



## CRIN TEODORESCU

Cu câțiva ani în urmă, la o anchetă similară a revistei dv., constatam un decalaj între nivelul atins de arta spectacolului și cel al dramaturgiei. Era o suferință mai veche a teatrului nostru pe care o semnalăm, și anume că talentele artei interpretative (actori, regizori etc.) sînt ținute pe loc în dezvoltarea lor, pentru că dramaturgia originală le oferă prea puțin — un material prea sărac — atît ca personaje, ca situații, ca probleme, cît și ca vigoare, ca forță a expresiei artistice. De aceea, talentul acestor interpreți, pentru a cunoaște satisfacții mai bogate (inclusiv bucuria de a simți și spectatorul satisfăcut), se vedea nevoit să se adreseze altor literaturi. Dar nici acest lucru nu-i oferea plenitudinea unei satisfacții totale, pentru că oricît de bune ar fi piesele traduse și oricît de general-umane teme ar trata, ele rămîn totuși pe undeva străine realităților noastre existențiale și spirituale, rămîn străine sufletului nostru. În final îmi exprimam speranța în instaurarea în teatre a unui climat propice avîntului unui nou val, care să impulsioneze o dramaturgie suferind cronic de anemie pernicioasă.

Astăzi, deși lucrurile stau comparativ mai bine, situația rămîne totuși nesatisfăcătoare.

Care sînt cauzele ?

Trebuie să spun cu destulă ciudă că, deși în conversații cu numeroși autori, critici și oameni de teatru am auzit foarte curajoase și ascuțite analize a mecanismelor care au produs asemenea situații nesatisfăcătoare, totuși, cînd se discută acest lucru în presă, nu apar decît banalități, eschivări, aspecte colaterale și meschine, cel mult ecourile unor răfuieți personale. Voi încerca să dau cîteva răspunsuri la întrebarea de mai sus, întrebare fundamentală, care, bine pusă și bine înțeleasă de cine trebuie, poate indica direcția soluțiilor necesare. O voi face desigur incomplet, cu mai puțin talent și pricepere decît interlocutorii mei, nerevendicînd pentru mine decît străduința onestă de a nu ocoli dificultățile.

Pozițiile înguste ale criticii dogmatice — care duseseră în dramaturgie la o înghetare atît a temelor, a tipurilor de conflict, a soluțiilor, cît și a tratării personajelor — au fost, prin sprijinul acordat de partid, lichidate. Nimeni, astăzi, nu se mai revendică de la teoria eroului „exemplar“, a personajelor „tipice“, a finalului „mobilizator“. Înșiși acei categorici, care respingeau fără milă tot ce nu se calchia pe patul lui Procust al acestor canoane, nu mai cred de mult în utilitatea lor. Dar dacă asemenea poziții și asemenea principii au dispărut, nu înseamnă că, în timpul cît ele au dominat, nu au generat în capul multor oameni anumite structuri mentale, anumite scheme de gîndire, care — în ciuda bunelor intenții — au persistat, manifestîndu-se printr-o receptivitate scăzută, plină de rezerve, de suspiciuni și neîncredere față de unele noi apariții. Aici o vină o poartă și acei critici profunzi serioși, și care se simt responsabili de soarta acestei culturi, dar care s-au abținut să studieze în profunzime, cu seriozitate și responsabilitate, acest proces pe care l-au trăit. Totuși bănuiesc că poziției struțului, care crede că a rezolvat o dificultate băgînd capul în nisip, îi este de preferat poziția lucidă, de judecare deschisă a erorilor, de risipire a qui-pro-quo-urilor, singura care ne poate ajuta să mergem înainte fără lestrurile trecutului.

Înainte de a răspunde ce așteptăm de la dramaturgie, ar trebui să ne întrebăm ce așteaptă spectatorii de la ea. Așadar ce vrea — hic et nunc — publicul ?

