

însemnări dezordonate

Voiam de mult să scriu continuarea unui credo dramatic, început cu ani în urmă în revista „Teatrul” sub titlul „Uraja creației”, dar efortul de a sistematiza mereu s-a prelungit dincolo de orice limită în plus, orice principii generale enunți, ele par pledoarie pro domo sua. M-am hotărât să abandonez și sistematizarea și să dau citorva păreri o notă subiectivă fățișă, ca lucruri scrise din ghiul meu.

AM STRĂBATUT — cu un sentiment de uimilnță — *Prețul* —, ultima piesă a lui Arthur Miller.

Patru personaje: doi frați — unul „cop”, membru al unei meserii sărace (dacă ești cinstit) și disprețuite, polițist; celălalt, medic bogat; soția polițistului; casa va fi demolată și polițistul vinde unui Solomon bătrîn de 89 de ani — al patrulea personaj — mobilierul și vechiturile rămase în pod, neatînse de la criza din 1933, cînd tatăl celor doi frați s-a ruinat.

Prețul este, în esență, legea implacabilă a vieții. Dacă neglijezi banii și succesul, dacă vrei demnitate, tot trebuie să plătești un preț.

Miller e uluitor. Pe terenul dramaturgiei moderne, al microsubiectelor, microdramelor și microgăselnitelor, e singurul care reușește să dea micro-oamenilor, oamenilor mărunți ai prozaismului contemporan (lipsiți de duhuri, sînge, blesteme sau măcar de simboluri misterioase, care să-i învăluie ca o mantie), e singurul care poate să le dea dimensiune de regi. Drama e monumentală prin dramatic și caracter e înseși; oameni mici, obișnuiți, comisvoiajori a căror mărunțime se proiectează la spatele lor sub forma unor umbre uriașe ale epocii.

Microdramaturgia obișnuită trage la schemă și interșanjabilitatea personajelor; nu e rezultatul lipsei de talent, ci al condiționării stricte a oamenilor-personaje, în funcție de schema de salarizare și de situațiile-tip ale standardizării moderne. Miller izbutește să pătrundă sub secunda sentimentului, în miimile de secundă, să pună microscopul pe o

materie care n-a fost secționată și prinsă între lamele, ci mișcă.

Între cele patru personaje nu se află nici un ticălos. Fiecare are dreptatea lui. E singurul autor contemporan — din cîți am citit — putînd face dintr-un tîrg de cîteva sute de dolari o dramă care trage spre tragedie, cu atît mai tragică, cu cît simți insignifianța sumei în sine.

La un moment dat, citindu-l, ai senzația că teoria și critica dramatică nu sînt și nu pot fi decît umbre pe pereții peșterii. Problemele de construcție, dinamică și caracterologie pe care și le pune un făuritor de talia lui Miller sînt de altă ordine de mărimi decît cele ale recepționeurului: dramaturgul lucrează fatalmente cu micronul, iar cel care vine să-i ia mașina în primire scoate de la piept, ca să facă măsurătorile, o sforcică. Prefer „muncitorul”, căci acesta face proba prin practică, fără jumătăți de teorie, punînd mașinaria în funcție, vîzînd cum merge.

Nici autorul, în asemenea cazuri, nu e stăpîn absolut și lucid asupra tuturor componentelor materialului pe care l-a creat. O să trebuiască odată să vină la noi — în lumea autorilor, criticilor și a oamenilor de teatru — un psiholog și să facă puțînă ordine, să restabilească inspirația în drepturile ei.

IMPACTUL EMOȚIONAL, afectiv, sugestia. Nu-mi cereți să adaug două fraze de „explicare”, din care „să se înțeleagă mai clar că...” Arta e teritoriul esteticului. Instaurează domnia logicii perfecte, stăpîne pe toate compartimentele, a organizării explicate a tuturor sensurilor, și es-

teticul te va da peste cap. Dă-mi un erou pozitiv absolut rațional — face gimnastică dimineața în fața geamului deschis, ronțăie polivitamine, împinge personal căruciorul copilului și comentează competent în familie ultimele evenimente din America de Sud — și ai toate premisele pentru un impact afectiv care să-l detroneze din simpatia spectatorilor, deși fiecare din actele lui, luat în parte, e perfect logic, recomandabil și pozitiv.

