

PENTRU O ACTIVITATE
DOCUMENTARĂ

În sfârșit, anotimpul teatral. O nouă competiție a scenelor teatrale începe.

Vom vedea din nou publicul umplind sălile și urmărind spectacole și interpreți. Cronici și studii vor conchide, după fiecare „epuizare” a vreunui spectacol, sau la încheierea stagiunii, care texte și montări s-au bucurat de succes și care nu. Ne vom bucura să constatăm că din nou cutare regizor, cutare trupă de actori sau cutare interpret au fost la înălțimea așteptărilor și a talentului constat, revelat sau prevăzut încă din montări și stagiuni precedente; se vor semna — sperăm, cât mai puține — regretabile „rabaturi la calitate”, eșecuri, inconsecvențe artistice, încercări sau simulări de viziune artistică, precum și „onorabilități” (ca să folosim eufemisme în definirea mediocrului) în fluviul ce va începe să curgă. Dar a ne mulțumi cu consemnarea, catalogarea preferențială a spectacolelor nu înseamnă altceva decât a rămâne „în pas” cu nivelul de descifrare al spectatorului de rînd — nivel al unei experiențe care compară lucrurile mai de mult cunoscute și văzute cu altele re-puse pe scenă. O astfel de consemnare rareori izbuteste să fie mai mult decât dexteritatea unui spectator în mod fortuit privilegiat față de ceilalți.

Nu există o singură viziune sau modalitate de a pune în scenă un text. Nu există nici un unic tip de descifrare și înțelegere a spectacolului. În masa publicului, prezent într-o seară în fața cortinei, se pot deosebi diferite tipuri de spectatori cu o anume dominantă în procesul de receptare a spectacolului: fie predilecția pentru reprezentarea gestică, vizuală, fie disponibilitatea către semnificațiile mentale, sociale ori politice. Valoarea unui spectacol nu se certifică prin aclamațiile și aplauzele suporturilor nici uneia din aceste grupări spontane, nici prin aplauzele publicului luat în ansamblu. Nu începe îndoaia că și în stagiunea aceasta (ca în mai toate stagiunile) vom întâlni spectacole asaltate de public. Va fi însă regretabil să nu cercetăm metodic și sistematic „miracolul” valorii artistice. Bineînțeles — mi se va putea răspunde — nicio-

dată o analiză teoretică, oricît de complexă, profundă și sistematică ar fi, nu va epuiza spectacolul, nu va substitui spectacolul ca atare; și asta deoarece scapă tuturor investigațiilor „inefabilul”. Desigur. Numai că între „aria” acoperită de actul critic curent și „restul” de tehnică, procedură, viziune și realizare regizorală, actricească și scenografică (care rămîn ignorate și aruncate în circa „inefabilului”) e o diferență mult prea mare.

Revista „Teatrul”, de altfel, a intuit decalajul între cronica dramatică operativă și „obiectul cronicat”. De aceea, a și recurs, în unele cazuri, la o investigație mai amplă și mai metodică; vezi caietele de spectacol la *Danton* și *Azilul de noapte*, bunăoară.



În stagiunea aceasta vor fi, printre altele, reluate piese de Shakespeare și Brecht. E clar că nu printr-un imposibil plebiscit al publicului au fost înscrise și se vor prezenta lucrările dramaturgilor amintiți. Publicul va fi însă chemat să le revadă pentru a confirma sau nu un anumit sistem de reprezentare teatrală. Ceea ce-l interesează, cel puțin în cazul textelor clasice, este rezultatul final — spectacolul — și nu motivația „de culise” în alegerea de către teatru, regizor etc. a unui text clasic sau altuia. Culisele trădează, sub acest raport, trei situații demne de interes: cînd același regizor montează al doilea, al treilea text, shakespearean, de exemplu; cînd doi regizori montează succesiv sau simultan două opere diferite ale aceluiași clasic; cînd doi regizori montează simultan, sau la scurtă distanță în timp, un același text al literaturii universale. Criteriul inițial al cercetării (al valorificării) teoretice este, evident, succesul la public. În oricare din situațiile enumerate se presupune că regizorul a găsit în opera pe care o pune în scenă re-pererele care leagă conștiința sa de conștiințele spectatorilor, de conștiința colectivă. Cînd regizorul pune cu succes în scenă o a doua piesă a aceluiași clasic, cercetătorul are posibilitatea să analizeze unitatea gândirii artisti-

ce a regizorului, dinamica viziunii lui regizorale și, totodată, mecanismul prin care se realizează saltul de la momentul instituirii unui sistem de elemente spectacologice, la acela al instituționalizării unei viziuni (unei stilistici) regizorale. E un proces prin care un spectacol intră și în bagajul instituționalizat de cunoștințe al publicului și începe să fie jalon de referință în raport cu viitoare montări cu aceeași piesă. În celelalte două cazuri prevalează nu viziunea regizorală ci aria de valori, de semnificații mentale, sociale și politice care, infuzate și difuzate prin spectacole, interesează publicul compact din sălile teatrelor.



