

Față de abundența comunicărilor prezentate, față de diversitatea temelor, ce nu o dată au depășit cadrul propus, dar și față de nivelul necorespunzător al unor comunicări (improvizată fără obiect, considerații estetizante, aprecieri simpliste, vulgarizatoare, judecăți rudimentare), se cere, din partea organizatorilor, o mai mare exigență, care se poate realiza printr-o viguroasă selecție prealabilă a participărilor.

Creдем, de asemenea, că viitoarele colocvii clujene, a căror oportunitate nu poate fi nici o clipă pusă la îndoială, vor trebui să și precizeze tema, să delimiteze mai riguros teritoriul propus spre investigare.

V. M.

■ ION PASCADI

Valoare și contemporaneitate în teatrul românesc actual

Imperativele artei par a face firești cei doi termeni din titlu, iar discuția, aparent, fără rost. Pe scenă trebuie prezentate valori artistice, și nu surrogate, pastişe, iar valorile, adresându-se oamenilor de astăzi, trebuie să fie contemporane cu aspirațiile lor, cu lumea în care trăim. Asemenea aserțiuni simple, repetate, poate, uneori, prea des și fără o acoperire reală ajung, din păcate, să se demonetizeze, devenind, parcă, banale. Ne vom strădui să dovedim că lucrurile sînt mai complexe și să scoatem adevărul de sub povara locului comun; ceea ce ne obligă să începem prin semnalarea unor prejudecăți care circulă, uneori, cu putere de principiu sau sub presiunea practicii imediate.

Se consideră, astfel, că: 1) un spectacol este valoros dacă are succes (de critică, de public, de casă, pînă la urmă). 2) Un spectacol este valoros dacă este ieșit din comun, ajungînd să frizeze insolitul pentru a atrage atenția. 3) Un spectacol este valoros dacă vehiculează idei și idealuri importante din punct de vedere social, indiferent de forma sa artistică, de realizarea sa teatrală. La fel, contemporaneitatea este redusă de unii la: 4) un fel de „prezenteism“, care răspunde cerințelor socio-culturale imediate; 5) o compoziție care să dea iluzia realului pînă la contopire cu acesta; 6) o structură în care oamenii să se regăsească, statistic vorbind, în ce au comun, ca într-o oglindă; 7) ceea ce este pozitiv, înaintat și corespunde idealurilor noastre majore (sau este net opus acestora); 8) socialismul este văzut, astfel, în roz, fără probleme, fără contradicții, fără con-

flicte, iar eroii dilematici și situațiile dilematice, nerezolvate sau chiar nerezolabile, sînt excluși. Încercînd să răsturnăm aceste șapte prejudecăți, vom reuși, poate, să răspundem dificilei teme ce ne-o propunem prin titlu.

1. Succesul este un indicator al valorii, dar nu se confundă cu ea. Reprezentînd un flux de opinie validat de o audiență, în cazul teatrului, el este, prin definiție, colectiv și mai contagios decît în receptarea izolată, pentru că presupune o ambianță, o anumită atmosferă favorabilă. Chiar cînd depășește momentul și, astfel, intră în circuit, devenind o „durată“, numărul de reprezentații posibile înainte de a epuiza toți spectatorii virtuali nu înseamnă, încă, o definitivă și absolută consacrare („valoarea nu se decide prin vot“, spusesese George Călinescu), ci presupune o serie de alți parametri, ținînd atît de ceea ce este intrinsec operei, construcției sale, raportului ei cu seria artistică din care face parte, cît și de ceea ce-i este extrinsec: cerințele politice, etice, filozofice ale epocii, așteptările grupurilor și claselor sociale, interesele estetice și extraestetice constituite. Se cunoaște succesul de public al unor spectacole, dar aprecierea lor (a spectacolelor, nu a textului piesei) presupune și alți parametri de judecată decît dorita reacție pozitivă a publicului. Viziunea scenică a regizorului, interpretarea actoricească, scenografia fac parte, încă, din ceea ce-i este immanent teatrului; dar acestora li se adaugă — dincolo de intențiile textului, transpuse în spectacol — și efectele acestuia, pe multiple planuri.