*

E FRUMOASĂ sau nu cutare piesă? Frumosul (și s-ar zice că nu e chiar ultima categorie a esteticii) a cam dispărut din critica dramatică. (Prin critică nu-i înțeleg aici numai pe cronicari, ci pe toți cei care exercită actul critic, inclusiv spectatorii.)

Un intelectual mă felicită:

— Ai spus niște lucruri grozave.

Eu, nu ca să pescuiesc complimente (sper!), ci din curiozitate față de reacțiile unui cobai absolut normal:

— Dar ți s-a părut frumoasă?

Și, în fața figurii lui uimite:

— Vreau să spun, cum ți s-a părut din punct de vedere artistic?

— Dă-o dracului de artă, mă pune el la punct plin de bun-simț. Ce, de artă îmi arde mie acum? Tu spui acolo niște lucruri!

Văzându-mă cam încurcat, intervine un al treilea:

— Nu trebuie să te necăjești. Dacă nu zgîrie ca un lucru neverosimil, dacă noi am simțit chestiile spuse acolo, înseamnă că erau spuse artistic, frumos.

Aiurea-n tramvai! Îmi vine să umblu pe străzi și să agăț trecătorii:

— Nu doriți să discutați cu mine despre frumos?

Pînă la urmă, precis, unul o să mă cirpească. El se înghesuie în autobuz și eu vreau să discut despre frumos.

*

FRUMOSUL, ÎN CRITICA noastră curentă, e o consolare de ordin lingvistic acordată pieselor „flop”, pieselor care au căzut (dar semnate de autori cu merite literare sau de amicitie): „dialogurile sînt scrise într-o limbă frumoasă”. Frumosul e confundat cu rotunjirea, cu vestibulul, cu inspidul sau, cel mult, cu armonia. Măștile africane, toate măștile diforme care au invadat civilizația noastră saturată de suprafețe plane și nikelate, de la măștile indoneziene pînă la cele din preajma Tîrgului-Neamț, or fi frumoase? Piese diforme or fi frumoase? Se poate spune că *Privește înapoi...* a lui

Osborne iradiază o furie frumoasă? Domnia „problemelor” — cite replici cu semnificație de slăvire sau protest — a pus stăpînire pe public și pe exercitorii actuali critic și a prins dramaturgul nostru într-un clește neiertător.

Trebuie să-i redăm dramaturgului dreptul pe care-l are ultimul țaran din Maramureș. Poarta pe care și-o cioplește acesta „funcționează” oricum, fie că o sculptează frumos, fie că nu. Țaranul e, într-un sens, mai *boier*, pentru că face artă de-zinteresat, nu pentru bani, utilitatea fiind a frumuseții. „Problema porții” e a frumuseții. Indigenul din Bali înalță pe patru pari un cotet splendid sculptat, în mijlocul căruia instalează un scăunel: e locul unde poate poposi zeul, cînd îi vine chef să-l viziteze. Sînt peste zece mii de asemenea temple superbe în insula Bali: fiecare crede că s-a pus bine cu zeul, și s-a pus bine cu frumosul.

Conștient sau nu, omul se poate dispensa de religie. Frumosul e indispensabil. Și mai ales în artă. Dacă vom fi atenți numai la „probleme” și nu și la frumos, numai la țesătura logico-organizatorică a pieselor, și nu și la estetic, teatrul se va îneca în practicisism meschin și își va pierde puterea competitivă.

*

CLEȘTELE PRINCIPAL în care se zbate dramaturgul contemporan e raportul dintre inovație și succes.

Banii, de care spuneam adineauri că nu constituie scopul celui ce-și sculptează poarta, sînt totuși un indicator — e drept, imperfect, dar totuși un criteriu — pentru ceea ce se subliniază azi insistent în economia noastră. anume legea valorii. În teatru legea valorii nu poate fi încălcată atît de ușor ca în domeniul editorial. Un autor, dacă e influent, poate obține un tiraj nemeritat de mare. Librării, ca să-și obțină prima, o vor scurge pînă la urmă, după un an-doi: e pusă prin standuri și ținută mult prin vitrine (cele atractive se vînd ca fulgerul, pe sub țeghea), e dată premiul copiilor de școală și pompată prin biblioteci. Cărțile științifico-fantastice (un domeniu ciudat, unde aproape toți autorii autohtoni se vînd mai bine decît celebrii mondiale, adesea de valoare simțitor mai înaltă: Bradbury, Wells, sau americanul Asimov) sînt tratate de critică sever (pe merit sau cu exagerare, depinde de la caz la caz), dar în orice caz și-au scăzut brusc tirajul din motive... comerciale. Apucă-te și controlează, dacă poți. În teatru, măcar acest unic element, atractivitatea (care nu e egal

