

Centralitatea operei

Titlul acesta s-ar putea să apară polemic, și, poate, într-o unică direcție, adică în favoarea principiului de „primat” sau de „prioritate a textului” și a „poetului” dramatic — o prioritate care, totuși, așa cum observa un ilustru cercetător, nu e cronologică și istorică, ci una ideală, menită — în imaginația unora — să ferască și să salveze textul, opera, de orice suflare otrăvitoare, „poluantă” de-a dreptul, venită din direcția regiei. Or, după opinia mea, fără a lansa paradoxuri provocatoare, o operă se cuvine să fie apărută — atunci când se plasează în centrul faptului teatral, al faptului scenic — în egală măsură și de inerția „literară” (între ghilimele) sau de imobilismul autorului însuși. Care autor, ca să se vadă „tradus” în mizanscenă, nu numai că nu face bine să întoarcă spatele regizorului, ci dimpotrivă, ar face bine să colaboreze și, mai ales, să nu se supere și nici să nu se sperie de lectura și dicțiunea pe care le oferă regia. Căci, prin însăși punerea sa în scenă, orice text — de la cel mai ilustru la cel mai modest, și în orice perioadă istorică, de la eutrofia lui Eschil la autoregia lui Pirandello, sau a lui Everac, trecînd prin figura capocomicului și ajungînd la interpretările marilor regizori-filologi — nu rămîne, nu poate să rămînă intact, neatîns, virginal. Cel mai cuminte și mai inocent — cuminte și inocent în privința creativității — caiet de regie este, înainte de toate, un act de „deregare” analitică, de „distrugere”, de „lăcerare” a operei literare, firește, urmat de o recreare a aceleiași opere, peste carnea căreia, ca în basme, făt-frumosul regizor toarnă „apă moartă” și după aceea „apă vie” a imaginii teatrale. Cu rezultate variabile, se înțelege, în funcție de gîndirea, de sensibilitatea, de talentul „artistului teatrului” cum este — sau ar trebui să fie — un regizor. E o realitate, aceasta, pe care pînă și cei mai înverșunați „puriști” sau „fixiști”, cum se mai spune, o consacră fără să-și dea seama atunci cînd recunosc regiei, de exemplu, „dreptul alegerii celor mai potriviți actori”; ce înseamnă potriviți?, potriviți în raport cu ce și cu cine? (Distribuirea Rodicăi Negrea în Zoe din **Scrisoarea pierdută** a stîrnit nedumeriri,

poate tînîra actriță a Teatrului Mic e departe de Elvira Godeanu sau de Rodica Tapalagă, dar cine se consideră autorizat să nege legitimitatea și credibilitatea „variantei” propuse de ea și de regizor, cu sublinierea luptei disperate a unei femei singure într-o societate masculinistă, care a inventat Constituante și bătălii electorale și față de care, ea, Zoe-Negrea, ca să folosesc termenii unui Alberto Moravia, nu e o integrată, e mai „sălbatică” și mai imprevizibilă, mai poetică?!) Să continuăm: se concede regiei — „Dei gratia” — și dreptul de a descoperi „subtextele” unor replici, de a simplifica decorurile, de a se folosi mai bine de jocul luminilor, ba chiar și dreptul de a modifica ritmul, de a scanda alți **tempi** (mă întreb din nou alții, în raport cu care? pentru că textul teatral nu e, așa cum visa Adolphe Appia, o partitură muzicală cu exacta indicare a duratei). Totul, bineînțeles, cu condiția, în fond abstractă, antiistorică, de a nu se ataca substanța originalului. Dar sînt, oare, bunăoară asemenea „subtexte” de descoperit (?!), unice, monosemice, sau, dimpotrivă, ele sînt polisense, oferînd un variat și mereu inedit registru de nuanțe, tonuri și interpretări? Evident că sînt polisense — inclusiv în timp, în procesul istoric — și, dacă e așa, revelarea unui înțeles pînă acum scăpat din vedere (chiar și de critica literară, de filologi), sau de-a dreptul nou, nu înseamnă, totuși, atacarea a înseși substanței originalului? Ba, eu cred că înseamnă. Înseamnă atacarea și deopotrivă adăugarea de noi semnificații paginii literare, prin „pagina”, prin imaginea scenică.