2. Originalitatea, noutatea formulei teatrale, fără îndoială, scoate un spectacol din comun, îl face, poate, chiar șocant; ceea ce nu garantează nimic în ce privește valoarea sau contemporaneitatea lui. Regele Lear la Teatrul Național din București, Hamlet la Teatrul „Nottara“, Matca lui Marin Sorescu, atît la Teatrul Mic cît și la Teatrul Tineretului din Piatra Neamț, au evidențiat o față necunoscută și neașteptată a textelor clasice sau au permis creații regizorale și actoricești personale: acest criteriu nu poate fi neglijat, dar nu este singurul. Măsura în care, uneori, noutatea este căutată cu orice preț, șocul psihologic este calculat, pentru a ascunde slăbiciunile textului, fastul montării aco-

peră sârăcia de idei a acestuia. Ne atacă că nu este permisă absolutizarea unei singure perspective — fuga după neașteptat — pentru că unei surprize îi urmează, de obicei, judecata lucidă, care dezvelește opera de ceea ce a mascat-o. Originalitatea modalității de expresie în arta interpretativă este, însă, o importantă condiție a evoluției acesteia; uneori — dincolo de reușite sau căderi — chiar și căutările, luate ca atare, pot fi fertile, dacă depășesc suprafața și privesc forma spectacolului în accepțiunea ei dialectică: aceea de organizare internă a conținutului, care, el însuși, devine altul, altceva, de la caz la caz.

3. Un rol foarte important îl are substanța ideatică a piesei, astfel că, pentru idealuri și aspirații nobile, o construcție teatrală reușită poate fi apreciată, din acest punct de vedere, ca o izbândă artistică. Conținutul de idei, singur, nu este, însă, suficient și construcția dramatică însăși începe prin a suferi de un oarecare schematism; ceea ce presupune ca spectacolul să poată sugera o viziune mai amplă și să poată corecta neîmplinirile textului închinat unor teme pe cât de mărețe, pe atât de dificile. Nobilele idei privind patria, trecutul de luptă al poporului și al partidului comunist, referirile la actualitatea noastră socialistă nu salvează, prin ele însele, un spectacol neizbit, neconvingător, chiar dacă, prin alura sa, el pare a fi contemporan. (E, poate, locul să precizăm că, în concepția noastră, „contemporan” nu înseamnă doar ceea ce se petrece în prezentul socialist, ci se referă la viziunea artistică a dramaturgului sau a regizorului, iar ceea ce este „actual” privește teatrul românesc ca spectacol, și nu doar ca text; ceea ce ne îngăduie să vorbim de contemporaneitatea și de actualitatea unei piese istorice sau străine.)

4. Teatrul trebuie să fie prezent în viața unei societăți, implicat și integrat în problemele ei, în contradicțiile ei, să răspundă exigențelor pe care viața, realitatea le ridică; dar simplul răspuns prezenteist la un apel imaginariu nu este suficient. Mai mult, ne-am întâlnit cu împrejurări în care contemporaneizarea era forțată, în care imperatiivele prezentului erau trase de păr; chiar dacă spectacole de acest gen par a satisface exigențele momentului, ele, de fapt, le trădează. Asta, pentru a nu mai spune că, prin natura ei, arta — oricât de ancorată ar fi în prezent — tinde să-l depășească, aspirând spre universalitate și eternitate; or, drumul în această direcție nu trece nici prin lezinci de ultimă oră și nici prin neoașisme, ci prin construcții durabile, a căror substanță reunește trecutul cu prezentul și cu viitorul.

