



PAUL
ANGHEL

Premise pentru un an dinamic

Cîteva spectacole din anul teatral care s-a scurs au pus în discuția publicului și a criticii probleme de substanță privind însăși arta spectacolului la noi. Lipsa de dinamică a vieții teatrale e un nonsens. Teatrul cheamă spectatorii în stal pentru a le propune ceva, ceva ce trebuie acceptat sau respins, în contradicție cu stalul, bruscînd rezerva balcoanelor, provocînd delirul galeriei sau viceversa Uneori această sfișiere a cutiei de rezonanță, care e sala, nu e cu neputință sau nu e dorită. Atunci are loc stagnarea. Uneori autorii spectacolului pot avea ambiții totale : să subjuge integral sau să fie respinși integral. Există și o cale de mijloc, aparent cuminte : să nu deconcertezi, să iei spectatorul de la zero-surpriză și să-l duci pe nesimțite la sublim. Este calea încrederii în vehiculul tradițional al comunicării. Raționamentul e simplu : dacă limba, de care dispun, e dată, dacă sintaxa și vocabularul ei sînt date, trebuie să le fac apte să comunice orice idee, oricare sentiment, oricît de noi ar fi. E rezistent și raționamentul polar opus : un conținut nou se degradează într-o formă veche, nu-l putem traduce pe Kierkegaard în limba Codicelui voronetean. Un conținut nou pretinde o formă nouă, în cazul

nostru, al teatrului, conținutul nou se află nu numai în piesă, ci și în sală : conținutul nou e sentimentul nou al sălii, căreia trebuie să-i găsească, scenic, o expresie nouă, indiferent de obiect, în alianță cu obiectul sau împotriva obiectului. Aceasta explică de ce unii autori mor, de ce unii autori își pierd modernitatea, cel puțin pentru o vreme. Hernani nu mai poate provoca, niciăieri în lume, delir. Nici Candide al lui Voltaire- Pe de altă parte, Caligula a lui Camus cade în Franța, dar aceeași piesă e jucată cu triumf în România. Cehov cunoaște, pretutindeni, o resurrecție. Și totuși scepticul dramaturg rus nu ne propune un teatru al violenței. În schimb, Shakespeare e violent și visceral de la Dumnezeu. Nici o surpriză, în ceea ce privește patologia sufletului și a fiziologiei umane. Ca și Rembrandt în plastică, Shakespeare ar putea ilustra singur oricare enciclopedie universală a abisurilor omeniești, paragraf cu paragraf. Chestiunea, spun cei ce refuză acest mod de a înțelege, este de a înțelege ce înseamnă abis. Un abis fără un licăr de lumină nu se poate percepe, nu mai există ca abis. Negru nu e o culoare. Dumnezeu nu apare decât în clipa când pe lume se rostește Cuvîntul. Cuvîntul e cel ce desparte întunericul de lumină, uscatul de ape ; înainte de Geneză nu se mai află nimic. Iar dacă Shakespeare e Geneza, să-l lăsăm aici, să nu-l împingem înapoi, în întunericul absolut, în Neființă. Și discuția continuă, pătimașă : Shakespeare are silă de oameni. Shakespeare are milă de oameni. Shakespeare ne arată că omul e bestie. Shakespeare ne arată că omul e și bestie.

O, dar cîte nu ne arată Shakespeare, și ce bine că aceste discuții n-o să i se pună niciodată punct. Încă un lucru e pozitiv : că în această discuție universală, fiindcă m-am referit pînă acum la o dilemă universală a teatrului, ne-am angajat și noi. Nu spun că ne-am angajat cu întreg aportul nostru original, nu spun că aducem un punct radical nou de vedere față de tezele parțial contestate sau parțial aprobate, dar participăm la discuție, iar gestul ca atare e merit să asigure biruința unui nou punct de vedere.

Cum va arăta acesta, ce formă va îmbrăca, cine îl va formula coerent?... Asistăm, deocamdată, în plan universal, la un delir al căutării formelor și al contestării formelor. Participăm și noi la această criză. Criza e simptomatică, pentru nașterea unor noi conținuturi. Observăm, astfel, în teritoriul teatrului, apariția unor noi tehnici artistice, în unele cazuri lipsite de obiect, în altele aplicate silnic asupra unor obiecte vechi. Fenomenul, chiar dacă contrariază, e pozitiv. Tehnica de calcul a numerelor mari s-a născut înainte de existența practică a numerelor mari. Impresionismul s-a născut într-o vilă de la Pompei, între două cutemure, fără a se putea bănuși că, peste 19 secole, va deveni un curent în arta plastică europeană. Chaldeenii lucrau și cu semne grafice mobile. Și totuși scrierea, ca tehnică, a orbecăit vreo cîteva milenii, sacrificînd generații de scribi, lopicizi și copişti, pînă cînd Gutenberg a eliberat-o definitiv, reinventînd tiparul. Nu afirm cu mîna pe inimă că toate tehnicile în curs de inventare, la noi sau aiurea, vor avea aceeași soartă fericită. Constat căutarea. Constat existența acestor tehnici. Constat caracterul lor acaparator.

