



## REPERE ȘI COORDONATE CONTEMPORANE

Lucrarea lui Andrei Băleanu \*, dovedind informare multilaterală și „la zi”, acoperă o arie largă de fenomene teatrale, urmărite în timp și spațiu. Ea pune în discuție de pe o temeinică platformă teoretică probleme actuale care îi preocupă azi pe oamenii de teatru de pretutindeni, orânduind sistematic și sintetic aceste întrebări pe câteva linii directoare. Metodologia critică e neabătut marxistă, faptul de artă privit ca reflex al unor stări sociale, consecvent istoric, în conexiune cu domeniile estetice învecinate.

Înainte de orice se cuvine salutată însăși apariția acestei lucrări. La un an după volumul colectiv închinat teatrului românesc postbelic, ea vine să umple un gol de care viața noastră teatrală se resimte în mod acut: raritatea volumelor de studii teoretice.

Întitulată „Context contemporan”, prima parte a cărții se oprește asupra celor mai însemnate fenomene dramaturgice ale teatrului modern, urmărind filonul dramei de idei. Caracteristica esențială a dramaturgiei care „își concentrează atenția și asupra aceluia element definitoriu pe care îl reprezintă ideile” o reprezintă raportarea conflictelor umane la rădăcinile lor sociale. „Punctul de plecare al dezvoltării teatrului de idei îl constituie atacul necruțător împotriva întregului sistem de dogme și prejudecăți burgheze.” Dramaturgia absurdului, ca și alte forme ale teatrului modern, bunăoară parabolele lui Fr. Dürrenmatt sau ale lui Max Frisch, se situează tot în sfera largă a dramei de idei. Termenul de opoziție este teatrul boulevardier, teatrul-divertisment. Este, bineînțeles, datorită criticii

\* „Realism și metaforă în teatru”. Ed. „Meridiană”, București, 1965.

de a examina soluțiile diferite pe care le dau dramaturgii problemelor contemporaneității, delimitând tendințele și precizând atitudinile.

De la aceste premise pornind, investigarea căilor pe care a pășit teatrul de idei relevă aportul specific al fiecărui scriitor la dezvoltarea dramaturgiei moderne, pe fiecare culme a ei — Ibsen, Cehov, Gorki.

Finalitatea nemărturisită a demonstrației criticului este, cred, un memento adresat dramaturgiei noastre contemporane, care nu are dreptul de a trece pe lângă o impunătoare experiență a teatrului universal. Drama de idei reprezintă un imperativ al epocii, și dramaturgia noastră trebuie să fie conștientă de izvoare, pentru a nu se lăsa ispitită de modele anacronice, pentru a nu inventa din nou praful de pușcă, pentru a nu intra pe făgașul unor experiențe arătate de istoria teatrului de pe acum ca sterpe.

Sprrijinindu-se pe înțelegerea exactă a forțelor de clasă antagoniste, Gorki aduce, în locul poeziei cehoviene a năzuințelor și a așteptării, poezia certitudinilor. Acest unghi de vedere asupra dramaturgiei gorkiene e bogat în sugestii interesante pentru creatori, fiindcă, stenic și emoționant, polemizează cu viziunea sociologizantă asupra scriitorului. Cercetătorul sovietic I. Iuzovski, citat de Andrei Băleanu, demonstrează convingător, într-un amplu studiu, că intențiile ideologice constituie însăși substanța pieselor lui Gorki, structura lor chiar este dictată de ele. Piesele lui Gorki nu pot fi înțelese în afara acestei particularități, a cărei ignorare a determinat adesea insuccesul montării lor. La Gorki totul, începând cu sistemul de caractere și sfârșind cu tonalitatea stilistică a fiecărei piese, e rezultatul concepției dramei ca dezbateră de idei.

Tradițiile dramei ruse de la hotarul secolului al XX-lea sînt încă fertile. O dovedește, printre alții, A. Volodin, prin materialul de viață și problematica pieselor lui. Se poate adăuga, și asta ar fi în spiritul lucrării lui Băleanu, că și Volodin parcurge o foarte semnificativă evoluție. Faptul de viață lasă în piesele lui un loc din ce în ce mai mare reflecției asupra existenței. Anecdota se încarcă tot mai mult de semnificații. Scriitorul pare că vrea să oprească timpul în loc, pentru a îngădui eroilor să mediteze. Însăși structura pieselor se modifică, ea căpătînd tot mai mult caracter de parabolă.

