



GEORGE BANU

ROMÂNIA ȘI TEATRUL SĂU, SAU STRIGĂTE ȘI ȘOAPTE

-fragmente-

TEATRUL PUTERII

ntr-o noapte, târziu, noaptea mărturisirilor, este mult de atunci, la Paris, un prieten îmi spunea: "Țara este acum ca o femeie violată, pîngărită, o femeie tîrîță în noroi". Acest regizor, avid totuși de vitalitatea de a descrie starea României, o asimila nu numai mamei, după obiceiul rusesc, dar și iubitei batjocorite. Țara-femeie supusă scandalului prostituției nu se mai susține pe sine însăși.

Orice convorbire cu Bucureștiul îmi confirma spusele lui. Violul fiind înfăptuit, țara-femeie zăcea în praful care invadea orașele și satele. I se omora trecutul sub loviturile de hîrlet și, lipsită de vlagă și năucită, România se înfunda în inerția destrămării definitive. Starea depresivă se generaliza. Pe atunci, doar Antoine Vitez a îndrăznit să scrie, aici la Paris, un text de speranță ca răspuns tocmai pentru cartea de deznădejde concepută de Iulian Negulescu și Radu Borzescu:

"Amara delectare pe care o simți citind cărțile lui Moș Ubu încită la plîns cu lacrimi adevărate. Îmi vin în minte, totuși, și aceasta în mod paradoxal, cuvinte de speranță pentru prietenii mei din Românie.

Această nivelare nu va avea loc, această strivire, care pare inevitabilă și care este deja în curs, va fi totuși oprită, ireversibilul nu este atât de ușor; a mai fost văzut; inconvenientul care salvează este că regimul lui Moș Ubu funcționează prost; prostia este în floare, lucrurile îi scapă, el încearcă neîncetat să le prindă din urmă prin acțiuni și mai crude decît cele precedente și mai proaste.

Altfel spus, cred că atunci cînd acesta se va opri - căci se va opri cu siguranță, și nu după mult timp -, din cîmpul cu ruine al României, vor răsări flori uitate, limbi care nu vor fi dispărut, precum nu vor fi dispărut nici ideile și obiceiurile, nici credința în Dumnezeu, nici patria; și oamenii se vor întreba cum de-a putut să existe așa ceva - care există astăzi.

Nu mai avem mult de așteptat."

15 octombrie 1989, Antoine Vitez.

Acum, aflăm de la București că unii intelectuali îndrăzneau chiar să prevadă căderea cuplului nebun. Ei sperau să intervină o ultimă șansă de supraviețuire, aici unde "se trăia ca animalele". Ce-i de făcut? Să fugi din țară, așa cum a făcut o parte a intelectualității - fascismul produsese același fenomen în Germania -, sau să aștepti? Pear Gynt sau Godot? (...)

În spectacolul "căderii unui Imperiu", acest spectacol ale cărui protagoniste au fost în anul trecut țările din Est, un rol surprinzător a revenit oamenilor de teatru. De la Moscova la București, ei s-au aflat pe scena politică. Nici un pictor, nici un muzician, puțini scriitori, ca și cum aceste evenimente teatrale ceruseră protagoniști din aceeași familie. Dar mi se pare că se poate avansa și o altă ipoteză: este vorba chiar de natura teatrului care plasează mai ușor pe creatorii săi la răscrucea dintre artă și istorie.

"Teatrul este un fapt public" îi place să spună lui Bernard Dort. Actorul, regizorul, dramaturgul participă la nou. convinși pentru o

clipă că interesul se deplasează de la scena teatrului la scena istoriei. Sau, mai exact, că există o înrudire între cele două. De altfel, se întrezărește ceva spectacular în această dezagregare precipitată, accelerată de vechea ordine. Există o teatralitate care amintește textul. De această **Furtună** declanșată de un Gorbaciov - Prospero?

Atracția oamenilor de teatru pentru politică a fost contagioasă, pe punctul chiar de a tinde spre epidemie. Ca și cum, îmi spunea ironic un prieten, "scena teatrului li se părea prea mică și că numai scena lumii putea de aici încolo să-i satisfacă". La București, au fost douăzeci și patru de actori candidați la alegeri. Încercători în recunoașterea lor publică, ei doreau să aibe puterea politică. Unii, se spune, doar pentru că jucaseră roluri de deputați sau de senatori. Nici unul nu a fost ales, căci este acceptat actorul care face politică în teatru, dar nu și cel care face din politică teatru.

