

Vreau să cred că tot ce s-a spus aici despre ceea ce vrem să facem nu va fi urmat de o pasivitate de care, vă mărturisesc foarte sincer, mi-e teamă; și că nu ne vom întâlni din nou, în primăvară, cu foarte multele angajamente luate azi, și înscrise în proiectele de repertoriu, nerealizate.

În ceea ce privește A.T.M., vom face ca în cadrul Asociației să aibă loc din nou acele dezbateri principale, pe probleme de creație, care au existat la un moment dat, dar au fost părăsite ca să nu se supere unul sau altul. Cu acest prilej trebuie să spun că regret foarte mult că cenaclul regizorilor, care s-a reorganizat cu luni în urmă, nu s-a

preocupat de problemele profesionale; mulți membri ai acestui cenaclu aveau convingerea că mergem pe un drum greșit, totuși nu au avut suficientă inițiativă pentru a dezbate problemele.

Aș vrea să propun ca referatul citit aici să fie dezbătut în cadrul colectivelor artistice, cu toți actorii teatrelor; trebuie să vă spun că majoritatea lor nu au îmbrățișat tendințele dăunătoare semnalate, deseori le-au criticat în birourile organizațiilor de partid; de foarte multe ori orientarea actorilor a fost mai bună decât a conducătorilor de teatre și a regizorilor, acești conducători așa-zigi ideologici ai teatrului.

# PAUL EVERAC

Acum aproximativ o lună, m-am întors dintr-o țară străină și am aflat că se întâmplă niște lucruri, că se preconizează o ședință a C.S.C.A., și că în cadrul ei se vor dezbate o serie întreagă de chestiuni. Am luat atunci niște foi de hârtie, mi-am așternut niște reflexii; a trecut vreme, ședința iată că se ține, am adus acele foi și voi încerca să le citesc, cu întârzierea, pe cuvânt de onoare, că ele aparțin situației pe care v-am narat-o. Tonul lor era, cum veți observa, amar și caustic, fiindcă în acele momente nu prea aveam speranțe.

## Despre echivoc ca modalitate artistică

Cândva opera de artă se centra împrejurul unui sens și rîvna să fie cea mai înaltă eră să-i dea, acestui sens, o cât mai nuanțată determinare. Clasicismul, atât cel antic cât și cel francez, și cele derivate din acesta, se străduiau să enunțe cu cât mai mare claritate datele unor relații sau ale unor probleme și, oricît forau de adînc în miezul lucrurilor sau în arcanele sufletelor, nu părăseau *discursul*, adică unitatea dinamică a sensului. Opera purunea așadar un lucru cert, și ținea de puterea de concentrare și de sinteză a autorului ca sensul acestui lucru să fie cât mai profund. Sensul opera asupra formei și deci a limitelor operei de artă, îi asigura un statut precis, o diferenția de ceea ce era amorf, incert, neartistic. Am trăit sute de ani pe o logică monovalentă, din care decurgea și o artă cu semnificații determinate, comprehensibile.

Nu mai sîntem azi în acel stadiu. Principiul relativității, generalizat, a operat și în alte domenii decât acel al fizicii matematice,

logica a devenit polivalentă, modală, iar structuralismul a dat lovitură de grație univocității determinărilor omenești, creînd, în epoca computerelor, scheme și relee obiectiv-formale, anticonținutiste, un cod al semnurilor posibile, al semnificațiilor plurale. Din *spre real*, sensul s-a retras înspre *probabil* și înspre *posibil*. Astăzi, un om de artă care se vrea modern se ferește să afirme, el se mulțumește să sugereze, să creeze o probabilitate, iar dacă se vrea foarte modern, să creeze simultan mai multe probabilități echivalente.

Este în spiritul novator al acestei epoci să se rușineze de discurs, fie de cel liric, fie de cel dramatic și chiar epic, contrarîndu-l prin toate mijloacele discrete, discontinue, prin alternarea plaurilor, prin hipertrofierea eului, prin puseul oniric, incongruent, prin sugestie și simbolică incertă, prin tot ce poate izbi în tirania sensului unitar, a semnificației univoce.

De mulți ani acest fenomen se produce în teatru, și nu într-un singur fel. Atacul sub steagul ultramodernismului e plural și pe mai multe direcții:

a) mai întâi, ruptura formei, sfîșierea echilibrului formal pe care sensul univoc îl asigura

b) de aici, surclasarea sensului discursiv de către un sens estetic, spectacular, de către o *formă sui-generis*, cu totul alta decât enunțul inițial.

c) și, în sfîrșit, legitimarea acestei forme, și a oricărei forme, prin teoria pluralității sensurilor.