Dramaturgia americană contemporană își trage obîrșia din teatrul lui O'Neill, dezvoltînd, pe căi diferite, aceeași problemă a rupturii dintre ideal și realitate — de la bun început temă centrală a teatrului de idei.

Subtilă și atrăgătoare, interpretarea dată de critic integrează creația contradictorie și inegală a lui Tennessee Williams într-un ansamblu social care-i conferă sensuri nebănuite și o rezonanță neașteptată. În portretul astfel schițat, dramaturgul american încețează să mai fie doar autorul unor piese care deformează realitatea prin reducere la eroticism. Limitele scriitorului se află, de fapt, în neconcordanța dintre oglindirea concretă și critică a răului social și un *Bine* văzut abstract, plasat în afara societății și a timpului.

Situarea justă a dramaturgiei americane într-un context mai larg impune regiei un tratament special față de ea. Montarea tale-quala riscă s-o unidimensioneze.

Mai clarvăzător decît Tennessee Williams, Arthur Miller raportează permanent relațiile individuale la cele sociale. Tema „păcatului” și tema „vinovăției” se echilibrează la el prin tema răspunderii, una dintre problemele care — arată criticul — străbat întreg teatrul modern, ca un fel de leit-motiv. Observăm că se conturează încetul cu încetul un cerc de motive predilecte ale dramei de idei, cerc de care, evident, dramaturgia noastră contemporană nu poate rămîne străină.

Într-o societate adversă, individul, singur, se află în imposibilitate de a comunica cu semenii săi și e condamnat — acesta e motivul care înrudește piesele unor autori atît de diferiți cum sînt Arthur Miller, Pirandello, Fr. Dürrenmatt, J. Anouilh.

Exegeza atentă, de pe poziții marxiste, a operei acestor dramaturgi înlătură etichetele, interpretările superficiale și caracterizările facile. Ea indică modul în care aceste scrieri — mărturii ale vremii noastre — se pun, cu toate și în ciuda limitelor lor, în slujba umanității și, totodată, calea pe care ele pot fi puse și în slujba teatrului socialist.

Problema alterării personalității, cea a refugierii din fața unei lumi dușmănoase, a libertății și a libertății de a alege, sînt soluționate cu o luciditate crescîndă de un Pirandello, de un Anouilh, apoi de un Sartre. Criticul sugerează că autorii nu se înșală asupra rezolvărilor propuse, le prețuiesc la justa lor valoare. Deznodămîntul pieselor lor e însoțit

adesea de recunoașterea implicită a faptului că ei se află în impas, că problema are un caracter general, în timp ce soluția propusă este particulară, factice, provizorie. Drama de idei aflată în afara concepției marxiste despre lume nu poate da răspunsuri. Ea pune numai întrebări și în privința asta nu l-a depășit cu mult pe Ibsen, care mărturisea lucrul acesta deschis.

Dramaturgia de idei brechtiană și teatrul lui Sean O'Casey, între care există o izbitoare apropiere, reprezintă o etapă nouă în istoria teatrului apusean: cei doi dramaturgi aduc pe scenă o viziune revoluționară a societății.

Dramaturgia brechtiană se slujește de întreg arsenalul resurselor teatrale — pentru a determina spectatorii să afle adevărul, să gândească, să pună la îndoială, să acționeze pentru a reorîndui lumea.

„Fantezia capătă, în teatrul brechtian, o funcție demistificatoare.“ Este ceea ce îi conferă acestuia umorul robust și secreta lui emoție interioară, față de care criticul nu rămîne inensibil.

Teatrul acid și patetic al lui Sean O'Casey este iconoclast, ca și teatrul lui Brecht, și cheamă la fel de vibrant la acțiune. „Realismul“ său „poetic“ constituie pentru teatrul realist-socialist o admirabilă lecție de dramaturgie. Cu atât mai mult e de așteptat pentru opera lui O'Casey un interes sporit din partea teatrului nostru.