Am notat astfel câteva premise ale cercetării teoretice care privesc critica regiei, dar și a interpretării actricești ca și a scenografiei. În adevăr, oricine are răgazul și răbdarea să cerceteze macheta de principiu a unui decor, poate, în această postură — de spectator al decorului — să afle câtă strădanie depune scenograful în a-și explicita practic, vizual, formula sa scenografică. Regizorul, interpreții devin pentru el în această etapă a elaborării sale, secundanți; ceea ce primează nu este nici textul, nici stelajul decorului sau problemele estetice pe care le ridică, ci *inteligibilitatea* construcției pentru spectator. În mod necesar, scenograful va apela, de aceea mai întâi la bagajul de cunoștințe artistice deja instituționalizat în conștiința publicului.

În viziunea unor critici și teoreticieni, scenografia este privită ca un ingredient absorbit fie de literatura dramatică, fie de concepția și actul regizoral, fie de interpretarea actorului, de „divismul” său. În acest chip, limbajul simbolic al scenografului este eronat confundat cu simbolurile vehiculate de spectacol luat ca atare, ca unitate finală și indestructibilă. Se uită însă că simbolurile în artă vorbesc autonom prin semnificațiile, prin conținuturile lor, dincoace de ordinea în care ele se grupează. Într-o machetă scenografică, primatul îl au semnele, obiectele, rețeaua de relații între ele și nu cuplul interpret-obiect scenografic. Și aceasta tocmai din necesitatea de a *oferi* (celui ce privește macheta și ascultă explicațiile) — prin referință la marile spectacole curente sau consacrate — sistemul de semne propriu noii viziuni regizorale, interpretative.

După acest „prolog” mai mult sau mai puțin „didactic”, decorul funcționează din ce în ce mai eliptic, mai încifrat, admite și conferă prezenței actorului hegemonie, iar regiei o progresivă posibilitate de a-și încheia impli-

cita viziune. Dacă o machetă scenografică presupune o viziune regizorală, dacă ea, macheta, pe de altă parte, poate genera o viziune regizorală, este clar că această viziune nu poate fi pe deplin înțeleasă, analizată și consemnată prin ignorarea decorului. Să ne aducem aminte de spectacolele memorabile din ultimii ani: de la *Cum vă place*, la *Hamlet* (stagiunea curentă) regizorul a reclamat de fiecare dată un ansamblu de reprezentări vizuale, o scenografie strict dependentă de natura, ambițiile și sensurile spectacolului.

O viitoare istorie a teatrului nu mai poate fi „compusă” din amintiri vagi, și din suite de constatări și notații impresioniste, selectate din însemnările cronicărești.

Iată unul din motivele pentru care spectacolul ca unitate trebuie tratat altfel, decît cu exclamații constatative, iar detalierea analitică, sistematică, a celorlalte componente ale spectacolului ar înlătura dificultatea cercetării aplicată decorului, oferindu-i spre beneficiu date esențiale, observații și raportări extrem de utile cronicarului „scenografic”. Hazardul joacă un renghi și mai mare: ani la rînd am așteptat ca un regizor să dorească și să monteze un spectacol shakespearian în Decorul Unic creat de Liviu Ciulei. Așteptare zadarnică: însuși scenograful și-a părăsit propria creație. Cîteva spectacole în același decor ar fi prilejuit verificarea tocmai a bagajului „instituționalizat” de care aminteam mai înainte.

O altă dificultate, într-adevăr nesurvolabilă, este lipsa actuală a materialului iconografic (fotografii, machete, caiete de „regie scenografică” etc.). De la cercetarea acestora ar trebui să pornească cu necesitate orice cronică scenografică. Cu prilejul analizei decorului la spectacolul *Volpone* insistam ca teatrul să facă fotograma principalelor momente din spectacolul decorului. Același apel îl lansez și către direcția Teatrului Național în legătură cu spectacolul *Danton*. E cazul să mai amintesc că spectacolele *Nepotul lui Rameau*, *Măsură pentru măsură* etc. vor rămîne, în absența unei iconografii sistematice realizate, doar „memorabile” realizări artistice date uitării?

Am sugerat cu ani în urmă televiziunii să jertfească cîteva puțini metri de peliculă (3—5 m peliculă pentru cîte un mare spectacol), nu pentru filmarea reprezentației, ci doar a momentelor de cinetism ale decorului. Astfel de documente ar deveni peste cîteva ani prețioase mărturii ale artei teatrale românești despre care multe voci competente afirmă că este de talie europeană. Desigur nici acum nu ar fi tirziu, dacă, pornind de la stagiunea ce se deschide, s-ar începe această salutară activitate documentară.