cu calitatea, desigur), e mult mai controlabil. Influența autorului mai joacă un oarecare rol — vadul teatrului la care e pus în scenă, distribuție celebră sau anonimă, regizor și colectiv care cioplește din informitate ceva cu un pic de cap și coadă —, dar nu poate înfringe această lege parțială și imperfectă, a controlului prin leu și prin tuse.

Cartea, dacă e mare și greu de străbătut, poate fi lăudată de critici fără grijă: puțini vor avea puterea s-o străbată și să-i contrazică. Nimeni nu vede cititorul adormit în pat. Teatrul e mai impur decât lectura: vii și ca să vezi actori, ca să ieși în lume, să-ți duci prietena undeva, în două ore jumătate ai terminat, poți pe urmă să discuți cultură. Hîrtia rabdă orice, scena, nu. Se tușește în sală. Chiar dacă renovările au înlăturat scriștii scaunelor, e vizibil efortul oamenilor de a schimba latura pe care stau, oboșiți, pe cînd altădată auzi musca — și aplauzele.

*

DAR CEEA CE TEATRUL ÎȚI DĂ cu o mină tinde să-ți ia cu cealaltă. Fă o comedioară de situații și fără probleme: vei fi răsplătit cu succes și dispreț. Actorii vor avea încredere în succesul ei: toată lumea va spune că e iefțioară și toată lumea va veni s-o vadă. Fă un lucru care forțează obișnuințele, și mai toți se vor îndoi de succes. Există reguli nescrise, greșite, moștenite din bătrîni. Fă un monolog lung sau o tiradă, și mai orice actor îți va spune cu duhul blîndeții că „nu ține“. Replica, știe el, trebuie să fie scurtă. Cu toate acestea, multe manuale ale meșteșugarilor americani sau francezi spun că nu e nimic mai facil decât să captivezi publicul cu un monolog.

Punerea în scenă realizează uneori o armonică. Întîi strîngi, se taie la maximum (de cele mai multe ori util, dar unciori și inutil și „ce se taie, nu se fluieră“). După aceste tăieri însă, cînd piesa se joacă, încep adăugirile datorate actorilor (de multe ori utile, dar de cele mai multe ori inutile).

Ah, umorul sec. Un actor — vorbesc de cazurile comune, nu de artiști excepționali —, dacă are de spus un „da“, se simte un dezmoștenit al soartei. El se simte obligat să spună: „Da, dragul meu, sigur că da, da, dom'le, fără îndoială, da“. El a învățat la institut că vorbirea scenică e o vorbire poetică, nu trebuie să semene cu cea de pe stradă, dar un „da“ nu e scris în versuri, institutul a fost de mult, și adăugarea a tot felul de „mă“,

„tovarăș“, „dom'le“, îngînarea replicii spuse de partener îi dă un sentiment de securitate. În *Tango*, Cotescu m-a impresionat prin această tăietură dură și precisă a replicii. „Da“, la el, e strict „da“, iar o replică rezumată la „Păi de“ are o putere de bombă.

Banalizarea și „logicizarea“ replicii de tăietură bruscă și neobișnuită capătă putere de fenomen matematico-statistic. Într-o piesă aveam replica: „Jenează-te, jenează-te și treci mai departe“. În X orașe diferite, X actori care nu vorbiseră unul cu altul au schimbat-o, s-ar zice imperceptibil, în exact același mod: „Jenează-te, jenează-te DAR treci mai departe!“ Pentru stilul modern laconic, pentru trecerile bruște de la lung la scurt, pentru umorul sec — egalizările de lungime, întreruperea replicilor lungi de către partener și lungirea celor scurte prin adausuri, „normalizarea“ prin înlăturarea ilogicului firesc al vorbirii cotidiene, alunecările de „pierdut ca la frizer“ (bune în unele faze ale gradației dramatice, dar nu în curgerea replicilor) verbalismul și banalitatea supra-firescului sînt o calamitate.

