

# A REDESCOPERI TRADIȚIA PRIN INOVAȚIE



Teoretic, problema pare definitiv rezolvată. Principiile esteticii marxiste sînt clare în această privință, continuitatea și condiționarea reciprocă, dialectică, a tradiției și inovației în artă fiind unul din postulatele ei de bază. Cu toate acestea, în practica artistică și chiar în practica teoriei și criticii de fiecare zi, lucrurile nu se arată întotdeauna limpezi. Cei doi termeni apar, în înțelesul anumitor convingeri curente, antagonici. Ei continuă astfel a fi priviți cu egal respect, dar adeseori parcă paralel unul față de celălalt; tradiția e stimată pentru că promite înrădăcinarea în comorile trecutului — deci, soliditatea actului artistic —, iar inovația e admirată, fiindcă ea făgăduiește mult rîvnitul nou. Cei ce adoptă o asemenea atitudine, șubred construită pe nesigurante și contradicții mascate, nu observă, desigur, cît de inconsecvenți sînt. Pentru că, dacă am duce la ultima consecință prima ipostază a relației despre care e vorba — și anume, aceea a opoziției de neîmpăcat dintre cele două noțiuni —, ar trebui să optăm pentru unul singur din cei doi poli ai dezbaterei, refuzînd polemic pe cel de-al doilea, în numele primului. Dar asta nu se întîmplă, fisurile adînci, intime, ale opiniilor de care vorbim fiind ascunse atent, de obicei prin banalități liniștitoare. De aceea, orice discuție începută în numele acestei deprinderi devine inevitabil sterilă și monotona.

Problema este însă departe de a fi o problemă moartă. De asta începem să ne dăm seama astăzi, cînd întreg momentul trăit de cultura noastră ne obligă la repetate, grave și adînc sincere confruntări cu istoria. Sîntem chemați să regăsim firele care ne leagă viu de trecut, sîntem datori să refacem legăturile care au devenit prea slabe ori s-au desfăcut — datorită, bineînțeles, slabei cunoașteri pe care mulți dintre noi ne-am îngăduit-o. E necesară deci schimbarea unghiului de privire asupra problemei teoretice. Nu ne mai este îngăduit s-o considerăm simplă, nu mai avem dreptul la rezolvări banale. Și dacă încercăm cu toată seriozitatea, fără să ne permitem amăgirea nici unei idei preconcepute, o astfel de schimbare de perspectivă, vedem ridicîndu-se în fața noastră o sumedenie de întrebări, care înviează dintr-o dată solul, aparent arid, aparent sec, al problemei, insuflîndu-i viața autentică a marilor puncte nodale creatoare din lumea artelor. Care sînt punctele reale, rodnice, de atingere între strădania îndrăzneată a inovației și spiritul tradiției, dens de cunoaștere și trăire umană, dacă lăsăm la o parte generalitățile uscate și sloganurile pline de bunăvoință, dar lipsite de rădăcini în concret? Ce trebuie să înțelegem prin tradiție și cum ne putem apropia, cu mai mult folos, de ea? Inovația, sau, să zicem, experimentul — pentru a apela la un cuvînt mai la modă — se limitează oare la acele încercări de a zgîlții puțin obișnuitul, pe care le întîlnim atît de des, în ultima vreme, în artele noastre (și în teatru)? Nu întrebăm cu prea mare ușurință fiecare din aceste cuvinte, nu le dăm și lor, și raporturilor dintre ele, un sens prea îngust? Nu ne mulțumim prea des cu soluții facile?

Punînd toate aceste întrebări, atît de strîns legate de configurația actuală a culturii noastre naționale, nu ne închidem în hotarele unor preocupări îngust specifice, peri-

ferice în raport cu marea viață a culturii universale; dimpotrivă, căutându-ne pe noi înșine în trecutul nostru, ne vedem deodată aruncați în inima unor frământări universale foarte caracteristice epocii, pentru că tot secolul douăzeci este, pretutindeni, un secol al înnoirilor și al confruntărilor cu ceea ce a fost, ca toate epocile de sclăruire, în cultură. Întocmai așa cum Renașterea sau romantismul au revoluționat, scormonind în veacuri uitate, artiștii epocii moderne înovează, adeseori redescoperind momente și atitudini dintr-o istorie, mai mult sau mai puțin îndepărtată, și nu o dată chiar din preistorie, atunci când se adresează artei primitive. Oricum, problema relațiilor dintre tradiție și nou este una din problemele-cheie ale vremii pe care o trăim. De aceea, o regăsim în lucrări capitale din gândirea contemporană — mai ales dacă părăsim aria manifestelor și programelor de moment și pătrundem în lumea operelor de sinteză, care caută să definească structura timpului nostru.