Singurul mijloc de investigare, cu oarecare coeficient de obiectivitate, e să vedem la ce piese vine lumea azi, cu precădere. Datele înregistrate în această primă parte a stagiunii indică o preferință pentru piesa „publicistică“ (termen folosit de N. Barbu în „Cronica“: *Opinia publică*, *Lovitura* (ordinea e cronologică, a aparițiilor pe scenă)). Cărui fapt se datorește deplasarea favorului public către acest gen, ce anume îl determină pe spectator să-și învingă o anumită rezervă față de teatru — constatată în ultima vreme — și să umple pînă la refuz sălile de spectacol ori de cîte ori se programează asemenea piese (care piese, după cum s-a semnalat, nu sînt scutite nici ele de unele scăderi artistice)?

Cine va studia atent reacțiile publicului la aceste spectacole va observa că ceea ce provoacă exploziile lui de adeziune sînt în primul rînd referirile la actualitate, la problemele vieții unanime. Cetățeanul are o satisfacție cînd găsește la teatru un sprijin capabil, într-o măsură sau alta, să-l ajute moralmente la străbaterea inevitabilelor dificultăți ale vieții. Oricît de mult ar admira el „arta“ cu care este reprezentată tribulația reginei de Navarra, tot mai mult e mișcat cînd de pe scenă i se pune mîna exact pe locul care-l doare, cînd prin gura cutărui personaj răbufnește supapa propriilor lui ofuri.

Aceasta pare să confirme funcția socială a teatrului, viabilitatea principiului artei inspirate de viață, primatul „adevărului vieții“. Dar — se va putea obiecta — și critica dogmatică a proclamat studiul actualității și primatul adevărului vieții și totuși piesele scrise conform acestor prescripții au rămas de pomină prin recordul de săli goale înregistrate. Atunci? Este aici o deosebire fundamentală: literatura dogmatică proclama în *teorie* adevărul vieții, dar în *practică* făcea exact contrariul... (ca cea mai proastă artă „idealistă“). Viața era privită prin ochelarii unor formule apriorice abstracte, al unor idealuri „exemplare“ de împrumut, încît spectatorul, cînd vedea pe scenă asemenea „viață“, se simțea atît de îndepărtat, atît de străin, că nu mai venea a doua oară la teatru. El refuza asemenea piese pentru că se simțea frustrat, mințit, pentru că simțea că între ceea ce i se *reprezenta* ca fiind viața lui și ceea ce *era* viața lui în realitate se căsca un supărător hiatus...

De aceea, la întrebarea ce așteptăm de la dramaturgie cred că răspunsul este: în primul rînd cuprinderea vieții pe care o trăim. Avem încă multe de făcut ca să ne cunoaștem și să cunoaștem pe cei din jurul nostru, să cunoaștem mecanismele ascunse ale anghrenajelor (unde ne aflăm implicați), care ne fac viața mai rea sau mai bună, și aici, uneori obstacolele sînt diferitele preconcepții, diferitele „precepte“, diferitele soluții oferite de-a gata, sau convenții care nu fac decît să ne acopere, să ne împiedice să luăm cunoștință de noi înșine așa cum sîntem în realitate și *nu* cum cred unii (chiar cu bună intenție), sau chiar noi înșine, că ar trebui, sau ar fi bine să fim.

Alteori, substituim contactului autentic cu viața străduința de a imita ceea ce alții au descoperit și substituim adevărilor noastre, adevărurile altora. Dar de fapt ele nu mai sînt adevăruri, sînt doar *cadavre de adevăr*, formule sau tehnici, care lipsite de infuzarea substanței proprii, a experienței proprii, rămîn lucruri moarte. (De altfel, cred că imitația în stare pură nici nu există ca problemă în artă. Ori imitatorul e mai sărac decît modelul, și atunci imitația se exclude de la sine din cîmpul artei: ori e dimpotrivă și atunci, chiar dacă artistul crede că copiază un model străin, propria lui bogăție interioară se revarsă și copleșește, iar ceea ce rezultă e cu totul altceva decît modelul inițial.)

Or, toate aceste îndepărtări de la un contact autentic cu viața, de la adevărul propriu nu-l pot ajuta pe spectator. Pentru că spectatorul, după cum am mai spus, așteaptă de la teatru un sprijin pentru viață.