Dacă sensurile sînt plurale, atunci orice determinare e bună, atunci orice preluare a unui sens arbitrar e legitimă. Nimeni nu

mai poate certifica un sens, toți se reven- dică însă de la el, toți își elaborează sensu- rile lor, orice non-sens devine sens și invers. Dacă sensurile sînt plurale, atunci putem accepta și trebuie să acceptăm orice silnicie artistică, cu condiția să fie „frumoasă“, căci nu ne interesează sensul, care e discutabil, ci așezarea lucrului într-un alt unghi de privire. Orice alt unghi, adică orice altă formă, primează asupra sensului care, după concepția modernă, e polivalent, deci deter- minabil oricum.

Și iată cum, încetul cu încetul, echivocul se constituie în categorie estetică. E de-ajuns să nu se înțeleagă bine despre ce e vorba, ca ceea ce nu s-a înțeles să devină sugestiv, invitație la o meditare mai adîncă, gîdilici intelectual. Ceea ce nu se determină ascunde o mie de posibilități. Un lucru lăsat neis- prăvit sugerează o mie de soluții, un lucru amorf, o mie de forme posibile. Lipsind semnificația, lucrul devine pentru unii, în mod paradoxal, mai plin de sens decît alt- fel, pentru că se încarcă de sensurile inde- terminate. Văzînd că lucrurile se petrec așa, poezia se grăbește să devie criptică și erme- tică, pentru a da inexprimatului o pondere maximă, și îndărătul unor cuvinte întîmplă- toare să pară a camufla nesfîrșite propuneri de sensuri la care cititorul e invitat. Nici proza nu se sfiște să utilizeze echivocul, cu atît mai puțin teatrul, în care sensurile uni- voce au fost de mult pulverizate de liberta- tea absolută, de atîtea ori teoretizată, a re- gizorilor, de a descoperi sensuri noi, așa-zis reale, și chiar „singurele reale“, ale unor piese clasice. Noi nu știm încă totdeauna să dăm spiritul clasic al unei piese clasice, dar îi dăm, cu o deplină libertate, neamendată de nimeni, nesfîrșite reinterpretări pe sen- suri posibile, înscrise, total echivoce. De ce să ne mirăm atunci că autorul român se prevalează și el, cînd e mai slab de înger, de această concepție a pluralității sensurilor, a echivocului plin de sugestie? Care este diferența, din punctul de vedere al concep-ției asupra pluralității semantice a textului, între *Lear*-ul lui Penciulescu și *Intunericul* lui Naghiu.

Eu am ascultat la Cenaclul Uniunii Scri- torilor multe piese, unele pline pe alocuri de notații fermecătoare, de trimiteri inge- nioase, de inefabil și sugestiv; mai toate, și în special condeiele proaspete, lăsau pe se- ama echivocului sarcina hazardată a determi- nării sensului. Li se părea că astfel lucrul e mai filozofic, mai încărcat. Și, nu de puține ori, aceste texte au primit aprecieri pozitive de la un auditor sau altul, dar pe motive care se băteau cap în cap. Fiecare înțele- sese altceva, echivocul era perfect.

Ceea ce se întîmpla în mic acolo se în- tîmplă în mare într-o parte din critica noas- tră de teatru. Lăsați în întunerice sau gîdi- lați de o sugestie căreia nu-i găsec pe de-a întregul tîlcul, unii cronicari *pun de la ei*, ceea ce în această situație mi se pare nor- mal. Ei elucubrează, pentru că lucrul stă

sub fascinanta mantie a echivocului. Autorul i-a invitat să gîndească, și ei gîndesc. Auto- rul, fugînd de claritate ca dracul de tîmîie, a plasat acolo mai multe probabilități, ei sînt liberi să fecundeze pe cele care le con- vin. Și fecundează. Ies cele mai neașteptate progenerituri spirituale, fiindcă orice în lumea asta se poate explica și justifica, dacă există bunăvoință, și mai ales dacă stăm sub zodia pluralității semantice, inventată în teatru, re- pet, nu de autorii dramaticei, ci preluată de ei de la practicile și teoriile unei regii fără margini.

Dacă ne jucăm cu orice, atunci drept ar fi să lăsăm pe oricine să se joace. Iar dacă cerem claritate onora, atunci să cerem de la toți. Cine ar putea să-mi explice mie, sau altora, ce a spus Büchner în *Leonce și Lena*, așa cum l-am văzut la Teatrul Bulandra? Care este subiectul piesei, direcția și sensul ei? Despre ce este vorba acolo? Eu, unul, mărturisesc fără sfială, n-am priceput. Este acolo o poveste, un tîlc, o fabulă? Care atunci? Iar dacă sînt niște aluzii, la cine se referă? De ce sînt ele mai bune aluziile selecționate de Culei decît cele cu pretenții generalizatoare ale lui Naghiu? A emis și Naghiu o fabulă, în condiția altor fabule, dar la cealaltă fabulă o parte din critică și-a tras gluga pe ochi, n-a sesizat nici „pîpi“ nici „popo“ și nici diversele pișcături. Admit că Naghiu e autor român contemporan animat de altă conștiință a zilei de azi decît Büchner, dar publicul e același. El vede nesfîrșite lucruri moderne la teatru și televi- zor, și cere autorului român să fie la fel de modern ca și alții, sub sancțiunea de a-l disprețui. Și cum modern e echivocul, în- certul, aluzivul, practicat și în alte forme de spectacol, autorul român mai slab de înger se refugiază sub ele, ca să fie preluat de aceeași critică ce s-a căznit să găsească sen- suri mirobolante și în celelalte parabole și metafore spectaculare.