Iată ce scrie, de pildă, în această privință T. S. Eliot, într-un foarte frumos articol, care poate să ne pună serios pe gânduri. (Studiul, intitulat „Tradiție și talent individual“, are acea frumusețe simplă și uimitoare a demonstrației desăvârșite, în care nu numai limba, dar și tot sistemul construcției teoretice posedă o asemenea claritate și modestie de expresie, încât întregul lasă să se vadă toate unduirile gândului.) Poetul eseist scrie: „... dacă singura formă a tradiției... ar sta în urmarea drumurilor generației imediat precedente nouă, într-un spirit de adeviziune oarbă sau timidă la succesele ei, tradiția ar fi descurajantă. Am văzut multe asemenea curente pierzându-se repede în nisip; și noutatea este mai bună decât repetiția. *Tradiția este un lucru cu o mult mai largă semnificație. Ea nu poate fi moștenită și, dacă o dorești, trebuie s-o obții prin multă muncă* (sublinierea noastră). Ea include, în primul rând, simțul istoric, pe care îl putem socoti aproape indispensabil pentru oricine vrea să fie poet după 25 de ani; și simțul istoric include nu numai percepția a ceea ce este trecut în trecut, dar și percepția a tot ce este prezent în el; simțul istoric obligă pe creator să scrie, având în fibrele sale nu numai generația proprie, dar și sentimentul că toată literatura Europei, începând de la Homer și, înăuntrul acesteia, toată literatura țării sale au o existență simultană și compun o ordine simultană...”

Iată cât de mult se poate lărgi cadrul discuției. Și din nou o mulțime de întrebări se ridică în fața noastră. Nu se întâmplă oare să confundăm tradiția cu rutina, atunci când identificăm ceea ce s-a păstrat în experiența generațiilor imediat înaintașe cu sensul istoric al culturii artistice trecute? Nu judecăm ușuratic, atunci când acordăm oricărei încercări formale, oricărei îndrăzneli mărunte, care zdruncină puțin deprinderile cotidiene, sensul de inovație? Și nu greșim oare și mai mult atunci când gândim oarecum involuntar aceste două realități artistice ca ireconciliabil opuse?

Spectacolul cu *Slugă la doi stăpîni* de la Piccolo Teatro din Milano — spectacol care a marcat unul din evenimentele importante ale culturii teatrale din ultimii ani — era evident inspirat din tradiția comediei dell'arte (nefiind, bineînțeles, primul de acest fel). În numele acestei tradiții mai vechi, liber și cu talent redescoperite, el refuza tradiția grefată de secolul XIX pe interpretarea lui Goldoni. Ca atare, era în același timp hrănit de tradiție și antitraditionalist, fiind, înainte de toate, inovator în cea mai înaltă accepție a cuvîntului! Părăsind tradițiile imediate, rutina moștenită, în virtutea inerției, de la precursorii apropiați, mulți oameni de teatru au realizat inovații de mare preț, întorcîndu-se spre tradițiile mai vechi. Brecht și-a consolidat opera dramatică și teoria despre teatrul epic învățînd din tradițiile seculare ale teatrului medieval german, așa cum, în limbă, vorbirea lui Luther a fost aceea care l-a inspirat. Setea lui de nou l-a împins mai departe și mai în urmă, în spațiu și timp, oferindu-i modele în tradițiile milenare ale anticilor dramaturgi atenieni, sau ale actorilor chinezi. Commedia dell'arte a exercitat o influență hotărîtoare asupra unei însemnate părți din înnoirile aduse artei spectacolului în prima jumătate a secolului nostru. În același fel au acționat strădaniile de redescoperire a sunetului proaspăt, original, specific montărilor de tip elizabetan. Astăzi, literatura teatrală și arta spectacolului merg mai adînc în trecut, lăsînd în urmă experiența Renașterii; ele găsesc un nou izvor de vitalitate în modalitățile teatrului medieval (de pildă, John Arden în *Ultimul rămas bun al lui Armstrong*, sau spectacole de mister frecvente în Italia, Anglia, Cehoslovacia, Polonia). Stanislavski însuși, pe care se întâmplă să-l privim ca simbol al tradiției realiste de la începutul secolului, a fost, în primul rînd, un revoltat împotriva rutinei; el a căutat inspirație în învățăturile marilor interpreți din epoci mai îndepărtate, cum era Scepkin, fundamentîndu-și noul sistem de pedagogie a actorului pe refuzul tiparelor uzate și pe strădania de a regăsi ingenuitatea și sinceritatea actului creator naiv de altădată. Iată dar că cei doi termeni, care ne apar des sub chipul unor dușmani de moarte, pot să colaboreze, contopindu-se într-un singur efort de creație; iată ce ușor este să dovedim că

multă dintre inovatorii timpului nostru au înnoit aria unor ramuri artistice, tocmai pentru că au știut să se întoarcă spre tradițiile uitate, sancționând concret, în faptă, principiul marxist al continuității tradiție-inovație.

Afirmăția cere precizări atente. Trebuie, în primul rând, să subliniem că relația dintre sensul istoric, valoarea veche și efortul nou este o relație vie, liberă de constrângere exterioară, străină de reconstituirea de muzeu, reprezentând ea însăși o îndrăzneală a gândului și a sentimentului artistic — și că profunda comuniune între prezent și trecut se săvârșește pe planul conținutului, deci nu poate fi realizată prin mimarea de forme. Atunci când Brâncuși sau Tuculescu — pentru a numi exemplele cele mai des pomenite — s-au întors la inepuizabila tradiție plastică a creației noastre populare, ei nu au respectat nici un fel de canoane formale, nu au ținut seama de nici un fel de normă prestabilită, ci au acționat cum le dictau spiritul lor, avid de realizări originale, și studiul sensibil al fenomenului artistic care-i inspira. Când Blaga a făcut din vechile motive și procedee ale literaturii orale, poezie nouă, încercându-și comentatorii, care nu s-au putut hotărî multă vreme dacă trebuie să-l clasifice printre tradiționaliști sau moderniști, el nu a ținut seama de nici un fel de cod al tradiției. Același lucru se întâmplă în teatrul lui, care unește atît de fieroist înaltul rafinament al poetului erudit cu simplitatea aspră a eposului folcloric, născînd forme dramatice originale, fără să țină seama de codurile formale ale profesiei.