5. Artă scenică presupune nu numai prezența oamenilor, ca material de construcție, ea este vie tocmai prin actele acestora, care, aparent, au o desfășurare cât mai asemănătoare cu cea proprie vieții. Într-un sens,

teatrul este ceea ce mai concretă dintre arte, pentru că, ontologic vorbind, suportul semnificației este un semnificat uman, care trimite la un semnificat, de asemenea, omenește. Trimiterea aceasta la viață, aparența vieții, nu trebuie să transforme teatrul într-o „cutie cu iluzii”; oricât de mimetic este, prin natura sa, spectacolul, el nu are o existență adevărată, ci una simbolică. Teatrului i se potrivește, poate, cel mai bine formula lui Tudor Vianu, care arată că opera nu este reală, dar nici ireală, ci *areală*; în sensul că teatrul presupune o detașare față de imediatitatea vieții, dar nici nu poate să te trimită într-un plan care să iasă din cadrele ei. Naturalismul, în arta scenică, duce tocmai la ignorarea sau anularea distanței care îi dă operei un *caracter spectacular*, adică, invită la contemplare, meditație, extragere a semnificațiilor implicite, trimitere la ceea ce ea simbolizează. Valoarea are o „obiectivitate” de un tip special: ea nu rezidă în obiect (adică, în oamenii reali, în mișcările și gesturile lor în timpul spectacolului), nici în subiect (adică, în proiecția imaginară, personală, proprie fiecărui receptor), ci în „realitatea” spirituală a produsului ce se naște, în interacțiunea acestor termeni funcționând, socialmente, ca artă. În clipa în care, însă, această realitate nu mai poate fi distinsă de cea existentă în mod obiectiv (în sensul clasic al termenului: independent și în afara conștiinței umane), atunci fiind ea se topește în viață, arta dispare; e riscul pe care opera îl întâmpină atunci când este primită neadevrat. În cazul teatrului, primejdia este mult mai mare decât în alte arte; deci, orice cuvânt, gest, mișcare trebuie să se integreze organic compoziției care este spectacolul, să-i respecte legile, să se subordoneze normelor sale.

6. Caracterul de oglindă al artei teatrale trebuie înțeles în sens metaforic, pentru că, altfel, ea devine o dubletă fără rost a realității; dacă nu o exprimă în ce are caracteristic, ci în media statistică a comportărilor, atitudinilor, mișcărilor personajelor reale, riscul de a deveni o schemă o anulează artistică. Dincolo de importanța dramaturgiei, ca punct de plecare, valoarea spectacolului o constituie veridicitatea, naturalitatea, dar și tipicitatea fiecărui erou; or, aici, un rol extrem de însemnat revine interpretării actoricești.

7. Confuzia dintre ceea ce este și ceea ce ar trebui să fie, în planul vieții sociale, neînțelegerea specificului generalizării artistice fac să se creadă că se extrapolează asupra întregii noastre orânduiri ceea ce este valabil pentru un caz sau o situație. Teama de cauzurile-problemă, de ceea ce pare să nu fie sau nu este specific naturii socialismului generează o judecată critică negativă neadevărată, crezându-se că orice tineret din piesă trebuie să reprezinte tineretul, că orice muncitor

este exponențial întregii clase muncitoare, că orice activist de partid sau de stat îi reprezintă pe toți activiștii. Contrar principiilor reamintite recent de secretarul general al partidului nostru, tovarășul Nicolae Ceaușescu, care vorbea de persistența contradicțiilor în socialism, de fapt că nu trăim într-o lume fără probleme (inclusiv de conștiință), înțelegerile simpliste încearcă să elimine tot ce nu dă o înfățișare strălucitoare, fără pată, orînduirii noastre, uitîndu-se că devenirea este dialectică, deci, contradictorie, că stările de spirit, atitudinile, comportările eroilor piesei corespund unei dialectici a vieții înseși, dar că raportarea la ea nu trebuie făcută procentual (atîtea cazuri negative pe scenă cîte în viață), ci prin prisma sensului general. Ajungem, uneori, într-o astfel de situație, ca „Scînteia”, organul central al C.C. al P.C.R., să fie mult mai critică și ascuțită decît toate piesele la un loc.