Totul se leagă, nimic nu este inexplicabil, incidental. (...) Pentru mine, Naghiu este pînă la un punct o victimă, și nu în sensul că i s-a amendat sau oprit piesa. E victima unui fel necitez de a comunica, a unei ne- concludențe stilistice venind din faptul că i s-a părut lui că e mai bine, că e mai mare literatura pe care o faci astăzi, dacă lași lu- crurile nedeterminate, echivoce, plurivalente, fiind din acest punct de vedere asemănător cu destui alții și aservit unei tendințe care s-a instalat încetul cu încetul și căreia ni- meni pînă acuma nu i-a făcut nici cea mai vagă obiecție, aș zice dimpotrivă. De ani de zile se consolidează această credință în forța artistică a lucrului pe jumătate exprimat, lă- sat abscons și fluu, doar-doar o prinde sen- suri mai multe. Cu *Lear* și cu *Leonce* și cu alte trucuri intelectuale arta a intrat în zodia vagului pescuitor de sensuri. Atunci să nu mai mire pe nimeni că avem, poate mai puțin la Naghiu decît la alții, o dramaturgie a vagului pescuitor de sensuri.

După părera mea, nu există o problemă specială Naghiu. Dar dacă există, atunci ea are implicații mult mai mari. Dacă scoatem gluga de pe ochi, s-o scoatem în întregime.

## Despre politica culturală

Multă vreme am știut, și am crezut, că teatrul este un factor de politică culturală. (...)

Am crezut că teatrul e făcut să aprindă în oameni, în noi toți, scînteia unei conștiințe mai înalte, fiorul unui gând nobil, contactul cu valorile perene ale umanității, și că statul acceptă eforturi materiale pentru ca prin intermediul teatrului oamenii să se simtă mai bine, să descopere resorturile care duc societatea spre ideal sau care o împiedică să progreseze. Am văzut, prin ani, destule piese și spectacole care sprijineau, chiar imperfect, o asemenea concepție.

În clipa în care s-a consemnat însă, pe plan intern și internațional, triumful unui spectacol ca *Troilus și Cresida*, am intrat într-o mare îndoială și am înțeles că n-am înțeles nimic. Ideea de demonetizarea sarcastice, batjocoritoare, a tuturor relațiilor și valorilor omenești, în fața unui public destul de ingenuu culturalicește, a unui tineret care trebuie apropiat de aceste valori, căruia trebuie să i se dea reper și care suferă îngrozitor din iluziile sau viziunile lui ideale sînt maltratate cu un cinism petulant, fiindcă tot devalorizînd el rămîne gol, steril și capabil de orice exces, într-o lume scenică în care frumusețea, prietenia, iubirea au fost carbonizate, mi s-a părut o idee complet antieducativă, nocivă, străină de interesele unei construcții, și n-am ezitat s-o spun și s-o repet. Am devenit ridicol. Spectacolul a luat aplauzele cele mai mari, pe ideea că e bine făcut. Dar nu despre asta era vorba, despre cît de bine făcut e, ci *cît bine face*. Asta era problema, dacă noi ne integram, așa cum spunem, unei politici culturale. Nu zangavișurile artistice — concepția! Și nu concepția estetică, concepția de politică culturală. Concepție pe care o aplicăm tuturor autorilor noștri, cînd îi întrebăm mereu cu precădere nu cum scriu, ci *despre ce scriu*.

În clipa aceea, m-am îndoit că mai există o politică culturală și o concepție clară, de perspectivă, asupra educației tineretului, a maselor, lucru mult mai important, după mine, decît succesele spectaculare.

Zeama caustică, dizolvantă, a aceluia spectacol s-a răspîndit, și în curînd a atins alte spectacole, încercîndu-le de morbidețe, de degustător, de trivial, ba a trecut repede și în dramaturgie, stîrnind apetitul autorilor de a fi la pagină, chiar cu prețul capetelor lui Brincoveanu și Vlad Țepeș, de a lua în răspăr, de a „umaniza”, adică de a degrada idealurile istorice într-o mixtură sordid-exis-