În capitolul consacrat dramaturgiei „tinerilor furioși“, unul dintre cele mai bune din volum, este desenat profilul acestei mișcări, omogenă în tematică și alegerea materialului de viață, în atitudinea autorilor față de ei înșiși, în poziția lor violent critică față de societate, și extrem de diversă în concluzii, zbatîndu-se între protestul individualist, nihilismul incapabil să ofere soluții, umanitarismul utopic și intuiția ieșirii din criză prin angajarea în lupta revoluționară a proletariatului.

Băleanu încearcă precaut o analogie între teatrul „tinerilor furioși“ și tînăra dramaturgie de peste Ocean, care proclamă „sfîrșitul iluziilor“.

Interpretarea dată pieselor lui Ed. Albee, văzute ca un apel la luciditate, e menită să accentueze finalitatea lor critică. Aici se pot aduce obiecții. Albee împrumută numeroase procedee (și idei) de la teatrul absurdului. „Drumul spinos al cunoașterii“, al renunțării la iluzii, este pentru dramaturgul american o „noapte a Valpurgiei“, în care se dezlănțuie instinctele, iar eroii constată, aproape cu satisfacție, că se rostogolesc tot mai aproape de condiția animală.

În volum, contribuția românească este îndreptățit integrată în contextul universal. Între creatorii dramei de idei, Camil Petrescu ocupă un loc de prim rang. În creația lui, cel care mărturisea: „Eu am văzut idei“ a anticipat cu mult întrebări și răspunsuri capitale ale dramaturgiei apusene. Eroii dramaturgului, arși de năzuința spre absolut, sînt sfîșiați de „antinomiile absolutului“. „Soarta lui Gelu Ruscanu stă mărturie că ideea nu e întreagă și valabilă decît dacă devine faptă.“ Hiatalul dintre intransigența halucinantă a eroilor lui Camil Petrescu și realitatea mediocră a „spinărilor încovoiate“ nu putea fi depășit atîta vreme cît aceștia nu întrezăreau că „unicul criteriu al dreptății îl pot da interesele concret-istorice ale celor oprimați“. Drama *Bălcescu* reprezintă un moment crucial în opera lui Camil Petrescu. „Controversa idee-faptă își află (în această piesă — *n.n.*) soluția în acțiunea conștientă a poporului, iar locul intelectualului integru este în revoluție“ — acesta e răspunsul la „întrebări și căutări chinuitoare de o viață întreagă“.

Camil Petrescu este creator de tradiții în literatura noastră. În piesele sale, Lovinescu reia tema — leit-motiv al dramaturgiei occidentale — a libertății de alegere. Poziția lui e însă alta: „«Libertatea absolută» echivalează cu lipsa de libertate“ și „libertatea devine reală în măsura în care oamenii se pot transforma ei înșiși și pot schimba lumea în care trăiesc“. Evoluția lui Matei din *Citadela sfărîmată* ilustrează ideea grăitor. „Libertatea spirituală se dovedește posibilă nu ca expresie a evadării individualiste într-un domeniu al arbitrarului, ci doar ca rod al integrării omului în societatea eliberată, devenită conștientă de țelurile ei“ — este concluzia comună mai multor piese ale scriitorului.

Dacă profesorul Miroiu din *Steaua fără nume* a lui M. Sebastian, fără a fi un om slab, e un visător entuziast și singur, în care energia zace încătușată, Cerchez, eroul piesei lui Al. Mirodan *Ziaristii*, „urmașul lui Miroiu“, descendent direct „din familia visătorilor...“, reprezintă o altă realitate socială, o altă lume, unde „visătorii trec la acțiune“.

Preocupat de tendințele actuale ale teatrului românesc, criticul încearcă să discearnă pe cele mai rodnice. Sînt selectate operele considerate de el cele mai reprezentative pentru teatrul nostru de azi.

Ar fi fost poate de dorit să se fi insistat mai mult asupra modului cum o serie de probleme sînt puse în mod spontan și foarte original de însăși realitatea noastră socialistă, din care se nasc și soluțiile lor — reale și eficiente.