Tocmai aceste coduri, păstrate și transmise prin inerție, sînt motive, tocmai ele generează rutină și, ca atare, se constituie în ținta principală de atac a artiștilor tineri, care, luptîndu-se aglomerările de rețete și reguli formale, se declară adversari ai tradiției. În teatru, mai ales, asemenea canoane se întîlnesc extrem de des. Caragiale trebuie jucat așa și numai așa — adică în decoruri care înfățișează convențional saloane și încăperi de la sfîrșitul secolului trecut, cu costume bogat împoșonate, punînd toată greutatea jocului pe replică și reducînd personajul la tipul pe care i-l împrumută actorul, imitat și în ceea ce avea mai inimitabil personal de interpretii ce vin după el. Shakespeare trebuie jucat așa și numai așa — adică în atitudini artificiale, pretins nobile, cu o frazare solemnă, chiar atunci cînd personajele rostesc cele mai scandaloase cuvinte, cu fastuoase costume de teatru, cu sunete de trîmbiță și ropote de tobe. Versurile tragicilor greci sînt mai mult cîntate decît vorbite, despuiate de orice acțiune, sterilizate de orice ecou al unei împrejurări sau relații omenești apropiate de viață... Nu este deloc de mirare că aceste coduri formale ale inerției, care se deghizează, pentru a supraviețui, în hlamida glorioasă a tradiției, sînt respinse violent de talentele tinere; dar aici nu este atîta vorba despre lupta împotriva tradiției, cît de refuzul rutinei. Acest fenomen simplu explică saltul pe care îl fac foarte adeseori noii veniți în artă, îndepărtîndu-se spre tradiții mai îndepărtate, de dragul cărora întorc spatele experiențelor cronologice apropiate de ei. În teatru, în arta spectacolului, în special, trebuie observat că majoritatea descoperirilor timpului nostru au început prin a respinge moștenirea veacului al XIX-lea, dominat prin excelență de spectacolul burghez de salon și de estetica scenică proprie lui; și că aceste căutări s-au orientat spre acele epoci mai vechi de spectacol popular, care puteau să furnizeze mijloace de revitalizare a unei arte sărăcite de experiența reprezentăției închise, de mică rezonanță.

\* \* \*

A pune în discuție în felul acesta noțiunile de tradiție și inovație înseamnă a privi mai larg decît ne-am obișnuit, și trecutul și prezentul. Această încercare presupune, printre altele, reexaminarea experiențelor trecute, recente sau îndepărtate, din istoria teatrului nostru, cu al căror curs nu am reușit să păstrăm o legătură destul de trainică — adică revederea științifică, într-un spirit nou, a înseși opiniilor cristalizate pînă acum asupra istoriei fenomenului teatral în România.

Există, de pildă, în urma noastră, o prețioasă acumulare de muncă regizorală deschizătoare de drumuri, activitate punctată de aportul animatorilor mari ai teatrelor noastre, de la Gusty și Davila pînă la Ion Sava. Acest capitol din istoria relativ recentă a spectacolului românesc este puțin cunoscut și privit, de obicei, într-o falsă perspectivă, ca și cum ar reprezenta un fir secundar, nu prea important și chiar puțin echivoc, în dezvoltarea teatrului românesc. De aceea, cînd un director de teatru încearcă astăzi formula spectacolului cu scenă centrală, se întîmplă ca el să fie considerat ca străin de preocupările noastre, deși, dacă am cunoaște mai bine năzuințele și speranțele regizorilor de acum două-trei decenii, am recunoaște aici urma interesului pasionat pe care Ion Sava îl dădea problemei.

Lărgind discuția, putem susține că, dacă am avea curajul să părăsim schemele care circulă în ceea ce privește istoria spectacolului românesc, am vedea limpede în

