

A N T R A C T

de

SIDONIA DRĂGUȘANU

— Hotărît, în teatru, în contextul fenomenului teatral, actual, — spuneți-i mă rog, cum vreți! — se poate vorbi despre un adevărat moment al regizorului, a puterii lui absolute, discreționare, declara — sigur, cu mai multă convingere decât posedă — un spectator înrăit, adică reperabil la toate premierele.

— Da, da, e momentul regizorului, a repetat același, cu un glas voalat de zonele oculte pe care le străbătuse, pentru a-si face drum apoi, spre lumina din foyer-ul teatrului. Nu reușise să stîrnească adeziunea rivnîtă, ceea ce nu l-a împiedicat să continue.

— Un regizor novator — și toți sînt novatori — și bine fac că sînt! — nici n-ar fi de conceput, de admis, să nu fie! — cînd e dovedit că: trebuie făcut un altfel de teatru decît cel bine, sau rău cunoscut (n-are importanță!) — un cu totul altfel de teatru, și e salutar pentru soarta teatrului (amenințată zic unii, de atîtea și atîtea!) că nimeni nu știe încă cum trebuie să fie acest altfel de teatru, e destul că se știe: trebuie să fie cu totul altfel — pentru că dacă s-ar ști mai mult, s-ar ajunge iar la un punct stagnant, vecin cu moartea, sau cel puțin cu catalepsia! Pe cînd așa, se poate încerca, încerca mereu, altceva, chiar dacă e mereu același lucru — n-are importanță! — dar trebuie urnit teatrul din inerția în care se instalase, de prea multă vreme. Nimic nu se mai potrivea cu noi, cu mine, cu dumneata, cu smuciturile în toate sensurile ale timpului pe care îl trăim, cu ritmul lui, cu problematica acestui timp, atît de controversat, timp al tuturor disperărilor, trecute în contul nevrozelor și al optimismului extrem, deșanțat și delirant, tot nevroză și el! — nimic nu mai e sănătos, vedeți bine, și teatrul nu poate rămîne străin de toate aceste — să le zicem fenomene! — e obligatoriu să le reflecte, căci și el — ca întreaga artă trebuie să rămînă un document al vremii... Dar ce spuneam? Da, spuneam că un regizor novator — și repet: este momentul regizorului — răbdare, vă voi explica de ce; am argumente!

Primul: regizorul, re-scrie, re-compune, re-gîndește, de la sine înțeles! — re-organizează, de la a pînă la zet, o piesă și bine face ce face, fiindcă toate au devenit vechi, caduce, toate trebuie actualizate, modernizate — și, slavă domnului — că se pre-

tează la actualizare, la modernizare, pentru că cu știrea, a conștientului, a inconștientului sau subconștientului autorului, el, dacă a avut măcar un pic de geniu, — și dacă n-a avut trebuie luat de altundeva — a pus în plămada piesei acel etern valabil, convertibil oriînd în actual și modern, de la un meridian la alt meridian, indiferent de orînduirea socială și politică. E momentul regizorului, pentru că numai el vede ce n-a văzut autorul — care cum bine se știe, nu știe bine niciodată ce a scris, ce a avut de spus, întotdeauna a fost nevoie să o afle de la alții, uneori prea tirziu!

— Dacă vrei să-i ridici un soclu regizorului — am intervenit eu — sînt gata să fiu Ana, Ana, Meșterului Manole. Nu glumesc! Dar eu mă exprim mai simplu, zic că un regizor talentat, inspirat, un regizor artist, știe să pună în valoare calitățile unei piese, să-i estompeze cusururile — că dintr-o piesă mai slăbuță, încăpută pe mîna unui bun regizor, poate să iasă un spectacol interesant, de calitate, după cum o piesă, excelentă la lectură, cade cu un... buf, dintre cele mai sonore, de pe scenă, direct printre spectatori, gonindu-i și pe ultimii, spre garderobă, înainte de lăsarea ultimei cortine, ca și pe cei care au dezertat cu un ceas mai devreme.

Regizorul a trîntit-o, vrînd s-o facă mai bună decît era, ceea ce tot meritoriu rămîne, așa că întotdeauna a fost momentul regizorului. N-am știut să-i fim destul de recunoscători, cînd a salvat de la deces cert, anumite piese — și nu-i iertăm cînd... Nu e drept! Da, e adevărat, sînt piese care nu dau încă nici un semn de agonie, sînt zdărene, sănătoase, tinere, împotriva vîrstei lor — actuale, pentru că spun adevărurile cruciale, de neclîntit — acele câteva despre om și despre lume! — de care se ocupă de milenii pînă și filozofia... și totuși, sînt și ele, duse la camere de reanimare, de resuscitare... Dar, mă rog, și în artă ca și în medicină, se pot lua măsuri preventive, nu? Să-i dăm regizorului, ce-i al regizorului: mai mult merit, decît blam.