tențialistă, complet derutantă pentru orice tînăr care-și fundează simțul valorilor. Bălotarea aceasta a valorii — sub pretextul anemic al demitizării — are efecte incalculabile asupra moralei și moralului nostru, este semnul și condiția sterilității noastre creatoare. Acceptarea unei viziuni pur estetice, dincolo de cîteva credințe ferme în cîteva valori ferme, este pentru mine de crepitudine, faliment al substanței. Nu am nici o bucurie de triumful la Paris al unui spectacol ingenios, dacă el e plătit cu deruta publicului nostru, cu poliță pe care o tragem fără acoperire asupra viitorului său. (...) La ce servește snobismul ăsta, căruia i-am căzut pradă, regizorii și autori? La bararea puținței noastre de a elabora o cultură de substanță. Sînt regizorii pentru care, de mult, idealul cel mai însemnat, uneori singurul, este să ajungă în străinătate, ei înșiși sau cu trupa lor, iar ce se întîmplă în rest este important numai ca trambulină spre acest ideal. Ratificarea adevărată ei o așteaptă de dincolo, de la două sau trei săli de rafinați, sau de burghezi pe care îi epatează și care plătesc peșin. (...) Asta nu e export de cultură românească, e locație de servicii artistice. Cu asta am făcut, e adevărat. un pas peste folclor, dar nu am demonstrat încă nimănui vitalitatea noastră creatoare. (...)

Eu sînt bucuros că avem un folclor așa de bogat, dar prea mult succes folcloric nu atestă existența unei solide culturi europene. Poate că existăm și dincolo de exotice și populare, de dibăcii și de meșteșuguri — poate că existăm pe cîteva coordonate de credință în sensul lucrurilor, dacă lăsam această credință să se închege și n-o bulversăm tot timpul cu ingeniozități de ultim moment, de cele mai multe ori copiate și furate de la alții.

Cunosc și eu teoria sincronismului, a lui Eugen Lovinescu, știu că nu putem recupera timpul pierdut decît prin împrumuturi. Dar prea împrumutăm, la adăpostul lipsei de informație generală, prea luăm și tertipurile, dar și criteriile altora. Prea ne raportăm la criteriile și valorile unor alte societăți, cu neîmpliniri și derute proprii societății, care sînt într-un cu totul și cu totul alt stadiu, într-o altă optică, cu alte probleme. Prea ne bucurăm cînd pervertiții unei alte capitale îi aplaudă pe ai noștri. N-avem criterii pentru succes, în orice caz n-avem criterii proprii. Orice succes, după orice lege, e pentru noi bun. Iar eșecurile le ascundem. Cu asemenea contabilitate, șansa unui bilanț real e minimă, amăgirea e uriașă.

Pe un asemenea teren se instalează și dramaturgia care vrea să fie de export. Și de ce n-ar vrea? Dacă criteriile au fost alienate, dacă dramaturgia străină intră cînd pofteste în teatrele, cinematografele și televiziunea



*Carmen Galin și Ovidiu Moldovan, în „Simple coincidențe” de Paul Everac, Teatrul Mic, 1966.*

noastră, introducându-ne în lumi străine, pe ideea divertismentului, a comicalului, a gagului care bruschează piesa românească pe propria ei piață, satisfăcând un gust mai simplu al marelui public, dacă bursa e pe undeva prin Europa, atunci de ce autorul român să nu vrea să preia și el, să arate și el că a învățat lecția, că a frecventat pe Albee și pe Thomas, pe Ionesco și pe Beckett, pe Pinter și pe Arrabal, că se poartă europenește, cu durerile, crampurile, mortificațiile și simbolistica europeană? În forma asta, el are șanse

mai mari ca regizorul nostru umblat, cosmopolit, să-l prefere, ca criticul nostru, citit cosmopolit, să-l laude. De ce să nu fie și el înaintat? Cui servește dacă povești despre români și lumea socialistă românească? La text vor fi dificultăți, regizorii en vogue se vor codi, actorii mari vor strimba din nas, criticii vor toca mărunț, străinătatea va ridica din umeri, neinteresată, iar C.S.C.A. va uita să-și dea la timp avizul pentru ieșirea din țară. Dacă scrii însă o piesă ușor-scandalosă, simbolică, cu multe dedesubturi, în care arăți că ai înțeles cum fac alții, la ei, că adică ești ca de-acolo, te doare inima, burta, orbecăii, tai, strigi după ajutor, te sinucizi — șansele, odată obținută viza de ieșire, sînt mult mai mari pentru viza de intrare oriunde. Asta e situația, și de-aceea avem așa de mult Z-z-z și V-v-v, și de-aceea în toată Germania Federală cel mai propus dramaturg de către nu știu ce nedezvăluți emisari culturali era Radu Dumitru, autor încă nejuțat în România, făcînd parte deci, pentru încă o vreme, din „undergroundul” românesc; după care, odată jucat, interesul pentru el se va modifica, firește. De ce adică autorul român să stea să înfrunte o mie de dificultăți și inconveniențe, ca să rămînă în platitudinea neinteresantă, și să nu se lanseze în esul genial cu multiple triniteri, și la propriu și la figurat? (...)