Întreaga noastră regizorie actuală prelungea strădaniilor care au făcut, în perioada dintre cele două războaie, cel puțin unul din axele principale ale artei de a pune în scenă la noi în țară — adică un fenomen de continuare a tradițiilor noastre progresiste, nu un fapt antagonic lor. Este un domeniu în care avem o tradiție a inovației, activitatea creatorilor noștri de astăzi înscrind-se fericit, spontan și firesc, pe linia căutărilor de ieri. (De altfel, unii dintre ei au fost chiar elevii acelor animatori pe care astăzi îi pomenim cu atîta respect.) Dacă am cunoaște în adevăr munca și încercările de acum cîteva decenii, îndrăznelile de astăzi ale lui — să zicem, numind la întâmplare — Penculescu, Ciulea, Esrig sau Andrei Șerban, nu ni s-ar înfățișa nici o clipă ca iremediabil potrivnice moștenirii artei spectacolului din țara noastră, așa cum se mai poate înțelege din unele comentarii, citite cu atenție printre rînduri. Este, de altminteri, momentul să studiem aprofundat acest capitol al pionieratului regizoral în țara noastră, scoțîndu-l din penumbra dubioasă ce-l înconjoară și demonstrînd un adevăr de mare însemnătate pentru noi: anume că direcțiile de interes care au dus la constituirea structurii specifice spectacolului modern au apărut și s-au dezvoltat în țara noastră simultan cu ceea ce se petrecea în marile centre teatrale ale lumii. Noua regie românească și structura nouă pe care ea o impune spectacolului nu constituie un fenomen de import, ci reprezintă una din tulpinile noastre originale de mare valoare, domeniu în care nu am rămas nici astăzi, nici acum trei, patru decenii, în urma marilor preocupări care ghidau evoluția teatrului universal.

Procesul acesta se cere studiat cu toată dăruirea, nu numai pentru că astfel vom căpăta posibilitatea de a cunoaște și a circumscrie cu exactitate științifică sensurile și cuceririle școlii românești de regie. Aici se află și un rod important al luptei progresiste, antiburgheze, purtată de oamenii noștri de teatru în interstițiul dintre cele două războaie. Pentru că tocmai inovațiile și experimentele lui Victor Ion Popa, G. M. Zamfirescu, Soare Z. Soare, Ion Sava erau acelea care se împotriveaua torentului — dominant prin cantitate — al teatrului boulevardier, încercînd eroic să găsească structuri și formule viabile, puternice, de teatru cult, adresat maselor și legat intim de necesitățile acestora. Faptul că, într-un anumit moment puțin prielnic evaluărilor juste asupra trecutului nostru, s-au găsit glasuri care, cu rigidități dogmatice, l-au numit pe Sava, de pildă, „formalist“, ostracizîndu-l astfel pentru un timp din aria principală a tradițiilor noastre progresiste, rămîne de domeniul trecutului. Acum, perspectiva istoriei recente a artelor a devenit clară; știm sigur că, de exemplu, în Uniunea Sovietică, teatrul socialist nu poate fi conceput în absența sau alături de analizările inovatorilor Meyerhold, Maiakovski, Tairov, Vahtangov. Și descoperim — uneori în modul cel mai fătîș — în activitatea regizorilor-animatori din România anilor 1920—1945, un efort progresist, puternic (și nu o dată conștient) alimentat de înrîurirea artei comuniste care se cristaliză în prima țară eliberată de capitalism. Dacă însă vom continua să privim pieziș experiențele și temeritățile de acum trei, patru decenii, vom ajunge, în mod inevitabil, la concluzia că marea tradiție pe care ne-au lăsat-o moștenire acești ani se constituie în principal din experiențele teatrului boulevardier; și ne vom vedea în situația, cel puțin bizară, de a consacra ca normă națională a culturii noastre teatrale, cea mai superficială și cea mai cosmopolită din modalitățile de teatru ale secolului XX.

Acest capitol al regiei reprezintă, desigur, numai un sector din aria pe care o deschide cercetării dorința de a privi trecutul cu ochi proaspăt, eliberat de prejudecăți și rutină. Un domeniu vast de studii și investigații există aici. Am putea încerca, astfel, să urmărim, de-a lungul aceluia secol și jumătate care constituie istoria teatrului nostru cult, modul în care au fost asimilate și remodelate, de spiritul original al culturii noastre, structurile și modalitățile derivate din marile forme teatrale universale, inevitabil adoptate, ca în orice teatru cult cu o apariție relativ recentă (în teatrul rus, de pildă). Am putea încerca să definim concret, riguros exact, paralelismele, interferențele, înrîuirile reciproce schițate, în toată această perioadă, între spectacolul cult și spectacolul popular (ceea ce presupune o reconstituire, extrem de anevoioasă, dar pasionantă, a istoriei — integral necunoscute astăzi — a manifestărilor teatrale populare între 1800—1945). Am putea căuta să descifrăm liniile mai clare sau mai șterse ale originalității naționale specifice spectacolului românesc, în diferite etape ale dezvoltării sale... Și nenumărate alte probleme s-ar mai dezvălui curiozității științifice, dacă ea s-ar angaja pe acest drum.

\*\*\*

O reevaluare critică, în spiritul prezentului, oferă nenumărate sugestii și orientări creatoare nu numai cercetătorului; ea poate să devină sursă neistovită de noi în-



cercări și pentru omul de artă — fie că este vorba de dramaturg, regizor, scenograf sau actor.

Ne-am bucurat toți, pe drept cuvânt, la apariția piesei *Io, Mircea Voievod*, pentru că astfel se reconfirma strălucit vitalitatea teatrului nostru istoric. Dar dacă amplificăm orizontul discuției despre tradiție, atunci încercarea meritorie a lui Dan Tărbilă ne apare doar ca un semn — încă timid, încă puțin sigur și destul de sărac, ca arie de cuprindere, în trecut.

