

## teatrală

Ciudat nu este faptul că fiecare dintre factorii sintezei teatrale se recomandă drept *primordial*, ci felul în care o face. Adică: autorul socotește că fără textul său spectacolul nu este posibil (la posibilitatea unui alt text, al altcuiva, nu se gîndește, în acel moment de înfierbîntare). Actorul, că fără prezența sa pe scenă textul e bun (dacă e bun ? ! ) doar pentru lectură (la posibilitatea unui alt actor, în locul său, nu se gîndește ! ). Regizorul consideră că înțîlnirea dintre un text și o echipă de interpreți nu poate conduce, de la sine, adică fără aportul unui element coordonator, apt să articuleze ideile artistice și să le dea expresie, la o reprezentare (la posibilitatea unui alt regizor, în locul său, nu se gîndește ! ). Așadar, problema de principiu a *sintezii teatrale* este mereu confundată, în practica teatrului și în discuțiile aferente (căci despre sport și teatru se discută mai mult decît despre orice altceva ! ), cu problema orgoliilor, și redusă la acestea. Teatrul, ca artă cu o istorie și care se întrebă asupra istoriei sale (nu fără justificate îngrijorări), apare, astfel, în ipostaza sa cea mai vremelnică, spectacolul — și, în loc ca întrebarea să privească esența lui (și a oricărui act de interpretare, în fond), ea se limitează la o ipostază și devine, la limită, o chestiune de psihologie. La capătul acestui fals traseu se află modelul teatrului ca act cabotin, și chiar ca paranoia. Nu întîmplător, ipoteza a fost formulată în acești termeni, severi, desigur, dar, din destule motive, justificate.

Dacă vrem, într-adevăr, să aflăm un răspuns consistent la mult prea disputata chestiune a primordialității (mai totdeauna, chestiunile dificile au fost clasate, în lipsă de răspuns, drept false probleme, deci, a nu se confunda cu întrebarea: Cine a fost înainte, oul sau găina ? ! ), atunci trebuie să considerăm teatrul sub semnul timpului și să judecăm (sau să ne reamintim) ce cauze stau la originea lui, în ce măsură le putem restabili, cum au evoluat ele, în timp. Marile ipoteze asupra istoriei teatrului (parțial, doar, iden-

tice cu ipotezele privind originea și istoria artei, în general) răspund, în felul lor, la chestiunea de relativ recentă formulare a primordialității (teatrul din vremea tragediei clasice grecești nu cunoștea o asemenea obsesie). Dacă teatrul ar reflecta natura *sui generis* a lui *homo ludens*, atunci teatrul ar fi doar expresia nevoii de joc a actorului, joc liber și fără scop, firește. Dacă, dimpotrivă, el ar reflecta memoria și nevoia de ceremonial, atunci el ar fi operă de regizor, constrîns de o structură dată, dar liber, în limitele ei.

Nu reluăm toate ipotezele avansate asupra originii și naturii artei, deși, de pildă, modelul oferit de psihanaliză, și deseori discutat, ar merita el însuși o dezbateră. Se știe, însă, că explicațiile de natură particulară (ca și cele evocate) ce s-au acumulat în timp sînt expresia unei cunoașteri — de perspectivă dată, oricît de mărginită ar fi ea ! — care nu poate fi ignorată. Evident, sinteza pe care o reprezintă ideea artei ca formă a conștiinței sociale implică modelele anterioare și, fără a se reduce la nici unul dintre acestea, le conferă viabilitate, în interiorul unei explicații principale noi.

Revenind, acum, de la principii la concretul artei, firește că ne putem întreba în ce măsură dramaturgul este factorul decisiv al închegării unei forme date a conștiinței sociale, sau în ce măsură actorul ori regizorul împlinesc această calitate. Stă sub semnul evidenței că, în acest caz, nu mai rămîne loc pentru orgolii, indiferent ale cui ar fi acestea. Conștiința socială nu este o entitate în sine (și pentru sine). Ea dobîndește materia și forma vie a ființei sociale, trăiește prin ea, se realizează pentru ea.

De aceea, de pildă, niciodată un text mediocru nu va putea să-și impună primordialitatea asupra actului teatral. Și, la fel, nici un regizor mediocru și nici o echipă mediocră de actori nu o vor putea face, decît cu riscul, *socialmente inadmisibil*, al producerii de spectacole mediocre.

Am analizat, recent, cazul unui scenograf (excelent ! ) atras de regia de teatru. În fapt,

dacă scenografia este, cum o definea cel ce a fost Tony Gheorghiu, „regia locului de joc”, atunci trecerea unui scenograf la regie trebuie considerată ca un proces, în mare măsură, firesc (cum se întâmplă și în cazul unor actori atrași de regie). Lucrînd, inițial, pe un text oarecare (în ordinea valorii literare), el și-a impus, și încă strălucit, primordialitatea. Ca urmare, a fost „în măsură, în limite date, să salveze textul de la compromiterea prin reprezentare” (destinul, în timp, al unui asemenea text stă dincolo de anticipările pe care le-am putea face). A urinat, însă, înscenarea unei piese a marelui repertoriu. Și, cum spunea Brecht: „Îl poți schimba pe Shakespeare, dacă poți!” Ceea ce este deja o altă chestiune. El a putut, a știut cum (lăsînd dovezi binecunoscute astăzi). Nu orgoliul unuia sau altuia poate determina răspunsul, ci situația de fapt: textul, ca realitate densă, cu o structură de cristal dur, strălucitor, pe de o parte, și, pe de altă, programul regizoral — încercarea de a re-forma (și nu fără cultură, cum se întâmplă atât de frecvent) materia dramatică.