Și alături de ele s-a instalat cu timpul o altă categorie, de care îmi propun să mă ocup cîteva minute.

## Despre producția-marfă

Celălalt factor care, dacă nu contracarează, dar relativizează, slăbește incidența criteriilor ce decurg dintr-o bine articulată politică culturală, este rentabilitatea. În clipa în care rentabilitatea intervine, teatrul se transformă în producție-marfă și intră sub imperiul altor legi economice, orice am face și spune. Printre altele, și al legii lui Gresham. Piesa mediocră sau vulgară, elimină de pe piață piesa bună sau în orice caz pe cea de care am avea nevoie. Publicul, așa cum e făcut el, și cum e educat de noi, va prefera oricînd o piesă fără teză, uneia cu teză, o comedie picantă sau o farsă, unei drame, o melodramă, unei dezbatere, un mediu străin, unui mediu românesc, un divertisment convențional, unei prospecții realiste, o murtare fastuoasă și decorativă, uneia simple. El va prefera, pentru cauze ce nu țin de teatru, picioare goale, aluzii porno, referiri la sex, ba chiar și violențe. E ușor de spus că publicul e nepregătit, trebuie să vedem ce am făcut ca să-l pregătim...

E lesne de remarcat că, după *O femeie cu bani*, best-seller-ul ultimelor două stagii — un *fost Puricele în ureche*. Dar, oare, e normal ca, într-un stat socialist, *Puricele în ureche* să fie panaceul ce redresează marasmul financiar al teatrului „Bulandra”? Lumea se bate să vadă aventurile unui soț atins de spaima impotenței și încercușarea

altorva perechi într-o casă de rendez-vous. Ce-i mai putem oferi acestui public, pe care o asemenea piesă îl satisface pe deplin?

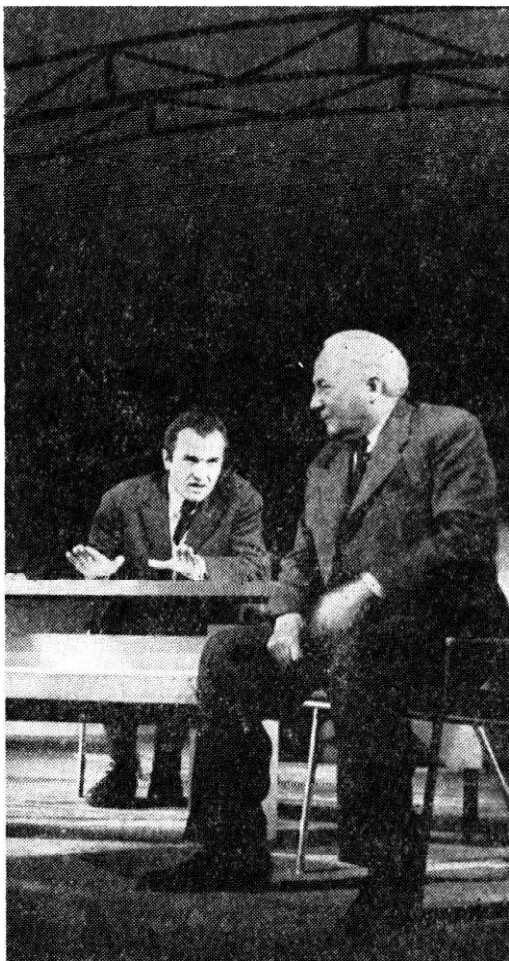
Să-l luăm pe Lovinescu. Piesa lui, *Petru Rareș*, mi se pare indiscutabil mai bună decât *Casa onorabilă*. Dar *Petru Rareș* s-a jucat în două teatre, cu o viață relativ scurtă, iar *Casa onorabilă* în mai multe, și cu relativ succes. Va mai aborda atunci cineva genul istoric? Paul Anghel a așteptat ani de zile cu piesele lui, Voitin mai așteaptă și azi. Piesele lui Hristea n-au avut audiența convenită, regretata Sidonia Drăgușanu a pătruns, acum în urmă, destul de greu pe scenă. Dacă nu exista Naționalul și Beligan, piesa lui Barbu era pîndită de o moarte fără întoarcere. Nici piesele mele nu sparg casele teatrelor.

...Restul, și mai ales drama, și mai ales drama de idei, sînt complet nerentabile pentru teatru. Și atunci vine *Puricele în ureche* și salvează casa. (...)