Intr-adevăr, dramaturgii care scriu teatru astăzi, la noi, au puține puncte de sprijin în urmă. Mulți dintre ei sînt fături tributari lui Sebastian (Mirodan, Dorian), citiva (Lovinescu, Everac) par să încerce, cu destulă nehotărîre, o continuare a strădaniilor lui Camil Petrescu; nu îndrăznim, în comedie, să indicăm o filiație a lui Caragiale (deși, în piesele lui Mazilu, orice s-ar spune, se regăsesc ecouri vii, autentice și firește integrate viziunilor comice caracteristice vremii noastre) — într-atît de mare ni se pare distanța dintre producțiile comice, chiar reușite, la care asistăm și marele model neegalat al satirei românești. Punînd problema continuității în scrisul dramatic românesc, și plecînd de la constatarea că baza de cultură națională de la care pornesc scriitorii de astăzi se dovedește, adeseori, în practică, îngustă și puțin fertilă, nu ne gîdim, desigur, nici o clipă să îndemnăm la imitație, ci ne gîdim la acele legături organice care se înfiripă, peste generații, între scriitori, propunînd noilor veniți nenumărate izvoare proaspete în temeinica pătrundere a celor vechi (așa cum o mare parte din romanul contemporan francez se naște din Stendhal și Flaubert, așa cum Brecht și, după el și prin el, Weiss și Hochhuth își trag sevele de la Büchner, Goethe și Luther, așa cum Thomas Mann apare ca o sinteză a culturii germane). Astfel de comuniuni și atingeri, peste decenii sau secole, nu se pot realiza prin inițiative pripite. Ceea ce se cere creat, în această privință, este însuși antrenamentul studiului inspirat al trecutului, exercițiul pasiunii pentru vechea cultură, dat fiind că numai o dragoste mare, mereu alimentată și atent ocrotită, pentru valorile străvechi poate zămislă creație. Și este cazul să ne întrebăm dacă nemulțumirile pe care le pricinuieste atît de frecvent dramaturgia noastră originală nu se explică de multe ori prin temelia precară, atît în prezent cît și în trecut, a actului de elaborare scriitoricească, transformat astfel în simplu comentariu dramatic, cu caracter de reportaj, pe marginea unei actualități limitat, fragmentar privită. Dar să încercăm să concretizăm.

Scena românească are o tradiție lungă de teatru politic. Alecsandri și Millo, pentru a da numai două nume, făceau teatru politic — un mod de spectacol declarat, subliniat politic, foarte apropiat, în chip paradoxal, de acele manifestări contemporane care s-au născut din arta de cabaret (*Cînticelele comice*). A continua astăzi această linie de interes nu înseamnă, desigur, a reface montările de altădată, ci înseamnă a pași cu tot curajul în lumea experiențelor care s-au adunat recent în estetica spectacolului modern de dezbatere politică. Dacă regizorii noștri și-au făcut cu prisosință datoria în această privință, minuind activ și mobilizator toate armele scenice moderne, pentru a-i atrage pe spectatori în disputele pe care le însușeau, dramaturgii sînt încă departe de a-și fi împlinit obligațiile. Textul românesc de teatru politic este o raritate și nu găsim un titlu care să merite să fie citat. Nu posedăm nici un echivalent de esență al *Cînticelelor comice*. Și atîta vreme cît el nu va exista, spectacolul politic nu va căpăta plenitudinea pe care i-ar putea-o da inspirația cu adevărat națională; ca atare, nu-și va defini pînă la capăt personalitatea, în contextul larg al fenomenului teatral universal. Fără inovație, fără cutezător și neobosit spirit de căutare a noului, nu vom reuși să înnodăm firul care s-a rupt, nu vom da o replică plină și puternică tradiției. Deficiența este cu atît mai gravă cu cît însăși esența artei noastre comuniste, puternic angajate, impune nobila obligație de a releva pe un plan superior, intens activ și ferm clarificat ideologic, șirul realizărilor de teatru politic.

Nu este decît una din direcțiile spre viitor pe care le indică trecutul. Cu riscul de a dezamăgi cititorul prin aparenta pedanteriei, vom aminti deci dramaturgilor un fapt foarte bine știut de altfel (și de aceea tot atît de ușor uitat): toți marii scriitori, ai noștri sau ai altor popoare, au fost mari cunoscători atît ai literaturii vechi cît și ai folclorului — și că deci, atîta vreme cît dramaturgia de ficcare stagiune se va mulțumi cu un prezent superficial înregistrat și întru nimic întărit prin ecourile întregii noastre culturi, ea nu va izbuti să-și învingă acel caracter de caducitate, despre care s-a vorbit nu de mult.