Să construiești caractere, să dai viață, într-un mod personal (adică, specific actorului și viziunii regizorului), unor personaje create de dramaturg, este un lucru dificil : dar aici se află, de fapt, secretul creației. Spectacolul este interpretare a textului, dar nu în sensul redării lui, al rostirii elegante sau corecte ; el este un teritoriu unde în fiecare clipă se naște noul, izvorăște arta, țîșnește creația slujitorilor ei. A înțelege arta spectacolului ca o permanentă renaștere, a căuta să scoți la iveală mereu noi fațete ale valorilor textului dramatic, a i te supune, dar a-l și învinge — iată în ce constă *contemporaneitatea teatrului*.

■ LEONIDA TEODORESCU

Personaj și erou

Una din problemele cele mai dificile ale literaturii — și nu numai sub raportul studierii profesionale a literaturii, dar și sub raportul înțelegerii directe, nemijlocite a unei *lucrări* — este generată, cum nu se poate mai intim, de inadecvarea aproape totală a terminologiei literare.

Termenii „personaj” și „erou” reprezintă un asemenea caz oarecum hibrid, pentru că diversele lor accepții nu numai că le nuancează diferit conținutul, dar, uneori, li-l plasează pe orbite absolut independente. Astfel, termenul de erou este folosit în sensul de personaj central sau personaj principal, ca în expresii mai mult decît frecvente, de tipul „eroul acestui roman”, „eroul acestei piese” etc. Această circumscriere a noțiunii de erou vizează în primul rînd raportul personajului cu subiectul și, prin urmare, și cu conflictul. Cu alte cuvinte, în cazul de față, personajul devine „erou” doar în măsura în care devine purtător al subiectului. Din acest punct de vedere, „eroi” sînt Hamlet, lady Macbeth, Figaro (și nu contele Almaviva) etc. Valoarea exponențială sau reprezentativă a personajului nu joacă nici un rol aici. Pentru că „erou” este și Hamlet (frământat de problemele abisale ale existenței și ale condiției umane), dar și subdezvoltatul Ilestakov. Este o accepție strict funcțională a termenului, legată *doar* de amploarea sarcinii sale dinamice. N-are nici o importanță, din acest punct de vedere, dacă „eroul” este un sublim sau un nemernic.

O a doua accepție a termenului vizează, însă, în exclusivitate cel de-al doilea aspect, deci, caracterul reprezentativ al personajului. De data aceasta, raporturile cu subiectul, cu conflictul, cu compoziția sînt, de cele mai multe ori, neglijabile. Așa fiind, personajul devine „erou” numai dacă este exemplar și numai dacă exemplaritatea sa frizează sublimul, înțeles, poate, nu atît ca noțiune estetică, cît, mai ales, dintr-un punct de vedere, de cele mai multe ori, extraliterar (filozofic, etic etc.). Astfel, Oedip devine erou, pentru că dă o anume rezolvare, precizez, o *anume rezolvare* și nu *orice rezolvare*, raporturilor dintre om și destin. Vina lui Oedip este numai și numai o vină tragică, deci, numai sub aspect estetic se poate vorbi de o vină ; orice altă discutare a vinii lui Oedip este ridicolă, dacă nu chiar stupidă. Oedip nu este acuzabil nici de paricid, nici de incest ; în ambele cazuri, el este instrumentul unui destin (prezis, dealtfel). Dar, în acest impas existențial aproape absolut, Oedip găsește o modalitate (care pare, în datele concrete ale textului, a fi singura) de manifestare a demnității sale de individ, în raport cu acest monstru care este destinul. Dar posibilitatea de manifestare a demnității de om trece, în cazul lui Oedip, prin sancțiunea tragică, iar mecanismul care declanșează această posibilitate — în tragedia lui Sofocle, ea și în orice altă tragedie — este disproporția dintre vina tragică și sancțiunea tragică.

Prin urmare, eroul, privit ca personaj exemplar, este departe de a fi un campion al succesului. Eroul, mai ales în dramaturgie, nu *este*, în nici o împrejurare, exemplar, el întotdeauna *devine* exemplar. Poate, din această pricină, clasicismul francez a găsit un termen special pentru acel tip de