

### *Scena: spațiu de afinități și incompatibilități*

Instinctul pur al teatrului divulgă nevoia de aderență, de participare atât a actorilor cât și a publicului. În grade diferite, mult nuanțată, participarea mi se pare a fi astăzi, când abordăm chestiuni delicate precum criza artei scenice, a publicului etc. o problemă la ordinea zilei. În fond, un teatru fără adresă majoră și fără receptori numeroși, un teatru grevat de exclusivism, fie ele brutal avangardiste sau conservatoare, se condamnă singur la inaniție. Intransigența sectară a citorva teoreticienii s-ar cuveni abandonată. Poate și pentru că, judicios disocia, aspectul expresivității organice a textului dramatic de soluțiile și viziunile puse la contribuție ca să-l transmită dincolo de rampă, ar îngădui revizuirea citorva poncife ale jocului actoricesc. Și, deopotrivă, remanierea acelor opinii regizorale care le încurajează încă.

Se poate, astfel, discuta și chiar combate argumentul „detașării” interpretilor (metodă care scoasă din controversile sterile ar fi, sec spus, utilă), dar ceea ce mi se pare limpede privește nu formula cât mijloacele care sînt aplicate ca s-o corecteze.

Ca să ajung la miezul celor ce urmează voi aminti preliminar că despre Caragiale, de pildă, s-a spus că înlănțuie magistral foarte multe tendințe dar că o face asimilindu-le cursiv și natural. Sigur, analiza critică a secționat opera și a descifrat valorile caragialeene în raport cu realitatea socială care le-a inspirat și numai apoi în funcție de actorii care le-au dat viață. Cum însă personajele au o stare civilă, spectatorul este cu precădere interesat să descopere cu sprijinul actorului, să verifice prin el construcția elaborată de autor. Deci și estetic și civic actorul (odată cu regizorul) răsfringe viziunea scriitorului, o definește, o face să trăiască.

Insist asupra acestui lucru dat fiind că, dacă actorul nu e un diagnostician corect al intențiilor dramaturgului (și el trebuie să fie

dacă e bine îndrumat), se lipsește de intuiția indispensabilă asimilării tuturor valențelor textului. Din păcate, ultimele stagioni ne-au prilejuit, în mod repetat, constatarea că simțem încă departe, în multe cazuri, de situația fericită când actorul reface, știe să refacă stările sociale și psihologice pe care este chemat să le illustreze scenic.

Ce se întâmplă atunci, la ce paleative recurg regia și interpretii, iată o întrebare legitimă pe care merită să ne-o punem, dat fiind că un răspuns corect ar elucida, poate, laturi ale procesului care a îndepărtat de teatru o parte însemnată a publicului și amenință să adîncească rezervele existente în rîndul celorlalți fideli ai Thaliei.

Principala carență, fără ocolișuri inutile, am impresia că rezidă în lipsa de naturalitate. Sofisticări, încărcate cu argumente sociologice, psihologice, și, cînd acestea s-au epuizat cu motivări subiective de tip inefabil, aduc unele interpretări binevoitoare la pragul pasiției sau degradării.

Ca să revenim — și nu fără rost după cum se va vedea — la Caragiale, se știe că Zarifopol identifica arta acestuia cu una structural caricaturală. Criticul nota: „Sensibilitatea «enormă» și viziunea «monstruoasă» au imprimat artei sale caracterul excesiv: în comic, stil caricatural; în tragic, forme de groază și de tortură extreme”. Ne despărțim de reputatul critic în asemenea judecăți și pentru că sînt excesive și pentru că exercită prin caracterul lor tranșant o influență încurajatoare a reducției artei lui Caragiale la monovalență.

Cred însă că atunci cînd un actor nu se oprește nici la monovalență, cînd soluția pe care o îmbrățișează e marcată de nesiguranță, de împas, forma pe care el o exteriorizează e una de pitoresc facil al cărei prim semn poartă numele de gesticulație.

Gesticulația este legată (negreșit fals!) de spectaculos; de credința că teatrul este servit de accesoriu. Pe cât îmi pot da seama, ideea de spectacol (voi reveni imediat) este mai degrabă articulată, pusă în valoare în reprezentăție, adică printr-o meditație coerentă care regăsește textul dramatic pe măsură ce îl regîndește. Aceasta a fost optica lui Radu Penciulescu cînd a lucrat *Vicarul* și în grănițele ei s-a înscris și Ion Caraculianu cînd ne-a implicat prin jocul său sobru, viu, ferm năruit de virtuțile umanismului. Am asistat însă și la percepții scenice căzute, oscilînd între tranculența căzută și trivialitatea jalnică (*Adio Charlie*), spectacol în care o excelentă actriță se agită pentru a da un ritm unei comedioare nevertebrate. Deci, încă o dată, nu gestul (fie el cît de incitant) este decisiv în teatru ca tentăție de a epata sau măcar antrena, ci demersul selectiv, subtil, în stare să releve cea mai adecvată fațetă a adevărului artistic.