Ca să ne întorcem la *Io, Mircea Voievod*, de la care am pornit, ar fi, de pildă, interesant să ne întrebăm dacă reluarea modalității de teatru istoric neoromantic (de tip Alecsandri, Hașdeu, Delavrancea, Davila) este singurul drum posibil. Severitatea și suculența cronicilor și documentelor sugerează și altă cale — limpezimea pură a le-

gândii indică încă un făgaș. Ne putem perfect imagina, de pildă, piese istorice de o factură cu totul nouă, moderne în cel mai bun înțeles al cuvântului, care să se întemeieze pe o cunoaștere amănunțită, mult mai profundă decât în teatrul de filiație romantică, a realității istorice, și care să minuiască armele atît de suple și eficiente ale teatrului epic contemporan, pentru a crea fresce cuprinzătoare ale epocilor dispărute. Să nu uităm că teatrul istoric — de la Brecht pînă la Peter Weiss și John Arden — reprezintă o orientare principală a dramaturgiei contemporane și să nu uităm că ceea ce s-a obținut, în această privință, s-a obținut prin părăsirea tiparelor romantice (tip Victor Hugo), prin apropierea de obiectivitatea științifică a relatării, prin evocarea dialectic-dinamică foarte serioasă a întregii complexități a procesului istoric relătat, și prin reinterpretarea limbii și a structurilor teatrale vechi înviorătoare, de inspirație naiv populară (în songuri și comentarii deschis adresate publicului, în convenționalul formulei de teatru în teatru, sau de teatru declarat ca atare, în căutarea atitudinilor și expresiilor arhaice cu valoare de simbol etc...). Din punctul de vedere al unei asemenea structuri de teatru istoric, noi dispunem de o materie primă artistică extrem de bogată și de viguroasă, care mai poate fi amplu și foarte divers exploatată: dacă ne gîndim la toată complexitatea și varietatea raporturilor care au caracterizat întotdeauna istoria noastră, la ghemul de influențe, interese și frămîntări ale lumii, concentrate în acest punct de răscruce dintre Orient și Occident, la diferențele sociale și nuanțele de comportament, atît de deosebite, la pestrițele stratificări și diversificări ale societății, la neîntreruptele schimbări și conflicte care însoțeau fiecare etapă a existenței țării noastre — ne dăm seama ce substanță densă așteaptă, în documente și în cronici, să fie încă o dată descoperită pentru teatru.

Iar toate acestea sînt, desigur, numai niște notații mai mult sau mai puțin întîmplătoare, care nu pretind deloc să traseze definitiv proiecțiile scrisului nostru dramatic în viitor; ele vor numai să demonstreze necesitatea unei largi temelii de cunoaștere în realitatea și cultura trecutului pentru dramaturgia noastră de astăzi. Și evidența acestei necesități este de netăgăduit

\* \* \*

Tradiția sau, ca să folosim un cuvînt mai precis, valorile vechi care au jalonat dezvoltarea teatrului nostru nu se pot reduce nici în arta spectacolului la o singură modalitate, o unică „tradiție” acceptată — aceea în care regizorul „nu se vede”, actorii are cele mai importante funcții, fără să încerce totuși caracterizări cît de cît originale, decorul e ilustrativ, mișcarea și acțiunea în genere îndeplinesc un rol secundar, și toată atenția realizatorilor se concentrează asupra aparenței imediate, superficiale, pur verbale a dialogului, într-un mod ce exemplifică deplin idealul „primatului textului”.

Un capitol înlăuntrul căruia se întîlnesc cu o mare acuitate aceste preocupări pentru viața tradiției și forța inovației este acela al teatrului istoric. Pentru a aduce aici o înnoire în așa fel încît aceasta să-l conducă pe creator și, prin el, pe spectator, spre miezul cald de viață al tradițiilor românești autentice, nu ajunge să-i dezbraci de caftane orientale pe boierii din *Ulaicu Vodă*, sau să-l așezi pe Ștefăniță Vodă pe masa tăcerii, în *Uiforul*. Pentru a regăsi spiritul adevărat al istoriei nu este destul să renunți la declamație și la poza rigidă, solemnă, a personajelor. Noutățile de formă — timide sau ostentative — nu aduc vreo schimbare în ceea ce privește fondul problemei și rutina rămîne triumfătoare, în ciuda oricăror modificări exterioare, acolo unde esența spectacolului istoric nu a fost redescoperită dintr-un punct de vedere nou și, în același timp, impregnat de ecourile trecutului. Regizorul care va izbui un asemenea spectacol — echivalent, să zicem, cu ceea ce au însemnat pentru dramaturgia actuală montările de la Teatrul Mic (*Jocul ielelor*, *Oricît ar părea de ciudat și Simple coincidențe*) sau, pentru a ne opri la un exemplu din dramaturgia universală, egal ca importanță cu ceea ce au marcat *Cum vă place* și *Troilus și Cresida* în explorarea cosmosului shakespearean — va trebui să-și imagineze o întreagă lume și s-o recompună, ieșind din făgașurile sterile ale obișnuințelor de pînă acum și găsind în documente, cronici, monumente vechi, tradiția orală a folclorului, cercetate în profunzime, nu superficial copiate, elementele care să contribuie la clădirea acelei atmosfere vii, pregnante, în care să simțim pulsînd puternic și trecutul și prezentul, în care să ne recunoaștem cele mai frumoase imagini ale noastre de astăzi asupra istoriei, și în care întregul să capete o densitate concretă, o prospețime și o forță de negăsit în visurile noastre, oricum vagi, despre epocile care au murit. Nici ca plastică, nici ca interpretare o asemenea modalitate de spectacol nu a fost găsită. Ne aflăm, încă, în această privință, sub imperiul tiranic al inerțiilor uzate.