*

DRAMATURGUL POATE respecta unele rețete facile ale succesului, merge la sigur, dar, pe lîngă pierderi de prestigiu, riscă — ceea ce e mai grav — să nu spună nimic esențial și nimic frumos, nimic pe gustul omului modern, care vede unele filme, citește unele cărți, are un fel de a gîndi „pe mai multe piste“, accelerat și complex, mai ales cînd e vorba de tineri. Altă cale e inovația care întoarce spatele tuturor „rețetelor“ teatrale și se izbește de neîncrederea celor care riscă bani și eforturi (e vorba și de teatre și de spectatori).

Cale de mijloc nu există?

O urăsc mulți, știu. Arta mare nu se naște din compromisuri. Dar nu mă gîndesc la o cale a mijlociei, a compromisului. Mă gîndesc la o forțare treptată a gusturilor, o „încercare a marginii“, întotdeauna ceva mai mult decât intră în obișnuințele spectatorului și ceva mai puțin decât ar risca o avangardă experimentală lipsită de public. Pentru că totuși scriem cu un scop, majoritatea, și vrem o audiență. Și pentru că sîntem prinși între două viteze și riscăm să fim sfîșiați. Vitezele sînt ale unor straturi foarte diferite ale publicului. Nu e unul singur, cum se spunea pînă mai deunăzi.

Nu pot să cred că toți autorii din lume nu fac decât să se copieze unii pe alții. Modernitatea, la cei mai talentați, înainte de a fi un rezultat al lecturilor, e o crea-

ție a ne-dramaturgilor, a unor straturi largi ale populației urbane de azi. Acești oameni au un anumit mod de viață, ceva mai tehnic (pe alocuri mai automatizat, dar adesea mai rapid în gândire, în sesizarea esențialului), un limbaj mai direct, sînt în contact cu o bază mai largă de informație, mai documentați, se plictisesc mai ușor, au auzit multe fraze și obișnuiesc să le ghicească dinainte sfîrșitul, au văzut multe filme, multe proaste și cîteva bune, sînt în general avertizați, la curent cu schema unui subiect, cunosc formula „happy-end“ și fac eforturi să fie politicoși cînd dau de unele pretenții la simboluri și poezie. E un public tînăr, pe care teatrul riscă să-l piardă, dacă îl va plictisi prea des. Există și straturi vetuste, pentru care mersul la anumite teatre și anumite piese e o ceremonie ca tăierea porcului de Ignat și pentru care o melodramă de trei batisse înseamnă minutul adevărului, al sensibilității și contactului cu cultura.

Pe aceștia din urmă e ușor să-i tratăm de sus și presimt că voi stîrni proteste în rîndul oamenilor cultivați spunînd că și acest gen de piese și spectatori au dreptul la viață, că pentru banii lor muncîți oamenii au dreptul să vadă și ceea ce le place lor, nu numai ce ne place nouă („producătorilor“).

*

INTOLERANȚA PRODUCĂTORULUI e un fenomen contemporan destul de apăsător. Există scriitori care scriu cărți strict pentru propria lor plăcere: între gustul lor de producător și cel de consumator e un divorț atît de net, încît nu citesc cărți în genul celor pe care le scriu, ci mai curînd romane polițiste, pe care însă nu le-ar scrie niciodată.

Există însă o sensibilitate modernă, un fel contemporan de a judeca, o arhitectură dramatică pe care o simți plutind în aer. Aceste necesități — de problematică și de gust — se cer satisfăcute. Fără acest filon contemporan, teatrul își pierde puterea competitivă sau — dacă vrei! o formulă mai simplă și mai vulgară — ajunge să-și piardă spectatorii. De pe acum, sînt în țară destule teatre la care — după impresia mea — afluența scade. Soluțiile nu pot fi administrative. Cheia principală e repertoriul.

*

NIMIC MAI UȘOR decît să negi (în cuvinte) dilema succes-inovație. E însă un fapt al dramaturgiei noastre că piesele care flatează obișnuințele publicului, care se adaptează înțelegerii totalității, gusturilor mai puțin elevate, au cel mai adesea un succes de cassă net. Succesul

cassă nu e însă numai un succes al buznarului autorului: e un succes de impact, de efect (chiar trecător, dar întins în suprafață), un succes de audiență și un succes de încredere din partea teatrelor, care au un anumit plan financiar.

Dincolo de această constatare începe un divorț adînc.