Astfel, marele drept și adevărata poliție ale regiei în raport cu autorul și cu publicul rezidă în operația de reconstruire în spectacol a poeziei dramatice, căreia se cuvine să i se aproximeze cu cît mai multă finețe „centralitatea”, caracterul de ax etic și estetic al colaborării în teatru. Este o lucrare analogă cu aceea a regizorului de film — cînd e vorba de ecranizări pare de-a dreptul identică —, atunci cînd acesta e pus în fața unei anumite teme, a unui anumit conținut, a unei anumite „comenzi”. Îmi permit, de aceea, să apelez — pentru

claritatea și noblețea demersului — la opinia unor cinești, astăzi celebri, frații Paolo și Vittorio Taviani: „Noi am înțeles datul cetățenesc obligatoriu (tema) ca pe o provocare, ca pe o sfidare a fan- teziei noastre. O dată acceptată tema inițială (textul, în cazul nostru — n.n.), căutam să o reinventăm, să o silim să devină momentul provocator al stărilor și dispozițiilor noastre sufletești, al motivelor noastre de cercetare culturală și umană. Mai mult: însăși fixitatea, caracterul obligatoriu al temei centrale ne-au îndemnat să o investim cu toate ipotezele noastre de fantezie și de limbaj, legându-le de discursul nostru personal ca autori“. Schimbând puținul de schimbat, propunerea Tavianilor este, cred, valabilă și pentru regizorul de teatru, mai precis pentru autorul de spectacol. (Căci dacă trăim într-o epocă în care pînă și vinurile pot fi „de autor“, de ce nu ar putea să fie și spectacolele teatrale?! Evident, ca opere de artă a spectacolului!) Directorul de scenă, așadar, își pune vrînd-nevrînd pecetea stilistică, personală, asupra imaginilor gîndite și voite de el, încărcîndu-le cu elemente ale culturii, ale imaginației, ale gîndirii sale, făcînd și el, vrînd-nevrînd, loc opereii dramaturgului, un loc central, se înțelege. E un proces dialectic curent și acceptat în mod pașnic.

Pe de altă parte, ar fi de precizat că toate aceste principii — fie cele care susțin a outrance imposibila „puritate“ și „integritate“ a substanței opereii dramatice, fie cele care acordă o prea mare libertate de lectură regizorului — se referă la o situație dacă nu ideală, la una „supremă“, pentru a apela la o expresie a lui Rudolf Arnheim: „...dacă vrei să faci estetică, și cu folos, ea trebuie exercitată pe operele cele mai bune. Estetica se referă numai la operele cele mai izbutite, și cînd vreau să fac estetică îl analizez pe Michelangelo, pe Chaplin etc., fiindcă numai în operele supreme se exprimă principiile esteticii (...) Cînd, în schimb, ne ocupăm, în calitate de critici, de operele non-exceptionale, ca să zicem așa, la ordinea zilei, atunci con- tează faptul că e vorba de opere parțiale, incomplet realizate. Așadar, una e să vorbești de principii estetice și să găsești demonstrații pentru asemenea principii, și alta e să vorbești despre lucruri parțiale. În legătură cu care se cuvine să discuți doar în mod parțial“. Am ajuns, astfel, în dreptul întrebării pătetic-romantice (sau numai ironic post-moderniste) a lui Laurențiu Ulici: unde ne sînt dramaturgi? Ne oferă, aceștia, operele cele mai frumoase — în sensul sugerat de Arnheim — sau numai opere parțiale, nelimpede, incomplet realizate? Firește, aici se cade să înaintăm cu prudență și fără trufie, operînd continuu diferențieri, judecînd rezultatele finale,

de la caz la caz, caz cu caz (ca și în cîmpul regiei, dacă mai e nevoie să subliniez!). Nu dispun de o informație, adică de lecturi suficiente, pentru a emite nete judecăți de valoare, diferențiate. Totuși, mi-aș permite să observ că persistă — și pe plan mondial — tendința unor regizori, dintre cei buni, cu o gîndire autonomă, și uneori chiar a unor actori, de a-și elabora singuri texte de spectacol. Cu excepții pe care eu nu le cunosc, la noi nu a apărut încă acel tip de autor unic și total, ilustrat cu vehemență, aș zice, de un Tadeusz Kantor, „artist al teatrului contemporan“, cu faimoasa sa „trilogie a Morții“, care — punîndu-și în scenă propriile idei, propriile emoții, propria sa viață — să realizeze o operă în sensul cel mai larg estetic al cuvîntului. Tendința aceasta nu trebuie considerată, de sus, ca o ambiție literară mai mult ori mai puțin deșartă, ci mai curînd trebuie să deștepte întrebări, în zona literaturii dramatice: oare oamenii de și din teatru nu își manifestă în felul acesta nemulțumirea față de ceea ce le oferă autorii propriu-ziși, scriitorii? La noi, se știe, regizorii au elaborat cîteva „dramatizări“ sau, mai curînd, „scenarizări“, ale unor scrieri în proză, de predilecție romane (de la Bulgakov la Săraru): ei nu au dramatizat, cum se plîngea — chiar și aici, la București, acum cîteva ani — un autor de teatru străin — cartea abonatilor telefonici! Nu numai că nu au făcut o asemenea operație, dar sînt ferm convinși că, punîndu-li-se la îndemînă opere de valoare, regizorii nu le-ar ocoli, nu le-ar prefera Ersatz-urile, „înlocuitorii“. Merită, cred, să ne gîndim dacă nu cumva cei din teatre nu ocolesc, de fapt, „operele parțiale“, cîrora le-ar prefera desigur chiar și „la pièce bien faite“ a lui monsieur Francisque Sarcey (minus sofisticările acestuia), cu o structură solidă și cu o anumită fluentă dialogică, atît de bine minuite la noi, cîndva, de un Aurel Baranga.