ÎNDEPĂRTAREA PUBLICULUI

Chiar înainte de căderea lui Ceaușescu, două spectacole Molière încîntau publicul bucureștean. **Burghezul gentilom**, unde asemănarea cu Conducătorul făcea furori, și **Mizantropul**. Acesta din urmă integra fabula într-un alt context: acela al pregătirii unei mari sărbători naționaliste, așa cum îi plăcea cuplului astăzi dispărut. Dar, dincolo de această privire, spectacolul - care se desfășura într-un teatru a cărui ieșire dădea chiar în fața paranoicului palat al lui Ceaușescu - transforma curtea Célimène- ei într-o lume din care nu poți fugi: Alceste era închis aici în mod irevocabil. Fără putință de alegere, el se zbătea într-un univers festiv și închis, în vreme ce la avanscenă își clama monologurile devastatoare. Mizantropul devenea intelectualul fără altă ieșire decît protestul permanent. Pînă la capătul puterilor.

Am văzut spectacolul la puțin timp după evenimentele din București. Sala, cîndva arhiplină, era acum aproape goală și o mîna de spectatori aplaudau replicile în care încă mai recunoșteau îndrăzneala de ieri. Le apreciau curajul pe fondul amintirii terorii... dar acest Mizantrop, atît de celebru nu mai era decît o sperietoare zdrențuită: prăbușirea vechiului regim l- a lăsat fără țintă, și chiar rațiunea sa de a exista. Nu mai era decît umbra sa. Adevăratul spectacol se desfășura atunci în stradă.

Eliberarea țării, pasiunea pentru cotidian, teatralitatea străzii, descătușarea televiziunii și reînvierea presei: tot ațția factori care au lovit teatrele, pînă cu puțin timp înainte singurele locuri legale de întrunire. Publicul le-a părăsit și la București, de altfel ca în tot estul Europei, puteai întîlni actori dezorientați căci politica, pentru prima dată, le-a răpit publicul. Revanșa unei societăți smulse din izolare.

Doouă luni mai târziu, spre marea mea surprindere, regăseam sălile pline de odinioară. La o piesă de Matei Vișniec, autor interzis ani de zile. Acest text cu dublă intenționalitate propune mai întîi o situație beckettiană împotriva căreia se revoltă personajele, în a doua parte. Cochetează cu Pirandello pentru a ajunge la Maiakovski atunci cînd actorii invadează sala pentru a- i reproșa pasivitatea - identificarea publicului cu poporul care suportase dictatura era cum nu se poate mai transparentă - și lansează replici inspirate direct de evenimente, și mai ales de

clișeele deja constituite în discursurile oficiale. Teatrul ironiza noua limbă de lemn. "Mai înainte, aceste înfîniri fugitive între replică și contextul politic se numeau "șopîrle". Ele împodobeau fiecare spectacol, uneori pînă la saturație arhitectura operei se năruia și din text nu mai rămînea decît un amalgam de "șopîrle". Același pericol pîndește astăzi a doua parte a piesei lui Vișniec, dar publicul aplaudă teatrul, care se arată a fi din nou feroce față de putere.

Alegerile odată încheiate, publicul recucerește iar sălile. După dezertarea pe un fond de speranță istorică, întoarcerea pe unul de decepție. Jocurile sînt făcute... și încolțește neliniștea. Neliniștea care domnește nu va putea fi decît favorabilă teatrului. De altfel Patrice Chéreau, încă din luna aprilie, îi asigura la București pe actorii neliniștiți: "Revoluția franceză a produs un teatru foarte urît. Nu vă neliniștiți. Așteptați! Va veni în curînd și timpul teatrului". Azi, cînd actorii sînt măturați din scena politică și cînd se reconstituie o majoritate aproape unanimă, teatrul își regăsește statutul de loc de rezistență și publicul se întoarce la el. Oare, ar trebui să ne bucurăm?

RANĂ GREU DE VINDECAT

Mai mult decît în altă parte, omul de teatru român a fost încercuit, în timpul epocii lui Ceaușescu, de un perete care-l izola de lume. Nici turnee, nici reviste, nici contacte cu străinătatea și, mai ales absența principalelor figuri ale regiei care constituiseră, în anii '60, o puternică școală națională: Ciulei, Pintilie, Penculescu, Esrig, Șerban, Helmer, Wolcz... Izolare și lipsă, împreună au împins teatrul - și nu numai pe el - pînă la o confruntare cu propria-i supraviețuire. Mai ales una materială. Dar și cu una intelectuală. Azi, aceste răni se dovedesc a fi încă și mai adînci iar cicatrizarea se anunță încă și mai lungă. Cine ar fi putut să-și imagineze amplexarea dramei? Cine ar putea măsura dezastrul?

Învățămîntul teatral amenințat, regia suspectată, scenografia dezarmată, dramaturgia cenzurată aproape la fiecare cuvînt - iată pe scurt condiția teatrului din acești ultimi ani. Fiecare punct ar putea fi dezvoltat pentru a aminti că la București cursurile Conservatorului erau doar "serale" și că o promoție, într-o țară unde nu se profesa fără diplomă, se reducea la șapte studenți. Comparat cu cifrele de pensionare, numărul actorilor admiși în Conservator făcea iminent riscul ca peste douăzeci de ani să se rămîna fără actori calificați!