Pentru un asemenea spectacol istoric viu, autentic, este, de pildă, foarte important ca Răzvan și Vidra să părească declamația, găsind în acțiune și în întreaga lor comportare, acea autenticitate vibrantă, acea sinceritate hiperbolică în afara căreia elanul romantic nu mai are valoare astăzi, acel clan de poezie foarte tină, aproape adolescentină, pe care îl sugerează textul; sau ca Vlaicu Vodă să-și țeară anevoioasele urzeli politice, nu preocupat de patetismul pozelor și rostirii, ci adînc muncit de strădanii gîndului și a voinței și reacționînd prompt, fățîș sau învîluit, la tot complexul de împrejurări și evenimente pe care i-l opune mediul. Falsa tradiție a retoricului static și a fastului exterior festiv este principala piedică ce stă astăzi între spectacolul istoric și autenticitate. Din acest punct de vedere ne aflăm încă, chiar cu montările care respectă o anumită acuratețe și demnitate a formei, evitînd excesele dezagreabile, în sfera acelei pseudotradiții pe care am învins-o în cele mai bune din montările noastre inspirate din dramaturgia universală veche. De altminteri, această așa-zisă tradiție este ea însăși străină de viața noastră și de spiritul culturii noastre, mai vechi sau mai noi. Ea nu derivă din studiul istoriei, din observarea datinilor și obiceiurilor care prelungesc în prezent răsfrîngerile trecutului, din inspirată investigare a materialului documentar, nu pornește de la viață, de la realitate, ci tot din teatru, fiind născută direct din marele spectacol emfatic postromantic, larg răspîndit în toată Europa încă de la sfîrșitul secolului trecut — manieră căreia i s-au adus, la noi, corective superficiale menite să atragă atenția, prin elementul decorativ care imită rudimentar, să zicem, fresca veche sau motivele țesăturilor populare, asupra caracterului național al lucrării reprezentate.

A redescoperi tradiția, în sensul în care vorbim, a ajunge prin muncă pînă la sîmburele viu, saturat de valori autentice, al vieții și creației din trecut, presupune nu numai o legătură cuprinzătoare cu ceea ce a existat în istoria unei singure arte — în cazul nostru, teatrul — dar și contactul larg receptiv cu o mulțime de fapte și înfățișări caracteristice pentru dezvoltarea civilizației și culturii noastre. În acest sens, legătura cu tradiția reprezintă o față a legăturii cu viața (viața trecutului, firește). În urmă cu cîteva decenii, Mihail Sebastian numea teatrul burghez din țara noastră „teatru cu punțile tăiate”; teatrul românesc nou, care și-a construit atîtea drumuri spre atîtea domenii ale realității contemporane, poate și trebuie să-și amplifice sfera de inspirație, clădindu-și punți noi, care n-au existat înainte, și spre trecut. A lichida pînă la capăt balastul nefast de rămășițe al teatrului cu punțile tăiate înseamnă a cuceri pentru scenă modalități și chiar opere care păreau înainte inaccesibile.

Printre proiectele de lucru despre care am auzit vorbindu-se în teatre, figurează, de pildă, ideea lui Liviu Ciulei de a transpune *Baltagul* într-un mare spectacol de factură epică; sau dorința lui David Esrig de a compune din fragmente din opera lui Anton Pann, organizate în scenariu original, o montare care, dînd o nouă viață scrierilor acestui mare scriitor, să evoce un întreg moment din istoria societății românești; sau planul, deocamdată foarte neclar, al lui Andrei Șerban, de a lucra din legende și balade un spectacol de mituri românești fundamentale... De obicei, asemenea proiecte rămîn înscrise între schițele posibile ale repertoriului de perspectivă. Ele nu capătă realitate, pentru că cer o adevărată muncă de creație, chiar la nivelul elaborării textelor. Astfel, teatrele renunță cu ușurință la una dintre cele mai frumoase performanțe pe care le-ar putea viza — aceea de a deveni centre de reală animare a spiritului de inițiativă în dramaturgie, procurîndu-și singure, prin muncă literară de înaltă calitate, provocată și ghidată de ele, materialul dramatic în stare să le îngăduie un aport activ și original la valorificarea contemporană a tezaurului culturii noastre vechi.

Cum spuneam, o asemenea strădanie nu poate să aducă rod decît dacă se sprijină pe o adevărată muncă de creație. Nu adaptări și dramatizări oarecare, mecanice și sărace, care să desfigureze operele mari ale trecutului, ci numai texte care posedă și rigurozitatea studiului științific, și ținuta literară a unei scrieri de talent independent, și potențialul teatral al unei autentice lucrări dramatice pot fertiliza astfel de încercări. Fără să usuce creațiile vechi, fără să le simplifice sau să le actualizeze vulgar — așa cum se întîmplă întotdeauna în operația neartistică numită dramatizare —, aceste texte ar putea sugera viitoarelor spectacole modalități cu totul noi de punere în scenă. De altfel, este cu neputință să ne imaginăm — pentru că, oricum, sîntem în lumea unor ipoteze — o realizare de acest fel care să nu se întemeieze în întregime pe ceea ce noi numim în mod curent inovație, și în ceea ce privește munca literară-dramatică, și în ceea ce privește compunerea actului scenic. Teatrele care s-ar angaja să ducă la bun sfîrșit asemenea opere ar trebui să dezvolte în mijlocul lor un puternic sector de creație și știință literară, să atragă și să păstreze constant pe lingă ele oameni de litere, în stare să susțină cu strălucire efortul de nouă elaborare a partiturii literare-

dramatic. Dezideratul acesta nu este o utopie; experiențele teatrale contemporane furnizează exemple care ne dau curaj — de pildă, în strălucitele prelucrări ale lui Brecht...