În condițiile producției-marfă, Radu Stanca sau Blaga nu au nici o șansă, Claudel, la fel de puține, Miller are respirație scurtă. Sebastian trebuie transformat în *musical* ca să mai intereseze. Publicul n-a priceput o iotă din *Biedermann* al lui Frisch, dar a alergat la *Primarul lunii*, care e cea mai inconsistentă piesă a lui Mirodan. Nu știu dacă cei ce au urmărit admirativ jocul oglinzilor și al mimicilor în *Nepotul lui Rameau* au reținut măcar un cuvînt din textul lui Diderot, care a fost și el astfel „musicalizat“ într-un fel special, ca să poată atrage. Să nu vină nimeni să spună că „spectacolul cutare a atras atenția spectatori, ceea ce dovedește că...“ Să nu ne așezăm pe statistici, chiar dacă sînt făcute de tov. Pavel Cîmpeanu cu metode înaintate. Cunoșc spectacole-modă, unde spectatorii care nu pricepeau deloc trimeteau și pe alții să vadă dacă pricep, ori mergeau fiindcă merseseră și alții, și se întorceau la fel de stupefiați. Nu mai vorbesc de cîți merg pentru un actor și rămîn opaci la sensul piesei ori la numele autorului. Putem să-i numărăm la bilanț, dar nu putem conchide asupra conjuncției lor cu fenomenul teatral.

Eu am mai avut prilejul să vorbesc despre calitatea publicului nostru, dar nimeni nu s-a încumetat să-mi tipărească părerile, care contraziceau un fel de mistică a publicului suveran. (...)

Dacă vrem să educăm publicul, însemnează că nu e chiar așa de suveran și infailibil, și că problema nu este să-l atragem cu orice preț, să-l facem să-și verse banii la casă — ceea ce, cu mijloace mediocre, se poate rea-



Costache Antoniu și Emanoil Petruț în „Ștafeta nevăzută“ de Paul Everac, Teatrul Național „I. L. Caragiale“, 1964.

liza oricînd —, nu este să ne ținem scări de gustul lui, ci să-i clădim un sistem de valori și de referiri certe. Cam asta înseamnă a educa.

Or, noi ce facem? Nu-i dăm acestui public, măcar un catalog, un muzeu, o ediție permanentă a acestor valori perene. De ani de zile, tineretul nostru, dacă vrea să vadă, să apace un Shakespeare, un Molière, un Cehov, un Racine, nu mai găsește ori, dacă găsește, ei sînt reinterpretați, stilizați, parafrazați, trecuți în altă gamă. Publicul nu dobîndește apersepția elementară a valorilor. n-apucă să se apropie de un text clar, că am și sărit la reinterpretarea lor modern-rafinată, complet derutantă. Cine judecă de afară, zice: „ce culți, ce rafinați

sînt românii aştia, sau şi ajuns să ia în beţe marile mituri, să le întoarcă pe dos, sînt îmbuibăţi de clasicism". El nu ştie că spectatorul român nu numai că nu e îmbuibat, dar nici n-a apucat să guste, dacă are 20 de ani şi e muncitor, din piesele clasice, fiindcă n-a avut unde. Pînă şi tribuna oficială a pieselor clasice, Teatrul Naţional, îi oferă un asemenea Shakespeare încît îi dă dreptul să creadă că fenomenul hippy e un produs al secolului XVI şi că bătrînul Lear a fost conceput ca un caraghios... Frivolitatea şi inconsistenţa lui sînt sporite, ajutate de frivolitatea şi inconsistenţa a ceea ce vede pe scenă.

„Să se ducă acasă — spune teoreticianul subtil —, să citească acolo textul". Nu se mai duce, şi nu mai citeşte. Nici nu are timp. El a venit la teatru să vadă despre ce e vorba, de ce se face atîta caz de Shakespeare. S-a lămurit. Nu l-a durut nici o clipă. Treaba a rămas pe seama esteţilor, a celor cu facultatea făcută mai demult, care i-au spus că e foarte bine. Atunci asta este, Shakespeare e clasat. Şi dacă mai merge şi la Teatrul Mic, să vadă *Zadarnicele chinuri ale dragostei*, treaba e completă. S-a lămurit şi cu titanul englez.

Nu mai vrea nimeni să audă de Ibsen, de Gorki. Se spune Ibsen, şi se gîndeşte Manea. *Strigoii* au căzut la Bucureşti cu brio. În Europa, Ibsen se joacă cu insistenţă şi succes. Au un public mai serios, şi mai puţini Manea. Ştiu, *Rosmersholm* a plăcut lui Dinu Kivu şi Nadin. Dar cu publicul ce facem, cînd va afla cine a fost Ibsen, şi unde? Tochmai la Baia-Mare? După 20 de ani de educaţie a valorilor, publicul mare nu mai vrea Ibsen şi Gorki, el vrea Caragiu şi Bibanu şi Stela Popescu, cu orice, şi dacă se poate, cu muzică.

Eu nu contest că avem o şcoală de teatru, dar contest că avem un teatru-şcoală. În loc de teatru-şcoală avem un teatru-experiment şi un teatru-marfă. Teatrul-marfă plăteşte la noi teatrul-experiment. Iar teatrul-şcoală e gol. Cine să mai vină la şcoală şi de ce, dacă poate merge să petreacă?