— Imi permiteți? Vedeți dumneavoastră... și în materie de modă... (o spectatoare, în drum spre ușă, s-a oprit în loc) în unele furi se poartă rochii lungi, la noi, se poartă rochiile lungite... La fel și în artă... Dar pînă una alta, e bine și așa: se cheamă că sîntem totuși, și noi în pas cu moda...

CATHARSIS (III)

De ce metaforic?

Eroarea care se face în mod curent în raport cu teatrul metaforic este cea a identificării structurii proprii *acestui teatru* cu un procedeu comun. Asta face ca dramaturgia metaforică să fie în principiu considerată ca o dramaturgie axată pe o metaforă mai mult sau mai puțin centrală și care există, ca orice metaforă, datorită absenței unui termen precis, detectabil și încadrabil. Și atunci *realitatea* acestei dramaturgii n-ar fi decât o chestiune de tehnică, de utilizare a unui termen evaziv în locul unui termen exact, a aluziei în locul realității, în fine, a utilizării unei chei. De aici și penibila uneori tratare a teatrului metaforic drept un teatru alegoric, în care totul are o cheie, în care dincolo de identitățile vehiculate formal se disimulează mai mult sau mai puțin discret identități reale pe care autorul în cauză, din diverse motive (modă, nesiguranță, dorința de frumusețe, dorința de epatare, lipsa de profunzime) se ferește să le etaleze. Atunci ceea ce se spune *asa* poate fi spus și *altfel*, numai că *altfel* (adică tradițional) este mai greu, pentru că trebuie într-adevăr să spui ceva, pe când *asa* se creează o iluzie de profunzime pe un teritoriu al superficialității, pe care s-a plantat, ici și colo, câte o metaforă. Și este suficient să pui termenul corespondent, ca tot acest edificiu să se prăbușească sub povara propriei sale mediocrități, și din toată pretinsa „modernitate” și „originalitate” să nu rămână nimic. Lumea este și a fost întotdeauna plină de piese cu metafore, cu alegorii și cu simboluri și n-are nici un rost să repetăm ceea ce s-a făcut, crezând ridicol în nouitatea noastră.

Într-adevăr n-are nici un rost. Cu precizarea însă că între o piesă cu două, trei metafore și o piesă de structură metaforică, legătura este infinit mai subredă și mai iluzorie decât între o piesă a lui Hugo și o piesă a oricărui clasicist pe care Hugo l-a dezavuat cu toată forța și intransigența temperamentului său romantic, pe care l-a dezavuat Zola, cu toată forța și intransigența temperamentului său naturalist.

Teatrul metaforic nu este atât o modalitate existențială a teatrului, și cu atât mai puțin o modalitate tehnică a lui, cât este, mai ales, un mod diferit de a vedea teatrul. Acest mod de a vedea teatrul își găsește uneori ipostaze de o mare concretețe și absurdul este una dintre ele. Dar absurdul, fiind o variantă doar a teatrului metaforic (cu toate consecințele pe care le presupune ideea de variantă), va avea un evident caracter închis, care va reuni niște temperamente artistice apropiate și mai ales un gust comun pentru teatru. Teatrul metaforic însă, în totalitatea lui, va asocia oameni care n-au nimic comun în afară de faptul că văd într-un anumit fel teatrul în coordonatele sale cele mai largi. Absurdul, prin talentul de excepție a câtorva personalități, a disimulat, pentru un timp, propriul său caracter de ipostază și a părut să reducă totul la un singur tip de expresie. Aceasta însă n-a fost decât o eroare de moment, una din acele erori curente în lunga istorie a literaturii, când patimile, dezlănțuite mai ales de adversari ai diverselor mișcări literare, împing printr-o polemică nesăbuită și de obicei extraestetică mișcarea încriminată pe un pedestal care nu este nici prea mic, nici prea mare, care însă este altul decât cel cuvenit.

Piesa de repertoriu din secolul al XIX-lea (din care se trage și piesa de repertoriu din secolul XX) a avut întotdeauna aerul unei camere mobilate excesiv. Abundența aceasta de mese, de scaune, de valeți, de subrete, de tați de familie, de sufragete populare și rafinate, de „ciorapi albaștri”, de zdrențe nobile, de replici-cheie a devenit pînă la urmă obsesivă. Și atunci a început să se renunțe la cite ceva. S-a mai scos cite un tablou, care atârna pe unul din cei trei pereți, de preferință pe cel din față, dar nu s-a șters și urma tabloului (ca să se vadă că tabloul totuși există, că acolo e locul lui și că e cam de trei pe doi). Uneori s-au scos și lucruri mai serioase — o subretă, de pildă, sau prietenul dezinteresat al familiei, care a încetat să mai apară pe scenă în momentul în care toată lumea pare gata-