Unii propun o diviziune netă între bulevard și artă: subvențiile de stat și municipale să meargă — ca în unele state occidentale — doar spre piesele și spectacolele „de ținută“, adică mai dificile, iar poncifii și rețetele comerciale să se întrețină singure.

Propunerea aceasta — pornită din intenții artistice cu care sînt de acord din toată inima — nu ține cont de riscurile rezultatelor. Imperfectul și vulgarul control prin leu e o ață foarte slabă, dar ne mai ține totuși legați de corpul publicului, ne ferește — chiar imperfect — de legile arbitrariului și ale plictisului. Stabilirea calității artistice în ședințele unor comisii de producători mă tem că ar adînci diviziunea dintre criteriile complicate ale prestigiului artistic și cele mai simple ale succesului, ar despărți de public arta (sau ceea ce ar stabili producătorii ca fiind artă). Există spectacole dificile și de artă adevărată care au ținut multă vreme și țin așful teatrelor noastre. *Incident la Uichy* — piesă de gravă dezbatere etică, departe de comercialul amuzant; spectacolul experimental *3, 3, 3* — devenit și succes de cassă; sau tratarea inedită a lui Shakespeare în *Troilus și Cresida* sînt exemple între multe altele. Cehov, scotit prin excelență autorul care a sfidat legile succesului, are din nou succes în *Livada cu vișini*.

*

DIVORȚUL DE CARE VORBEAM stă în atitudinea față de succesul ieftin, în reacția față de gusturile unor straturi ale publicului. Aș compara această atitudine cu cea a unor filozofi față de divinitate. Materialiștii francezi au făcut pamflete strălucite, și-au bătut joc, au înlăturat divinitatea cu dosul mîinii. Feuerbach a abordat chestiunea din alt unghi și a realizat o distrugere mai eficientă decît simpla negare. De vreme ce această credință există — și-a spus el —, ca s-o putem nega pînă la capăt trebuie să vedem rădăcinile ei, de unde a apărut sau — cum am spune noi azi — mecanismul lăuntric al fenomenului Dumnezeu.

Față de succes, unii reacționează cu o simplă întoarcere a spatelui: Fantomas, fotbalul, „Ultimul meu tango“ sau cutare

comedie românească facilă sînt fenomene la care nu mai ai nimic de discutat, nimic de analizat, nimic de căutat. Într-o epocă de studiu statistic și sociologic (pe care noi n-am început încă din păcate să-l așezăm pe baze științifice decît în economie, de curînd, mai ales după documentele Conferinței Naționale a partidului), această întoarcere de spate seamănă uneori cu o consolare. Se invocă și maxime, cum ar fi cea că moneda rea o alungă din circulație pe cea bună, că publicul nu e format etc. Aș aminti aici doar doi autori de renume dintre cei numeroși care au tratat problema din cu totul alt unghi.

ALECSANDRI și BRECHT. Unghiul la care mă refer ar putea fi numit pe scurt acel al concurenței. Alecsandri avea în față trupe străine și o dramaturgie străină de succes. El a pornit-o pe calea cea grea, și-a format publicul, de la simplu la complex. Într-o epocă de ascensiune a romanului polițist, Brecht a privit noul gen ca pe un fenomen popular. S-a întrebat de unde îi provine succesul și cum ar putea să-l deposedeze — în scopuri artistice și politice proprii — de simburile său atractiv.

Contra-argumentul care se aduce în asemenea ocazii este acela că producțiile ieftine sînt imposibil de concurat și că încercarea de a concura cu ele îl dislocă imperceptibil pe creator de pe poziții artistice pe poziții comerciale. E adevărat, dar trebuie să recunoașteți ca fiind tot atît de adevărat că a fi dislocat sau nu depinde și de forța creatorului respectiv — de talentul, luciditatea și tenacitatea scopului său artistic. E o provocare ce se ivește în fața teatrului și dramaturgului dornic de supraviețuire.

NU RIDIC cele de mai sus la rangul de principiu absolut. Încercînd să fure cite ceva din elementele de senzație ale literaturii și dramei populare, Dürrenmatt a fost elintit uneori de la artă spre simplificare de mai mare perisabilitate. Beckett, dimpotrivă, a cucerit succes și eficiență, întorcînd spatele oricărei flatări a obișnuințelor publicului.