Transcrierea realistă a istoriei zilelor noastre presupune o dimensionare și redimensionare continuă a angajării scenice în sensul că nu putem să vorbim despre actualitate denaturînd-o, trădînd-o prin exprimări hibride, demagogice, sclerозate de amorfism.

Este încă o dată locul să ne întorcem la interpretare și să respingem clișeele, diletanțismul, lipsa de experiență. Orice atribuție ar învocea estetica rampei cred că nici unul nu e mai puternic decît firescul. Admirăm rezolvările ingenioase în materie de „mise en scène”, de simbolistică scenografică etc., dar le amendăm de fiecare dată prin raportare la ceea ce venerăm întîi de toate. Credința lui Nicolas Evreinoff că actorul are un instinct teatral care se recuză cînd intervin afectarea, mimetismul nu mi se pare greșită. La drept vorbind ce valoare au toate soluțiile, fie ele găsite de Jerzy Grotowski ori de teatrul „hair” dacă prima impresie pe care o resimt spectatorii este nu cea de substanță, ci una de „făcut”, de prețiozitate?

Ca și cum am fi epuizat sensul adevăratelor căutări (și cel mai bun lucru ar fi să nu le contrazicem cu stînjenitoare crispări teoretice) ne mai place să stăruim în artificiozitate, să recurgem la aparente ornamentale. Repet, gestul actorului care substituie esenței divagarea prin evoluții exterioare mi se pare dezarmant de facil. Ca și al regizorului vinovat că îl învață să se depărteze de esență, să acopere cu „cîrlige” goluri întristătoare. Evident, nu vizez gestul spontan, dar și aici ar fi ceva de spus. Actori cum sînt Toma Caragiu sau Ionescu-Gion, interpreți excepționali în comedie, respectiv dramă, se dispensează ușor de gesturile parazitare implicînd în desfășurarea conflictuală resurse mai profunde; așa s-o fi explicînd de ce n-am simțit niciodată în jocul lor precaritatea expresiei, sărăcia sentimentelor. Nu întîmplător, probabil, resimt gesticulația excesivă ca o abatere de la gîndire, ca un caz de gîndire înțepenită, atrofiată.

Dacă tehnica materială a putut să evolueze mai repede decît cea a comunicării emoțiilor nu trebuie să deducem de aici că putem suplini prin gest mecanic ce ține de adîncul sufletese, de straturile profunde ale complexității tipologice. Un om și cu atît mai mult personajul scenice care aspiră să-i dea viață nu poate și nici nu trebuie redus la copie. Or, cine uzează de gesturi calpe, de ticuri, de apelative manieriste se închide singur în indistinct și nesemnificativ, în repetiție și monotonie.

Zarifopol califica insuficient și restrictiv viziunea lui Caragiale despre om ca fiind una caricaturală. Însă în demersul său critic rețin dorința de a unifica multitudinea de trăsături sub care se înfățișa marele nostru creator. Această reducere la substratul esențial (chiar dacă în cazul citat eronată) presupune implicit un apel în favoarea convergenței. Fiecare gest ar fi în lumina acestei convingeri — pentru a rămîne pe terenul discuției noastre — o rezultantă a unor stimuli, a unor impulsioni și nu efectul limbajului imatur, dezordonat. Cine mai face atari regretabile confuzii ocolește pur și simplu cerințele elementare ale reprezentării vieții prin teatru.

Știu un autor dramatic (Camil Petrescu) care punea mare preț pe vivacitatea spirituală, pe cea a imaginației actorului și nu pe cea a manierismelor ușor de însușit și foarte molipsitoare cînd e vorba de împrumutat.

Teatrul contemporan este martorul altor evenimente însemnate încît el nu poate fi decît beneficiarul și aliatul lor. Ceea ce i se cere și se cade să-i cerem nu are alt nume decît cel al maturității. Încă o dată, aceasta înseamnă o vedere critică a patetismelor facile în favoarea rigorii, seriozității, profunzimii. Experiențele invalidate estetic lasă impresia unor discursuri în pustiu. Ele contrazic flagrant nevoia artei de împărtășire și, de aceea, ar fi inacceptabil să le vedem recidivînd și în actuala stagiune. Mă gîndesc că vanitatea de a însăila în marginea operei dramatice este o tentativă fără sens cînd se restrînge la efecte verbale. De același ordin pare legitimarea frivolității intelectuale prin cultivarea endemică a vulgarității situațiilor și replicilor. Iluzia expresivității corupe în cele din urmă, cu demonstrații de frizer, argumentele programatice cele mai promițătoare de nu intervine bunul simț, luciditatea artistică, spiritul de responsabilitate.

Cred că Gordon Craig spunea cîndva că existența teatrului clădită doar pe liberul joc al înclinațiilor actoricești lăsată în voia lor este iremediabil precară. Ca atare, nu fac, sper, cituși de puțin o afirmație gratuită cînd subliniez că scena nu e o platformă de exerciții retorice, ci un spațiu palpitînd de afinități și incompatibilități. N-ar fi o impudoare și o dezertione să coborîm teatrul în echivocul poneifulor, făcîndu-l incompatibil cu propria-i misiune?