Este limpede că tehnicile, odată apărute, sînt apte să-și creeze obiect, chiar atunci cînd nu-l au, cînd nu dispun de el, în actualitatea imediată. Fotografia mișcătoare a fost inițial o tehnică și nu o artă — cea de a Șaptea artă. Cibernetică n-a însemnat inițial, în momentul debutului, și teoria informației, care revoluționează în prezent lumea, cunoașterea. În teatru s-au emancipat cîteva tehnici de expresie artistică, dintre care unele tind să se autonomizeze.

La noi, în cursul anului care s-a scurs, a fost mult discutată punerea în scenă a lui Radu Penciulescu la Regele Lear. Nu voi relua chestiunea, fiindcă sînt dator să observ altceva: nu știu dacă această regie va revoluționa sau nu teatrul, dar e posibil să creeze, alături de el, un obiect artistic nou, poate paralel, poate opus, ca și fotografia statică față de fotografia mișcătoare. Năvitatea este să ne închipuim că o tehnică nouă poate să devore și să anuleze, pînă la urmă, un obiect vechi. Nu, tehnică nouă își creează pînă la urmă obiectul, care va fi diferit de obiectul prim, asupra căruia, din lipsă de altceva, s-a exercitat în chip silnic. O spun limpede: cred nu într-un nou teatru, ci într-o altă artă a spectacolului, care va fi tot atît de diferită de teatru pe cît e în prezent teatrul de cinematograf, fotografia mișcătoare față de fotografia statică.

Altminteri, dilema e artificială, e ca și cum am reedita discuția dacă fotografia, ca tehnică a copierii naturii, va distruge sau nu pictura. N-a reușit s-o distrugă, fiecare tehnică și-a urmat drumul său, iar interferența provizorie a fost fertilă pentru ambele drumuri. Tehnica baletului sau a mimei e aptă să traducă cuvînt cu cuvînt o narațiune, fără ca prin aceasta să exproprieze dreptul cuvîntului de a crea spectacol, deci narațiune.

Tocmai de aceea mi se pare că — pusă la noi în termeni excesivi — discuția se înfundă, nu lămurește nimic. Lui Penciulescu i se pare că participă la renovarea teatrului. Partizanii teatrului tradițional protestează. Și pe bună dreptate. E violentat ceva din structura imaginii scenice, iar fără această structură, imaginea scenică riscă să nu mai existe. Riscul e generos, fiindcă împinge la crearea unui nou tip de imagine. De aceea, partizanii vechii structuri n-au dreptate, atunci cînd refuză noua structură, chiar și lipsită

de obiect, cînd îi resping existența de plano. N-are dreptate nici Radu Penciulescu, cînd se obstinează a crede că ceea ce realizează el, teoretic și practic, e teatru. E altceva. O să-i găsească cineva un nume, poate chiar Radu Penciulescu. Eu personal mă mențin în convingerea că e o artă nouă, necunoscută, care își caută un drum. Această artă n-are încă texte sau pretexte. Și nici interpreți suficient de adecvați.

A mă așeza pe pozițiile uneia dintre tabere înseamnă a prelua o teză sau alta, ambele conducînd către un întineric compact. Unii spun : nu se aud cuvintele, cuvîntul a fost sacrificat. Ceilalți răspund: niciodată cuvîntul lui Shakespeare n-a fost mai bine servit. A-l apăra astfel pe Penciulescu înseamnă a-l insulta. Penciulescu nu și-a propus, în chip programatic, să servească cuvîntul lui Shakespeare, ci altceva. Cantitativ și calitativ nu cuvîntul domină, în spectacolul său, ci mișcarea, dinamica locomotorie. El nu face apel la aparatul psihofizic al interpretului, ci la aparatul fizic. (Chiar și capul e un element de plastică, la fel ca în spectacolele de marionete.) De aceea, actorul, ca produs al școlii clasice de teatru, nu-i poate crea regizorului decît dificultăți, acesta devine un element dispensabil fertil sau inutil pentru o schemă. Dar dacă excluzi actorul și dacă alungi cuvîntul, ce elemente mai rămîn pentru construcția imaginii scenice teatrale, în- treabă contestatorii. Nu, actorii nu sînt excluși, cuvîntul e abia repus în drepturi, răspund apărătorii.