În același timp, ar fi greu să se neghe o anumită predispoziție a autorilor de piese de la noi pentru metaforism (în sensul denunțat de Błaga, alături de cacterază). După absolut modesta mea opinie, ceea ce dramaturgia noastră — de bună seamă deloc lipsită de valori — nu a reușit, totuși, să obțină cu suficientă forță expresivă stă în legarea problematicii actualității de marile, permanentele teme umane. Ca să-mi fac mai transparentă ideea, apoez din nou la un cineast, dar, de data aceasta, la un cineast care a fost și un excelent om de teatru, regizor, actor și dramaturg: Rainer Werner Fassbinder, în elogiul pe care acesta îl aduce maestrului său: „Filmul, obișnuia să spună Sirk, este sînge, lacrimi, ură, moarte, iubire. Și a făcut, Sirk, filme cu sînge, lacrimi, ură, moarte, iubire. Și tot

Sirk obișnuia să spună că nu se pot face filme despre ceva, se pot face numai filme (piese de teatru — n.n.) cu ceva, cu oameni, cu lumină, cu flori, cu oglinzi, cu sînge, adică tocmai cu toate acele lucruri nebunești cu care filmele merită să fie făcute. Și a mai spus Sirk că filozofia regizorului înseamnă lumină și atitudine. Și Douglas Sirk a făcut filmele cele mai gingașe din cîte cunosc, filme ale unui ins care iubește oamenii și nu-i disprețuiește ca noi... Și dacă ar mai fi nevoie de confirmarea unui asemenea *credo* — din care se cuvine să reținem simburile de foc, miezul semnificațiilor — o găsim într-o relativ recentă mărturisire a lui Dario Fo, întrebat dacă prin „Laboratorio Arlecchino”, un fel de spectacol-lecție dedicat comediei dell'arte, nu renunță cumva la binecunoscutul său militantism politic: „Față de scrierile mele din trecut, aici dimensiunea „politică” a spectacolului apare mai puțin direct, deoarece în cazul acesta nu sînt luate de piept personaje și situații politice bine determinate, nu se vorbește de partide politice, ci se înfruntă probleme fundamentale, de-a dreptul primordiale, ca frica, foamea, supraviețuirea, puterea, căutarea plăcerii de a trăi, care sînt, totuși, și ele, probleme net politice...” Deci, aici, o altă lecție: pentru a-și dobîndi centralitatea, opera are nevoie și de primordialitate, de probleme ontologice fundamentale, legate de o filozofie a omului. Cu alte cuvinte, dramaturgul este chemat să înfrunte adversarul — adică materia de viață, realitatea, elementele reprezentative ale momentului istorico-social dat — acolo unde el, adversarul, e mai puternic, nu acolo unde e mai slab...

Ne despart puțini ani de pragul mileniului al treilea și aproape pretutindeni scriitorii au conștiința că se află pe o

linie de hotar, într-o zonă de tranziție, și cu această conștiință se întreabă cum va arăta, cum trebuie să arate literatura, poezia, romanul, drama, în așa-numita, de către sociologi, eră postindustrială a tehnologiei. Am citit de curînd, în această privință, recenzia la o carte editată de Harvard University Press și intitulată *Six memos for the next millenium* (Șase însemnări, pro-memoria, pentru viitorul mileniu). Autorul este — mai precis, a fost — Italo Calvino, care de fapt a apucat să pregătească primele cinci „memos”, cea de-a șasea nu i-a mai fost dat să o scrie. Iată cele cinci „canoane” — considerate de autor nu etichete prezumțioase, ci „cîmpuri magnetice” (note cu precădere, ar fi spus Călinescu) — care au constituit temele a tot atîtea conferințe de ținut de către Calvino la universitatea americană; ele vizează literatura în ansamblu, cu o atenție specială acordată prozei, dar nu exclud teatrul, dramaturgia: „ușurință” (sprinteneală, agilitate) — „rapiditate” — „precizie” — „vizualitate” — „multiplicitate” (de sensuri, desigur, dar și o aspirație spre totalitate). Le-am enumerat fără a avea aici răgazul unei comentări critice, doar ca motive de meditație, fără îndoială fecundă. Care ar fi fost să fie, însă, cel de-al șaselea „memo” al cunoscutului narator italian? „Consistența”, „densitatea” (doar notată în proiect). Din crezul estetic, moral și civic al scriitorului se poate deduce sensul acestei condiții: autorii au a-și propune „țeluri nemăsurate, cu mult dincolo de orice speranță de realizare”. Mă gîndesc că, pentru a obține o firească, organică centralitate a propriilor opere în viața și spațiul teatrului, autorii contemporani pot să adopte cu folos, adaptînd-o, o asemenea clarviziune.

Florian POTRA