A schimba (pe Shakespeare, în cazul evocat prin numele lui Brecht) și a avea puterea (reală, creatoare) de a o face — iată subiectul. Din problemă teoretică, chestiunea primordialității s-a transformat în realitatea concretă a realizării, de fapt, a spectacolului. Un text slab nu numai că nu este primordial — și a stabili fidelitatea față de litera lui înseamnă a înstaura o unitate de măsură înșelătoare —, dar ignoră problema teatrului ca sinteză. Acest text slab (autorul va întreba: dar de unde știm că este slab?!) descompune, prin condiția sa de neîmplinire (a ideii, a formei, a stilului etc.), actual teatral, îl face profund vulnerabil, îi anulează rațiunea estetică și socială de a fi.

Un regizor diletant și un text diletant sînt realități ce acceptă, prin condiția lor extrartinistică (sau foarte scăzut artistică), competiția. Între Shakespeare și oricare autentic regizor relația nu este de competiție, ci de cunoaștere. Adică, avem, pe de o parte, un obiect inepuizabil (în toate planurile existenței sale, deci, în polifuncționalitatea sa potențială) și, pe de altă, un subiect abordîndu-i inepuizabilitatea. Acest subiect nu este reducibil la regizor, care îndeplinește, însă, rolul de factor ideologic (cu sensul original al termenului, adică, acela de logică a ideilor) al spectacolului. Afirmarea sa contemporană — în fond, regia, deși, ca funcție, începe odată cu teatrul, este, ca instituție (organ), o eucerie tîrzie a acestuia — corespunde unui dublu proces: de adîncire a diviziunii muncii și în domeniul activității spirituale, ca și de afirmare a caracterului din ce în ce mai integrat (*socialmente integrat*) al teatrului. Față în față stau doar obiectul și subiectul interpretării, iar teatrul este unitatea lor contradictorie. Scriîndu-i lui Lassale (1859), Marx așeza în oglindă tema „teatrului ca istorie” și, citea, drept revers, tema „istoriei ca teatru”. Să nu ne oprim la convertirea istorică a marilor evenimente tragice în ipostaza comicalului (vezi exemplul lui Napoleon), ci să considerăm și reversul, adică dezvoltarea și nucleul dialectic, ca sursă a mișcării. Este limpede, încă o dată, că teatrul ca sinteză își află sursa mișcării proprii — forma sa de existență — în raportul dintre obiectul interpretării și subiectul ce își asumă răspunderea acesteia. Istoria, cum sugera Marx, ontologizează valori estetice. Teatrul interpretează estetic realitatea ontologică. Contradicția dialectică nu se realizează între contrarii ierarhizate, ci reprezintă unitatea lor indestructibilă.

## NOTE

### Serile Muzeului „C.I. și C.C. Nottara”

Pasiunea cu care, de ani de zile, venerabila doamnă Ana Nottara întreține în jurul muzeului ce-l conduce interesul constant al iubitorilor de artă a fost omagiată ori de cîte ori ne-am strîns printre scumpele relicve, spre a cînti memoria înaintașilor. O atmosferă pregătită febril, cu acea unică iubire a bătrînilor, transformă „serile Muzeului „Nottara” în lecții de înaltă moralitate. Tineri și

vîrstnici, chemați aici de interesul cald purtat valorilor noastre scenice, au statornicit, așadar, o tradiție muzeală. Gongul evocărilor a sunat, în această toamnă, cu solemnitatea știută, pentru a chema în amintire numele lui Ion Manolescu. Foști parteneri și elevi au fixat imaginea unui Ion Manolescu uman și profund, camarad excepțional și artist de subtilă vibrație. Nicolae Gărdescu și l-a amintit în Moartea civilă și Gringoire, roluri din alte epoci, încărcate de o tensiune actoricească irepetabilă. Dinu Ianculescu i-a închinat maestrului său două sonete, iar Mar-

gareta Papagoga a împărtășit, emoționată, secvențe de viață trăite alături de Manolescu.

S-au ascultat cu interes inedite documente din colecțiile Muzeului „Nottara”: corespondență între cei doi mari actori. Banda magnetică ne-a transmis cu fidelitate inflexiunile romanticei voci în piese ce i-au statornicit capitele de istorie teatrală: Fintina Blanduziei, Vlaicu-Vodă, Nora. Stană de piatră.

Muzeul din Bd. Dacia ar trebui mai mult încurajat în opera sa culturală și patriotică.

I. N.