o anumită vocație de esecist.

Întrebările, incertitudinile, ca efecte ale combustiei interioare cauzate de o reprezentație sau o idee regizorală, provoacă adevărate incursiuni relaționale și referențiale în spațiul și timpul culturii. Astfel, de la Ion Cocora nu evaluările, prea adesea pozitive, rezistă, cit ansam-

blul problematic creat, schelăria relațiilor propuse.

Într-un fel, prin judecățile de valoare la care ajunge, el neagă ipostaza dorită și afirmată inițial de critică — cea de Saint-Just; a sa fiind mai degrabă determinativă și explicativă. Aceasta nu înseamnă decât conștiința critică că orice spectacol este o variantă, o posibilă lectură, și, din această cauză, rolul criticului nu e doar de a spune DA NU, ci de a căuta cauzele, sursele succesului sau insuccesului teatral. Critica sa (căci chiar prin cele spuse pînă acum Ion Cocora iese de sub incidența breslei simplilor croniciari) e axată pe personalități (afirmate plenar sau nu) regizorale sau dramaturgice, volumul din 1973 fiind un adevărat dicționar al regiei românești, dar un dicționar „fizionomic”, interesant și necesar; deși pe aceeași grilă a subiectivizării.

Discursul critic urmează o schemă personală invariabilă, constituită din patru probleme

1. construirea unui sistem de relații specifice;

2. „problematizarea” spectacolului, montării;

3. semnifica decorului;

4. mențiuni asupra actorilor.

Bibliografia critică consacrată va fi utilizată cu moderație, aplicativ și validată în unele contexte, cum ar fi cei din studiul „Pirandello și pirandellismul”, unde erudiția este de domeniul evidenței.

Spectacolele shakespeareane le abordează din perspectiva contribuțiilor lui Jan Kott, cele racinienne din perspectiva lui Barthes, dar nefiind dominat de bibliografie, fapt dovedit de altfel prin deseale luări de poziție, Bibliografia este instrumentul certificat pentru ajutarea propriei idei. Profilul criticii sale e depistabil în zona bunului-simț critic.

Disertațiile teoretice de tipul „De la fabulă la semn”, „Personajul-temă” sînt interesante exerciții de meditație, căci, deși debutează cu observații de uz curent, ele sînt dublate de pătrunzătoare reflecții. Idei interesante enunțate, dar neaprofundate se întîlnesc, de asemenea, la tot pasul. Pentru exemplificare e suficientă ideea distincției între timpul momentului acțiunii și timpul mesajului ca etalon al valorii de actualizare; timpul mesajului apare ca expresie a formei acțiunii dramatice, iar de aici concluzia că: „forma anacronică face anacronic mesajul”. Cit este sau nu de adevărată concluzia, rămîne de discutat, pornind chiar de la distincția expresie conținut și de la contribuțiile semiotice moderne.

Impresia de rupere a ideii în momentul în care se simte nevoia aprofundării e dată, credem noi, tot de undă subiectivă.

În orice caz, critica lui Ion Cocora, aflată sub semnul onestității și al seriozității, ca reflex al unei conștiințe ce

asimilează și se îndoieste, axată pe cogito-ul creator, cîștigă tocmai prin această interiorizare a exteriorului. Observațiile clare, discursul critic cizelat cu rafinamentul spectatorului exersat și generat dintr-o pasiune pentru fenomenul teatral se constituie ca o veritabilă lecție de asumare a instrumentului de cunoaștere și civilizare care este teatrul.

Ioan CRISTESCU

Imaginea și cuvîntul

O carte pe care nu ți-o „închipui”, ale cărei imagini nu le crezi prin lectură, ci îți transmite de-a dreptul imaginea. Cam așa ar putea fi definit mai întîi volumul Cătălinei Buzoianu, **Novele teatrale**, Editura Meridiane, București, 1987. Cartea întregă este de altfel un labirint al imaginilor, în care identificăm personaje reale, arhetipuri, situații particulare sau de-o generalitate evidentă. Cîte un personaj uitat, o replică de care ne aducem sau nu ne mai aducem aminte răsăr în fața noastră brusc, într-o minune a unei alte cosmogonii, ordonînd elementele sistemului, refăcîndu-i structura artistică.

Scheletul „epic” al acestei cărți îl constituie experiențele profesionale ale autoarei — cele memorabile, fără îndoială, cele care au marcat-o, care au ajutat-o să se autodefinească, jalonînd un traseu al devenirii artistice în forma pe care spectatorii o pot observa astăzi. Aparent arbitrar alese, ele justifică selecția prin însemnătatea revelației pe care i-au prilejuit-o la un moment dat autoarei: patru istorioare japoneze („cuprînzînd <tot> ceea ce am citit în multe cărți și am simțit întotdeauna cu înșămii”), repovestite de autoare, memorii de călătorie (călătoria delimitînd o permanentă inițiere, umană sau profesională, a cărei specificitate constă în tensiunea neînteruptă a trăirii, a întrebării, a înțelegerii, ba chiar a mărturisirii), fragmente din caietele de regie, propuneri de scenarii pentru teatru sau film, portrete ale unor oameni de teatru etc.

Pe deasupra tuturor acestor imagini se ridică figura personajului care a devenit autoarea. Imprevizibilă, neliniștită, de o mare forță și uneori de o ciudată slăbiciune, bîntuîtă de demonul creației și cunoașterii, grăbită sau adăstînd îndelung asupra „întrebărilor lumii”, capricioasă, nici modestă, nici lăudăroasă, ca un om care-și cunoaște prea bine valoarea, personajul Cătălina Buzoianu a devenit un demiurg histrion, înălțînd odă actorului — dar omagiindu-l în același timp pe