Curios lucru. Acest sprijin nu l-a simțit tocmai de la autorii care voiau mai abilit să-l „ajute“, să-i bage pe gît „ajutorul“ (și absența spectatorilor de la asemenea piese a dovedit-o cu prisosință). Și cred că acest lucru se întîmplă nu atît din pricina unor imperfecții de măiestrie artistică (vedem că publicul aderă și la piese cu destule imperfecții de măiestrie), ci pentru că publicul simțea pe undeva nesinceritatea aceluia autor.

Numai abolirea acestor practici (și pentru asta e necesară cunoașterea lor amănunțită) poate deschide perspectiva — pe care o dorim cu toții — a unei însănoșiri reale.

*Acest sondaj a avut loc la mijlocul lunii martie. De atunci — și pînă la apariția numărului de față — o seamă din lucrările anunțate ca foarte noi și abia cunoscute au intrat în lucru, la diferite teatre, unele dintre ele cunoscînd chiar și confruntarea cu scena.*

În ciuda relativei lărgiri a câmpului de reprezentare în dramaturgie, exploziile de optimism sînt premature. Dacă începătorii și unii scriitori cunoscuți se dovedesc mai deschiși decît altădată față de unele teme și modalități teatrale, mai puțin cercetate pînă acum și dacă unele teatre încearcă și genuri dramatice mai înainte ocolite, asta nu înseamnă că am și ajuns la acea fertilă și variată ascensiune calitativă a literaturii dramatice, pe care o așteptăm de atîta vreme. Mecanismul promovării scenice a piesei noi mai suferă încă de pe urma unor neajunsuri serioase: pe de o parte, rutina greoaie, opacă la nou, continuă să-și exercite încă influențele sub diferite forme: pe de altă parte, se face simțită o tendință excesivă contrară spre ceea ce pare nou, în expresia sa mai superficială: modernism epigonic și snobism.

Cît privește calitatea textelor dramatice reprezentate în această stațiune, nu putem vorbi deocamdată decît de cîștigarea unor puncte de pornire. Crin Teodorescu are dreptate: chiar în textele care au atras cel mai mult atenția în ultimul timp este loc pentru un contact mai bogat cu adevărurile vii, complexe și contradictorii, într-adevăr dramatice, ale realității timpului nostru. Marea adevăruie de care s-au bucurat piesele Opinia Publică și Lovitura, dovedeste cît de avid este publicul de reacția activă a noii piese de teatru în fața realității. Dar aceste lucrări nu pot fi nici ele considerate ca niște realizări exemplare, modele deplin împlinite ale dramaturgiei noastre de inspirație imediat contemporană. Așteptăm încă marile piese ale timpului de astăzi — bogate în calitatea și amplitudinea adevărurilor de viață, exprimate puternic, și profund sincere în atitudinea activ-principială, structurate în raport cu realitatea, și concepute cu o adîncă exigență, în ceea ce privește valoarea literar-artistică, autonomă, a textului. Cum spune Horia Lovinescu: „se scrie divers, mult și adeseori bine” — și acest fenomen nu poate decît să ne bucure. Dar, cum subliniază Lucian Giurchescu, este încă prea devreme pentru entuziasm: dramaturgii cu experiență sau debutanți care ne atrag astăzi atenția pot încă să rămîină departe de public, datorită lentei promovări scenice; la fel, ei pot să se și trădeze singuri, lăsîndu-se furăți de ceea ce este superficial și epigonic în mîdurile teatrale ale literaturii prezentului. La aceste „pericole” semnalate de regizorul citat, se mai pot adăuga preventiv și eventualele efecte nefaste ale unilateralității în critică, atît în ceea ce privește apologetismul snob și elogiile lipsite de discernămint acordate lucrărilor scrise într-o anumită manieră cît și în repartizarea nejustă a exigenței critice pe întreg câmpul de acțiune al literaturii teatrale, sau în obositoarea obișnuință de a căuta cu orice preț modele de perfecțiune, sau în încercările de a crea opoziții forțate între diferitele manifestări ale scrisului dramatic, în dorința de a impune subiectiv, ca unică valoare absolută, o singură modalitate literar-teatrală.