Din argument și contra-argument aș dori să rămînem, măcar, cu un mic grăunte de relativitate. Pentru că, în opiniile unor inițiați teatrali față de piesa românească începe să se ivească un fenomen pe care l-aș numi „judecata inversă”:

Dacă Fantomas are succes de casă, înseamnă, invers, că tot ce are succes este de factură comercială. Și — altă inversiune — că mai tot ce cade ține de

artă, mai tot ce s'întîlnește ține de profunzime. Ca un sac de fasole, publicul primește loviturile, publicul e de vină, publicul n-a înțeles.

Unii cronicari și artiștii ajung la o uriașă și senzațională separare a noțiunilor: între public și poporul de care acesta aparține, ei stabilesc o antinomie planetară, ai zice că e vorba de populații situate la antipodii sau în galaxii diferite; publicul trebuie educat, poporul, dimpotrivă, educă, publicul e înapoiat, poporul, dimpotrivă — ș.a.m.d. Desigur, noțiunile sînt departe de a fi identice, dar acest public ține totuși de acest popor, trăiește pe acest pămînt, numai că e incomod de manipulat de către cronicar, mai greu de identificat cu părerea criticului; e mai comod să spui „citorii noștri cred că...” sau „orice om de bun-simț socoate că această piesă este excelentă (sau mizerabilă)”, pe cînd publicul — fie el eterogen, diferențiat, justificat în verdictele sale sau, alteori, „îndus în eroare” — e totuși o entitate mai încăpățînată, cu păreri pe care nu orice critic le poate invoca oricînd.

SUCCESUL DESCALIFICĂ. Ca să nu dau loc la bănueli că vorbesc dintr-un unghi personal, prefer să dau loc la certitudini: e vorba și de experiențe pe care le-am trăit cu forța unei iluzii optice. Înainte de a fi reprezentată, *Sonet pentru o păpușă* era socotită o piesă ciudată, experimentală (adică sortită insuccesului), inutilizabilă pentru public din cauză că ar cuprinde nu știu ce umor absurd, avangardist, obscur. Nu polemizez cu această părere. Dar a fost destul ca piesa să înregistreze un vulgar succes de public, și imediat a intrat în circuitul normal de producție facilă și comercială. Nu polemizez nici cu această părere. Dar nimeni n-o să-mi scoată din cap că rădicala diferență de optică a fost provocată de succes.

Precizez, din nou și din nou, că afluența de spectatori nu e un indiciu de sine stătător al calității. Mă refer numai și numai la acest fenomen în sine — afluența. Fenomenul e, pur și simplu, halucinant. Un număr de oameni — în majoritate prieteni, animați deci de cele mai bune intenții, în plus foarte competenți — îți explică foarte clar și logic de ce o lucrare bazată pe „flash-back”, construită în răspărul celor mai simple reguli dramatice, cum ar fi aceea de a merge de la simplu la complex, nu poate avea succes de public, chit că o fi avînd o problematică utilă. Imediat ce se ivește însă afluența, tot ce era pînă

realici inovație sau maneră *inaccessibilă gusturilor publicului nostru* devine peste noapte academism sau atractivitate comercială.

Am văzut de curînd la televizor *Șeful sectorului suflate*. Tot timpul am fost chinuit de senzația că cineva mi-a întors un comutator în cap: uitasem, nu mai puteam să-mi amintesc ce-a fost cu piesa asta, de ce s-a frămîntat Mirodan atît pînă la jucarea ei sau, măcar, dacă s-a frămîntat, dacă nu cumva e vorba de un vis al meu, de o încălecare între vis și realitate ca acelea din capul eroinei sale. Am participat la prima discuție a primei sale piese (înainte de a se juca în teatru, *Ziaristii* fusese predată Editurii tineretului, pentru publicare în volum) și îmi amintesc că Cerchez — azi un etalon consacrat al eroului contemporan inteligent, ferm și înzestrat cu farmec — fusese socotit de un referent extern ca o încercare de a introduce în literatura noastră... Supraomul.

Prea multe eforturi și prea puțină analiză. Dacă am fotografia publicul și reacțiile sale, dacă ne-am obosei mai des să studiem legile succesului, ce e în ele repudiabil și ce e cerință umană elementară, demnă de respect... Prea multe eforturi ca să convingi, să faci impresariat. Ce bine este de artiștii plastici: există, pare-mi-se, oameni care le plasează tablourile. Lovinescu, Mirodan, fiecare știe, bănuiesc, ce înseamnă acest efort. Există consolarea că orice lucru nou, dacă aduce într-adevăr ceva nou, trebuie să înfrîmpine și obstacole. Da, însă ne-am dori cu toții mai mult nou și mai puține obstacole.