Şi apoi, la şcoală, ce le-am dat noi oame-nilor, ca să le facem educaţia? Multă vreme le-am dat clişee, adevăruri mici, plate, parţiale, convenţionale, arundate şi asezonate după gustul şi înţelegerea cine ştie cui. I-am fraudat. Dezbateră dramatică n-a mai angajat adevăruri în mers, ci adevăruri-convenţie. Publicul s-a plietisit, s-a derutat de adevărurile-convenţie, cînd el are la dispoziţie, pe atîtea alte canale, adevăruri de viaţă, neasezonate de nimeni. El a început să nu mai creadă. El a început să se dezmoartească numai cînd i se dau mici ieşiri din adevărurile-convenţie, mici brave şi şopîrle, unde i se pare lui că vede curaj. Ca să-i facă plăcere, să-l răcorească, s-a născut o lite-

ratură de bravade şi şopîrle, aluzivă, şi care nu e deloc educativă, pentru că, în loc să pună în discuţie lucrurile, le pişcă din cînd în cînd, retrăgîndu-se apoi din nou în convenţional, adică în incredibil. Rămîne, aşa, un fel de masă veselă, la care ai spus cîteva minute şotii, fiindcă nu te-a auzit gazda, şi de la care te întorci apoi să-ţi vezi, mahmur, de treabă. Dar n-ai discutat cu gazda, n-ai pus probleme serioase, n-ai ascultat răspunsuri. De ce, doar e o gazdă bună, care se interesează, care te-a invitat tocmai ca să afle mai mult, să dialogheze? De ce să spui epigrame la spate? De ce să spui plititudini, banalităţi, pe care le ştie oricine, fadeze, şi să nu discuţi, dacă ai fost invitat la discuţie? Cînd publicul va avea sentimentul discuţiei deschise, va veni singur, fără nici o mobilizare. Cînd publicul va avea sentimentul că autorul discută pe limba lui, pe ideile lui, vom avea o dramaturgie vie, activă, fără parabole absconse, şi teatrul va deveni probabil din nou şcoală, ba chiar universitate. Deocamdată, nu e.

Ce am mai făcut, ca să consolidăm simţul valorii, reperatele stabile, criteriile ştiinţifice? Am premiat cum ne-a venit la mîină, pe conjuncturi, pe prietenie, pe generozitate, pe interes, am anulat, încetul cu încetul, sensul premiului pentru public, l-am zăpăcit complet. Uniunea Scriitorilor a premiat piese care n-au fost jucate niciodată, autori care n-au fost niciodată dramaturgi, piese de anti-teatru, specioase, ciudate, ori scheciuri filozofarde, scrişnit-mizantroape. A premiat într-o totală libertate de a ignora, şi într-un uluitor arbitrar al preferinţelor para-literare. Revista *Teatrul* a premiat un mare poet liric, dar pentru opera lui dramatică, compusă dintr-o piesă veche. Comitetul de Stat pentru Cultură şi Artă a premiat pe criteriul: „dă-i şi ăluia, să nu lipsească nici ăla, să fie şi tineri şi minorităţi". Uniunea Scriitorilor premiază îndeobşte ceea ce Comitetul de Stat agreează mai puţin. Ce nu premiază Uniunea, premiază revistele, dizidente. Din treizeci şi ceva de piese, la Concursul republican au fost distinse nouă. Cine mai crede, în atari condiţii, în valoarea selectivă a premiului, în criteriile de valoare ce stau la baza lui? Şi, mai ales, în ce măsură publicul, complet derutat, mai acceptă existenţa unor asemenea criterii? Distinsul poet Radu Boureanu cumulează în România Premiul de Stat pentru dramaturgie cu premiul Uniunii Scriitorilor tot pentru dramaturgie, dar mai nimeni nu i-a văzut vreo piesă pe scenă. Întrebarea firească a oricărui spectator este, fie cine i-a dat premiile, şi de ce, fie de ce nu se joacă piesa premiată, cum ar fi normal.

Dacă nu avem criterii ferme de valoare, nu putem educa pe alţii, îi putem numai împinge în confuzie şi discredită în ei simţul valorii, ceea ce, pe plan social, republican, s-ar dovedi cu timpul foarte nociv, catastrofal. Publicul, hrănit la întîmplare, ghidat contradictoriu, îşi va pierde şi mai

mult fervoarea, interesul teoretic, lungimea de undă pentru lucrurile nobile și grave, aderența la idee.

În acest context, al debilității criteriilor, se înscrie și subcapitolul repertoriilor teatrale. Teatrelor li se cere să facă bani, dar și educație; să satisfacă marea public, dar să și experimenteze; să se orienteze spre piețele cele mai en vogue, dar să nu imite pe alții; să aibă un repertoriu fix, dar să rămână și deschise la ce s-ar putea ivi pe parcurs; să țină seama de unele critici, dar nici să nu le pună la inimă; să abordeze cu curaj noul, dar să nu greșească. Să joace și pentru copii, și pentru oamenii veniți în stațiuni, dar să aibă și profil. Să placă și la Sascut, dar și la Baden-Baden, și lui Carandino sau Radu Popescu, dar și lui George Banu sau vreunui student în stagiul, pus să răspundă de teatru la „România literară“. Pentru că ce e scris, n-are importanță de cine, rămâne la dosar.