Drama de idei — afirmă cercetătorul — este strîns legată de generalizarea metaforică a imaginilor. Autorul face o caldă pledoarie pentru sinteza poetică, modalitate de scriitură dramatică incompatibilă cu realismul fotografic. În „contextul contemporan“ transcrierea detaliilor neesențiale și oglindirea plată a faptului de viață reprezintă în esență un mod de falsificare a realității.

Principiul poetic pe care se întemeiază o parte însemnată a teatrului modern este punerea în lumină a „absurdității obișnuitului“, formulă împrumutată de critic dintr-o remarcă, făcută de Lenin și relatată de Gorki, în legătură cu numerele excentrice ca „formă deosebită a artei spectacolului“ : „Este aci un fel de atitudine satirică sau sceptică față de ceea ce este îndeobște admis, se vede tendința de a întoarce lucrurile pe dos, de a le deforma puțin, de a arăta absurditatea obișnuitului“ — spunea Lenin. Formula se poate extinde cu succes asupra altor forme ale artei spectacolului. Punerea în lumină a „absurdității obișnuitului“ se dovedește o modalitate frecventă a realismului.

Analizînd prin această prismă piesele lui T. Mazilu, criticul respinge acuzația care li s-a adus, de aplicare mecanică la realitatea socialistă a unor procedee străine. Mazilu face evident anacronismul unor relații tipic nesocialiste; el le redă semnificația exactă tocmai grație procedeelelor absurdului; acestea dinamitează „dinăuntru“ formele de parazitism aparent benigne, făcîndu-le să sară în tîndări și să-și dea singure la iveală miezul. Cît timp logica interioară a personajelor și principiul rămîn în concordanță, efectul este de un comic profund demascator.

Evident că, odată cu instaurarea unei noi orînduirii sociale, menite să asigure bunăstare materială și condiții optime de dezvoltare spirituală tuturor membrilor unei societăți de oameni ai muncii liberi și egali, sfera tragicului — în accepția clasică a acestei categorii estetice — se îngustează simțitor. Asta însă nu face să se micșoreze și necesitatea catharsisului tragic. Dimpotrivă, afirmă criticul, el este chemat să joace rolul unui soi de regulator etic al societății, să se împotrivescă tendinței spre o mentalitate filistină, a „satisfacțiilor fără obligații“, să mențină treze conștiințele, să rememoreze, să avertizeze, să înobileze condiția umană, redîndu-i demnitatea, pentru a nu lăsa „umanitatea să piară de lenevie și inactivitate într-o societate a belșugului“. „Pledoaria pentru genul tragic“ invită la experimente îndrăznețe.

„Ce fel de măiestrie?“ întrebă criticul și, pentru a răspunde, el relevă o serie de trăsături caracteristice dramei moderne de idei, sub raportul construcției: un fundal social larg, angrenarea în conflict a unor grupuri mari și nu a indivizilor izolați, integrarea lui într-un antagonism social care depășește fabula. Drama de idei urcă pe scenă figuri cu caracter exponențial. Refuză „polarizarea tipurilor la extremele pozitiv-negativ“, zugrăvind viața în toată complexitatea ei. Drama de idei cere și formează discernămint critic celor cărora li se adresează. Ea nu-și împarte personajele în deținători de adevăruri absolute și rătăciți în erori indiscutabile. Punctul de vedere al autorului se găsește implicit în imaginea pe care o creează, el se poate exprima și prin intermediul unei figuri „negative“. În sfîrșit, înseși noțiunile de *bine* și *rău* încetează să fie considerate metafizice, ca noțiuni absolute și imuabile, ele sînt de fiecare dată din nou raportate la forțele sociale ale epocii.

Mai departe, conceptul de acțiune — motor al dramei de idei — se cere disociat de intriga abil meșteșugită, impusă eroilor de către autor și nu dictată de către propriile lor concepții de viață. În drama de idei, acțiunea implică ideea de *schimbare*, în timp ce concepția conformistă, pe măsura gustului burghez, aglomerează incidente goale de semnificație.

Teatrul modern a preluat de la Cehov un tip nou de acțiune, calitativ deosebit de „acțiunea“ în sens tradițional (o suită de evenimente spectaculoase). „Acțiunea“ nu dispare, ci îmbracă alte forme, mutîndu-se parțial în subtext sau extinzîndu-se asupra dezbaterei de idei.