Ca să nu se creadă că e vorba de nu știu ce aluzii, mă refer, înainte de toate, la obstacolul nostru mental, interior, care e lipsa de credință în succes. E bine ca omul de teatru să se codească, să nu aibă automat încredere în succesul unei piese noi. E sănătos ca îndărătui oricărui proiect de punere în scenă să se înalțe primejdia unui insucces, întrebarea, nesiguranta, sancțiunea prin leu. Însă (fi-rește că trebuia să urmeze un *însă*) ar fi salutar ca aceste întrebări, codeli, incertitudini să capete o temelie mai științifică, instrumente de analiză.

Un confrate nu greșea reamintind că poate exista teatru bun sau teatru prost, dar nu poate exista teatru fără spectatori. „Povara problemelor curente”, cum se spunea în documentele Conferinței Naționale, presiunea problemelor administrative naște greutatea în ce privește simțul perspectivei. Teatrul are nevoie de câteva lovituri de vislă mai energice. Din

maturgia noastră are încă de muncit pentru a cuceri straturile largi ale publicului. Piesele liniștite, mediocre, crează un handicap: cine s-a ars de două ori, ezită a treia oară. Succesele comerciale lipsite de merite artistice nu mi se par o salvare, ci o aminare purtătoare de primejdie sporite: ele apelează numai la anumite straturi ale publicului și îndepărtează altele; iar straturile pe care le formează vor prefera tot mai des estrada și filmul, bun sau prost. Repertoriul se cere clădit pe o diversitate de straturi și gusturi. Dar există un timbru major, propriu teatrului „mare”, un nucleu de frumusețe și adîncime umană fără de care teatrele devin mici instituții de trasare administrativă, fără viitor.

*

NU POT FI DE ACORD cu afirmația, repetată pînă la banalitate, că nou-tatea formei se justifică numai și numai printr-un conținut nou. E o teză ne-științifică, zilnic contrazisă pe scară industrială. De ce industria confecțiilor a îngustat pantalonii? Nu ne încăpeau picioarele și în salvari? De ce fac fabricile de mobilă fotolii în formă de scoică? S-a schimbat conținutul pe care-l așezăm în scaun? Sigur că lucrurile sînt mai complicate, mai ales în artă. „Noutate cu orice preț” e una, „noutate de dragul noutății” e o nuanță poate puțin diferită, dar noutate de dragul unui gust nou, unei sensibilități moderne, mai pătrunzătoare, mai iuți în gîndire, noutate de dragul unui public care vrea să asiste la ceva ce-i dă sentimentul noului...

Aici e vorba de două curse, două alergări. Dramaturgul, adesea, aleargă spre necunoscut, spre descoperirea problemă-ticii noi pe care viața o ridică în fața oamenilor, și a formelor noi, capabile să provoace efectul cel mai puternic și cel mai durabil. Punerea în scenă e nevoită însă să-și ia măsurile de siguranță, să parcurgă sensul invers, să fie sigură că necunoscutul adus de o piesă e tradus în fața publicului în termeni care să-i fie cît de cît cunoscuți. Schematizez, desigur, pentru că în scrisul nostru (mai precis: al meu) se strecoară destule banalități și, invers, de multe ori regizorul și actorul fac eforturi pentru a da aparență de insolit și original unei platitudini. Dar, e clar, în această întretăiere de obișnuit și neobișnuit stă toată combinația, iar aici, la nou, la neobișnuit, la extraordinar, la necunoscut, la descoperire — mai există loc, mai există „rezerve”, mai e nevoie.

Sergiu Fărcașan



Scenă din spectacol cu Magda Stief, Geza Imredi și Eva Balogh

Teatrul Maghiar de Stat din Cluj

„COMEDIE PE ÎNTUNERIC“ de Peter Shaffer

Regia: Bela Horvath

Fotografia

Teatrul Maghiar de Stat din Bacău

„INCENDIUL“
de Dimos Rendis

Regia: Ion Buleandră

Kitty Stroescu (Maria) și Ion
Buleandră (Marco)