Socotesc, de aceea, că întreaga dezbateră ar căpăta un alt curs, dacă am depla- sa-o alături, pe teritoriul adecvat, cel al unei arte noi, care își caută abia teritoriul.

Pentru a lumina și mai exact unghiul mort în care se află discuția, mi-aș îngădui să introduc o parafrază dintr-un alt domeniu, cel al arhitecturii. Un tânăr arhitect ar primi, să spunem, să revalorifice urbanistic Parthenonul. Soluții ar fi mai multe : să drăpeze propileele și arhitravele în pînză, aluminiu sau mase plastice; să-i creeze edifi- ciului un fundal arhitectonic ultramodern ; în sfîrșit, să-l lase așa cum e, cum l-au gîndit anticii, avînd rezonabila grijă de a elimina orice alte elemente, vechi sau noi, ar putea incurca o exactă contemplație. Soluția ultimă e în afara oricărei discuții. Soluțiile pre- cedente ne împing într-un unghi mort : se văd propileele acoperite în pînză ? Se valo- rifică mai bine, spun unii. Nu se valorifică de loc, spun ceilalți. Lipsa de curaj a arhi- tectului, spun unii, se vede în faptul de a nu fi dărîmat cîteva propilee, cele de prisos, de a nu fi dus pînă la capăt gestul său novator. Cîte propilee sînt de prisos?... unele, spune o tabără. Toate, spune cealaltă. Oricum, edificiul nu mai rimează cu sensibilitatea modernă, vociferează o tabără, acuzînd cealaltă tabără că vrea să întoarcă umanitatea înapoi, în sclavagism, în vremea construcției Parthenonului. De aici pînă la ceartă e nu- mai un pas. Radicalitatea extremă împinge la pro sau contra Parthenon, cînd problema care se pusese inițial era alta: cum să se vadă mai bine Parthenonul !...

După opinia mea, o energie cheltuită de prisos — și în contestare și în afirmare — prin însuși faptul că noua tehnică descoperită în cursul lucrării n-are nici o legătură cu lucrarea în cauză, e o tehnică autonomă, în căutare de obiect. Oscar Niemeyer a procedat mai înțelept alegîndu-și, ca teritoriu al novatoarei sale gîndiri arhitectonice, un pămînt gol. Vechile monumente sînt exclusiv victima fanatismelor istorice care n-au legătură cu arta. Barbarul Teodoric, cumințit prin civilizație, și-a construit, alături de edificiile romane, mausoleul său de o formă bizară. Cinstit vorbind, acesta îmi place mai mult decît Columna traiană, care e rece și academică... Și tot cinstit : nu vreau să fie distrusă nici una.

Revenind la anul teatral expirat, îl socotesc deosebit de fertil, prin direcțiile spre care s-a angajat arta spectacolului la noi, și, mai ales, prin climatul de discuție ce prinde să se infiripe. Cu o mîhnire: lumea noastră s-a dezobișnuit să vadă în discuție o posibilitate a confruntării ideilor. O rezervă de principiu e taxată drept un atac la om, afirmarea sau negarea se dispensează de argumente, participanții la discuție devin adversari care schimbă între ei epitete. Ne mișcăm încă sub semnul unei blestemate atmosferi în care discuția echivala cu procesul, concluzia cu sancțiunea juridică. Pen- tru artă aceasta e ucigător.

Dar gheața a fost ruptă. Succesele se văd mai bine, eșecurile vor avea și ele meri- tatul ecou. Va deveni mai larg spațiul surprizelor, al potențelor nevalorificate, al va- lorilor puțin observate, al drumurilor noi. Cel mai mare regret privind anul teatral pre- cedent ține de faptul că două spectacole excepționale ale lui Vlad Muger — Caligula și Un vis în noaptea miezului de vară — după ce au ținut afîta vreme afișul, după ce au încîntat Italia, după ce au obținut sufragiile entuziaste ale publicului bucureștean, n-au mai fost deloc discutate de presă. Li s-a consacrat, cîndva, la primul gong, cîte o cronicetă. De ce?... Iarăși un paradox: la noi teatrul înseamnă București (ca și cum la o oră de Old Vic n-ar exista și Teatrul din Stratford-upon-Avon !). Dar asta e o altă problemă, ce se cuvine discutată separat. Important este că trăim fervoarea unor rezul- tate-limită. Acestea sînt uneori certe, ca valoare, alteori incerte. Oricum, nerăbdarea rezultatelor certe nu ne va face să contestăm începuturile, nici să aclamăm, fără dis- cernere, oricare început. Important este să accelerăm dinamica procesului de afirmare a teatrului românesc. Premisele sînt mai bune decît oricînd.