Fără îndoială, „absorbind limba vie, dialogul de teatru n-o poate transcrie naturalist, netransfigurată“. Calofilia este însă un pericol tot atât de mare ca și transcrierea nefiltrată a stilului oral.

Mi se pare însă că discuția despre măiestrie nu se poate dispensa de analiza amănunțită a fiecărei opere în parte, pornind de la studiul dramaturgiei clasice și generalizând virtuțile ei de construcție pentru a le valorifica experiența.

Pușkin afirmă că fiecare creator trebuie judecat potrivit legilor pe care el însuși și le-a impus. Un asemenea mod de abordare a problemei ar scoate critica din punctul mort al observațiilor truiste, prin care se aplică arbitrar criteriile de apreciere adecvate unei piese la logica interioară a alteia.

Punctul de plecare în examinarea „varietății stilurilor interpretative“ îl constituie constatarea că spectacolul modern a încetat să mai fie o demonstrație de bravură solistică a protagonistului, devenind cu adevărat o artă colectivă, ca urmare firească a apariției pe scenă a dramei de idei. De aici, considerarea fiecărui rol ca o parte dintr-un tot cu semnificații sociale, proiectarea piesei înseși pe un fundal social-istoric concret.

„Emoție și reflexivitate“ sînt termenii problemei centrale pe care o pune interpretarea dramei de idei. Ea cerc, cum just remarcă Băleanu, o nouă tehnică actoricească, o anume detașare a interpretului față de rol, atât cît e necesar pentru a-i reliefa sensurile sociale, dincolo de realitatea lui intrinsecă. În termeni de estetică teatrală, problema se repune astfel : trăire sau distanțare, Stanislavski sau Brecht. Criticul încearcă să reconcilieze aceste concepte, arătînd că, deși opoziția e îndreptățită, dilema e falsă, dezmințită de practică. Nu e necesară o opțiune categorică. Căile propuse pentru a o evita sînt selectarea emoțiilor, stimularea emoției intelectuale — care permite obiectivare față de personaj, deci și integrarea lui în contextul său social. Se cuvine adăugat : ambele sisteme teatrale despre care e vorba preconizează precizarea logicii interioare a personajelor, aflarea adevărului lor subiectiv ; metoda diferă, rezultatele coincid.

Practica teatrală de la noi a înrădăcinat în ultimii ani o înțelegere, care mi se pare eronată, a conceptului de „distanțare“. Ea pornește de la un caz particular și reprezintă confuzia între „distanțare“ și „demascarea procedului scenic“, adică parodia cu mijloacele ei specifice.

„Cerințele interpretative ale realismului modern“, pe care a încercat să le sintetizeze G. Tovstonogov, înseamnă în primul rînd evidențierea subtextului, adică surprinderea precisă a contrastului și unității dintre aparență și esență. Joc modern înseamnă recompunerea minuțioasă a vieții interioare a personajului, adică refacerea întregului său proces de gîndire și a tuturor acțiunilor lui. Actorul modern pune în lumină toate fațetele personajului, trăsături și acțiuni contradictorii, neanunțînd niciodată dinainte imaginea finală a eroului interpretat, nelăsînd nici o clipă spectatorul să anticipeze evoluția lui ulterioară. Teatrul modern impune o extremă mobilitate a actorului în rol, capacitatea de a-i da mereu un chip inedit. Dispar emploi-urile, devine tot mai limpede că (în lucrare e citat aici regizorul Lucian Giurchescu) „teatrul modern e compoziție, sau nu e nici modern, nici teatru“.

Mult dezbătută e astăzi problema stilului de joc modern, sobru, laconic. „Arta actoricească... înregistrează și oglindește cu promptitudine cerințele proprii vremii sale“, dar condiția reținerii afective a omului modern nu înseamnă cîtuși de puțin „înăbușirea temperamentului actoricesc, ci doar supunerea lui unei severe și rafinate discipline interioare“.