Toate aceste condiții nu sînt atît de incompatibile cum par, cînd ești un teatru național și ai în frunte o personalitate ca Beligan, actori care abia așteaptă să joace, nu să fugă pe alte scene, tradiție din alte vremuri, strălucire epagandistică. Atunci poți mai ușor să faci toate astea, să ai un repertoriu românesc la care vine lumea, să faci, din clasic, modern, să iei piesele mai importante, să placi criticii fără să sperii publicul; în fine, lucrul e posibil, și eu sînt foarte bucuros că e, în sfîrșit, posibil — chiar dacă piesa mea *Camera de alături* s-a jucat în total de nici 30 de ori, în doi ani. Dar nu s-a jucat așa de puțin fiindcă teatrul ar fi boicotat-o, ci pentru că, în climatul nostru de teatru, ea n-a avut mai mult spor.

Vreau să spun că problema repertoriilor, înainte de a fi o problemă de bunăvoință sau de sagacitate a directorilor, e o problemă de climat. Nu toți directorii pot avea și slănină în pod și varza unsă. Depinde și de cît de grasă vor să mănince varza, dar mai ales de cîtă slănină au în pod. Cînd n-ai personalitatea, farmecul și talentul lui Beligan și cînd te poate răni un articol scris într-o lume de teatru care nu și-a precizat încă direcțiile, care n-a statornicit încă relația cea mai echitabilă între imperativul primordial, după mine, al politicii culturale, și imperativul financiar al rentabilității, ce deschide larg poarta compromisurilor, atunci, conducător de teatru fiind, dacă te întrebă cineva „cui i-e frică de Virginia Woolf?“, răspunzi, mai în glumă, mai în serios, ca partenera lui Beligan: „*Mie tovarășe, mie!*...“

Or, mai important decît orice mi se pare, pentru viitorul teatrului, și chiar pentru viitorul țării, să cultivăm în oameni gustul dezbaterii, să-i întoarcem la pasiunea gîndirii, a gîndirii politice, a gîndirii morale, să le dăm criterii rezonabile, ușor de înțeles

și aplicate consecvent, să-i dezbarăm de apatia frivolă și de teama de Virginia Woolf, să le facem, dacă se poate, educația sentimentelor, de atîtea ori contrariate, să le restituim demnitatea de a se simți oameni vii, nu bestii și fantoze și tîrîturi, așa cum se văd prea des pe scenele noastre. Să facem o artă sănătoasă, tensionată, ca și cum fiecare din noi ar fi un filozof și un conducător spiritual al acestei vremi, să dăm preț mai mare sincerității și mai mic calculului conjunctural. Să refuăm snobismul, demența imitațiilor, tentația ieftină a scandalului, tracul în fața delincvenței unor culturi străine. Să ferim valorile de criteriile labile și de maldărul reglementărilor birocratice, al științelor de tot felul. Să ne punem încrederea în spiritul nostru, și în forța politică ce protejează spiritul nostru, și să încercăm să clădim cu sinceritate, fără blufuri și combinații și acreditări false, o civilizație românească socialistă, specifică, și o cultură specifică românească.

Asta ar trebui să ne propunem. Și asta ne tot propunem, de atîția ani. Dar pe cînd?

Peste cîteva zile a venit ședința Comitetului Central al Partidului și apoi expunerea tovarășului Nicolae Ceaușescu. Iată că întrebarea mea n-a rămas deloc fără răspuns, eu mi l-am dat în cerc închis, tovarășul Ceaușescu a răspuns în cerc deschis și mare, național. Mai prompt decît puteam visa. La întrebarea asta el a spus: „*De acum!*“ I mulțumesc foarte mult pentru acest lucru.

## BISZTRÁI MARIA

directoarea Teatrului Maghiar de Stat  
din Cluj

Am luat parte și eu, în ziua de 9 iulie, la întîlnirea cu tovarășul Nicolae Ceaușescu, și mărturisesc că tot ce am auzit acolo mi s-a părut foarte firesc. Alt cuvînt mai adecvat n-aș putea să găsesc. Trecutul meu de director de teatru încă nu este destul de bogat, iar răspunderea este enormă, fiind vorba de cel mai vechi teatru maghiar din țară, care va împlini curînd 180 de ani. Însă, în 20 de ani de scenă, concepția mea despre teatru nu s-a schimbat nici un moment. Nu pot să concep teatrul altfel decît printr-o rațiune cristalizată, o pasiune fierbinte —