\* \* \*

Mai este o direcție în care am putea încerca să înnodăm firele unei comunicări inspirate cu lumea tradițiilor vii românești: formele de spectacol popular și de recitare folclorică. Aceste manifestări de artă spontană sînt extrem de puțin cunoscute oamenilor de teatru. Nu este vorba, firește, de reprezentările de amatori cu texte date, pe care le vedem pe diferite scene, cu prilejul concursurilor. Mă refer la acele improvizații care se nasc de la sine din efortul colectiv, în anumite grupuri de pasionați ai jocului, și în care totul, de la cuvînt pînă la costumație, este imaginat și realizat de țărănul-actor-dramaturg și regizor prin proprie voință. Amănunte foarte interesante despre aceste spectacole cu totul originale a dezvăluit, de pildă, cercetătorul Horia Barbu Oprișan, într-o primă încercare de sinteză, publicată în revista noastră („Teatrul“, nr. 8/1965). Datorită studiilor lui am putut arunca o primă privire asupra unei sfere din arta românească populară, pe care, s-o recunoaștem cîștit, nu o întîlnisem nici măcar din întîmplare; incursiunea sugerează posibilități de fericită osmoză cu spectacolul cult. Dacă oamenii de teatru ar cunoaște aceste experiențe, dacă pentru ei bocetul, urarea de nuntă, urarea de Anul Nou nu ar suna ca niște exotice și îndepărtate manifestări ale pitorescului, ci ar deveni un material apropiat, îndrăgit, studiat în cele mai autentice ipostaze ale lui, talentul, fantezia și spiritul lor creator ar descoperi, fără îndoială, aici, numeroase puncte de pornire noi. Nu este vorba desigur să imităm, să copiem, să recurgem la transferul mecanic — procede care niciodată nu aduc nimic viabil în artă. Dar să nu uităm că în tradiția aceasta oral-populară există elemente proaspete, originale, inedite pentru scena cultă, care pot furniza date de înnoire a declamației, plasticii și atmosferei actului teatral. Cînd am văzut spectacolul trupei Piraikon, ne-a izbit modul, atît de neobișnuit, de recitare al Aspasiei Papatanasiu-Mavrommati; marea acțiunii rusese hotărît orice continuitate cu declamația de salon moștenită de la tradiția secolului XIX, și găsite rezonante cu totul neașteptate în melopeea populară.

Poate că, scormonind terenul acesta neumblat, am putea afla răspunsuri surprinzătoare la acele întrebări pe care le ridică spectacolul istoric; poate că am putea descoperi aici direcții prețioase în ce privește caracterizarea modernă a personajelor populare și, mai ales, în privința unui stil de vorbire scenică potrivit lor. Îmi amintesc, fără să vreau, de un excelent documentar pe care l-am văzut de curînd — *Navigatori care dispar* — un film despre plutăși și plutărit. O mare parte din coloana sonoră era alcătuită din mărturii ale plutășilor despre munca lor și despre ei înșiși, scurte monologuri autentice, realizate cu ajutorul benzii de magnetofon. Ei bine, o asemenea limbă românească — atît de curată, atît de viguroasă, atît de deosebită de limbajul curent al mediilor orașenești și, în același timp, atît de receptivă față de preocupările vieții moderne, prin selecția și adaptarea cuvintelor noi — nu am auzit niciodată la teatru, nici ca redactare dramatică, nici ca interpretare.

Vorbim deseori despre legătura cu viața, și în gura noastră aceste cuvinte sună, de cele mai multe ori, ca o protocolară formulă moartă. Dar puncte vii de contact inspirat, rodnic, generos, între teatru și realitate există, fie că este vorba de realitatea prezentă, imediat sesizabilă prin observație, fie că este vorba de realitatea trecută, condensată în tradiția cultă sau orală pe care noi sîntem chemați s-o redescifrăm. Nimic nu se poate realiza comod în acest sens, nimic nu se poate obține dacă mergem pe drumuri bătute. Inventivitatea, spiritul experimentului, gustul inovației sînt absolut necesare. Altfel nu vom obține decît acele pseudoinovații emfaticе care, schimbînd doar aparențele faptului vechi, nu izbutesc decît să-l facă și mai plictisitor; sau, și mai rău, vom ajunge la acele adaptări, prelucrări și aranjamente școlarești pline de pretenții și artificiale pînă la ultimul detaliu, care nu pot decît să compromită, prin banalitate meschină, ideea mare a originalității naționale.

Legătura cu tradiția — cu tradiția vie, cu sensul omenesc cald, al dezvoltării civilizației, culturii, creației noastre — nu este posibilă decît prin acte autentice de creație, fiind ea însăși creație. Această tendință nu se opune inovației, nu respinge experimentul și căutarea; ea nu poate să se nască și să trăiască decît dacă se sprijină pe ele.