Viața noastră teatrală pune tot mai acut problema perfecționării și îmbogățirii mijloacelor de expresie actoricești : vocea, dicțiunea, plastica. Criticul constată apariția unui stil nou de joc, jocul vizual, hiperbolizat (ilustrat, printre alții, de un actor ca Gh. Dinică), și pune astfel un prim jalon pe o „pată albă“ a cercetării teoretice.

Cred totuși că și în această ordine de idei există pericolul generalizării nejustificate a unui caz particular. Problema esențială este, socotesc, nu de a vizualiza metafora, ci de a individualiza plastic *caracterul*, îmbinînd firescul desăvîrșit al mișcării scenice cu caracteristicul. Aceasta mi se pare a fi calea, cea mai dificilă, dar și cea mai rodnică, spre îmbogățirea mijloacelor de expresie actoricești și educarea unui actor „complet“.

Vorbind despre „reteatralizarea teatrului“ și discutînd despre „teatrul vizual“, care se servește de simbol, de grotesc și de hiperbolă, autorul combate vehement prejudecățile

naturaliste, oprindu-se cu precădere asupra evoluției recente a scenografiei. Punerea problemei nu e întâmplătoare. Mișcarea noastră teatrală a ridicat-o insistent în ultimii ani, trebuind să înfrângă rezistențe, păreri preconcepute. Lucrarea își îndreaptă ascuțișul împotriva platitudinii așa-zis „realiste“. Înțelegerea greșită a realismului ca metodă a generat, și generează încă, piese și spectacole cenușii, ca și împotriviri față de căutările înnoitoare.

„Teatru convențional sau teatru realist e o falsă dilemă.“ De fapt, conceptele de „realism“ și „convenție“ se întrepătrund. *Măsura* aliajului lor se cere redescoperită pe fiecare treaptă a istoriei teatrului. Cunoscuta formulă a lui Tovstonogov: „maximă convenționalitate în organizarea exterioară a spectacolului — decor etc. — și veridicitate psihologică deplină și necondiționată a jocului actoresc“ exprimă una dintre ipotezele realismului contemporan.

Căile teatrului modern sînt complicate și contradictorii. Autorul remarcă, în această ordine de idei, că un Roger Planchon, bunăoară, a încercat să realizeze realism poetic, *refuzînd* convenția. Montînd al său *Georges Dandin* într-un cadru de o scrupuloasă autenticitate, regizorul a scos la suprafață, într-un mod surprinzător și foarte modern, sensuri și valențe poetice ale textului, pe care o punere în scenă ascetică le-ar fi lăsat ascunse.

Trăgînd concluziile, criticul optează pentru îmbinarea judicioasă a „realismului“ cu „metafora“, într-un *realism poetic*. El ia totodată atitudine împotriva aplicării ușuratic, de dragul „modei“, a imperativului „convenție“. Naturalismul și scamatoriile regizorale sînt inacceptabile deopotrivă; criticul se pronunță în favoarea sintezei — veridicitate transfigurată poetic, în numele unui ideal umanist.

„Dezbărat de zațul naturalist, dar și de tentațiile amăgitoare ale regiei pentru regie, teatrul modern redescoperă — ca fiecare epocă pentru ea însăși — realismul.“ Este, în ultimă instanță, o problemă de dozaj și echilibru, ținînd în primul rînd de cultura și bunul gust al regizorului.

Bogată în exemplificări concrete, majoritatea alege din practica teatrului românesc (recentă, în măsura în care a îngăduit-o operativitatea editorială), lucrarea lui Andrei Băleanu este pătrunsă de probitate profesională și pasiunea cercetătorului. El însuși mărturisește, de altfel, încheindu-și cartea: „Nu poți rămîne indiferent și rece, cînd pășești pe tărîmul acestei arte care a înscris pe emblema ei un chip vesel și unul indurerat“. Așa se explică, desigur, intențiile polemice care se simt în mai tot cuprinsul cărții, făcînd-o vie și stringent actuală. E păcat doar că, oscilînd între analiză și polemică, autorul a adoptat pe alocuri un ton prea expozitiv.

Invitație stăruitoare la meditație și dezbateri, volumul dă oamenilor noștri de teatru posibilitatea de a se angaja, pe un solid fundament de ansamblu, în studiul detaliat al fiecărei probleme în parte.

*Gheorghe Miletineanu*