Regizorul era cel care se afla la originea marilor conflicte spre sfîrșitul anilor '60 și după aceea, puterea l-a transformat în dușman public: îndepărtat din conducerea principalelor teatre, supravegheat la cele mai mici aluzii, slăbit și încercuit, el a preferat să se retragă numai să nu se supună. Ca urmare, el n-a mai reușit să se impună cu autoritatea maeștrilor plecați peste hotare, atît de mult evocați. Regia va cunoaște o stagnare.

Scenografia și-a văzut și ea în mod regulat dinamitate resursele pînă la sufocare, căci consemnul oficial îl obliga pe fiecare decorator să nu folosească decît material recuperat de la vechile spectacole. Ca și cum scenografia ar fi trebuit să-și digere la infinit propriile materiale. I se impunea în mod autoritar estetica moștenirii.

În sfîrșit, totuși dramaturgia este cea care a suportat tratamentul cel mai implacabil: frica față de textul scris făcut exploziv prin declamația publică a obsedat spiritul cenzorilor. Și pe măsură ce creștea obscurantismul puterii, vigilența lor a sporit: ei știau că întotdeauna cuvîntul direct are un impact mai mare decît "șopîrila", care nu este decît ocolire, simulare, eschivare. Dramaturgia a beneficiat de o supraveghere privilegiată.

Dar actorii? Numeroși au fost cei care au știut să utilizeze puterea subversivă de care beneficia teatru: aici, în singură reuniune publică neoficială, actorul încarna o șansă, oricît de firavă ar fi fost, de a spune adevărul, de a demasca, de a dovedi.

Era puțin și totodată enorm! De aici vine fără îndoială dorința de **supra-joc** proprie actorilor din Est, de a mări efectele și de a susține intențiile critice. Ei caută cu toții eficacitatea.

Dar simptomul de **supra-joc** se explică și printr-o îndelungată intimitate cu practicile teatrale ale vechiului regim: serbări monstruoase, omagii, recitaluri glorioase. Majoritatea actorilor s-au implicat, ca să nu spunem compromis, și stilul lingușitor, cu tot ceea ce presupune ca retorică, a lăsat urme. Nu te poți dărui, fără s-o plătești teatrului oficial. Actorul îi suportă efectele și îi împrumută expresiile. Disidență sau colaborare, fiecare îl împinge pe actor, investit cu o altă misiune decît cea teatrală, spre **supra-joc**. Și această pseudo energie "militantă" va fi, din păcate, asimilată cu o culme a artei.

Închis în mediul său, departe de marile mutații ale scenei contemporane, omul de teatru român a convertit adesea această lipsă de repere în complex de superioritate: în imposibilitate de a se judeca prin comparație, el se auto-proclamă, printr-un orgoliu explicabil, cel mai bun. El dă dovadă de un complex de superioritate fără a-și da seama în ce măsură își apropie valorile apărute de puterea oficială. Aceasta, nu se prezenta și ea ca fiind cea mai bună? Izolarea a produs fie acest complex de superioritate, fie un alt complex, la fel de absurd, de inferioritate altundeva-ul devine atunci spațiul unei împliniri înșelătoare. Numai deschiderea și schimburile vor putea instaura o relație normală, egalitară, liberă de orice gînd nemărturisit. Acesta ar fi primul semn de vindecare.

UN VIITOR NESIGUR

Trecutul apasă spiritele și viitorul nu naște imediat noul. În România, să îndrăznim s-o spunem, oamenii de teatru nu se arată încă gata de a reface totul. Vechile mentalități persistă. Și atunci, se împrumută în grabă soluții occidentale cărora li se ignoră originile și consecințele. Actorii de succes se grăbesc să ia calea teatrelor particulare mizînd pe cîștiguri imediate: pînă una alta, ei nu și-au luat încă nici măsuri pentru riscul financiar, nici pentru declinul valorilor culturale. Ministerul nu se gîndește la o reformă a structurilor teatrale și acționează numai prin numiri de artiști de prestigiu care au lucrat mult timp în străinătate. Oamenii de teatru se organizează într-o uniune care are veleități de unicitate: ideea monopolului puterii rămîne înrădăcinată. Altfel, nimic radical, diferit, nou la orizont. Viitorul nu este utopic, ci nesigur. El se hrănește din ceea ce-i cunoscut.

În acest sens, este semnificativ faptul că numeroase personalități și-au manifestat dorința de a constitui arhive ale teatrului românesc. Deci, aici, unde s-a dorit ștergerea trecutului unei întreg popor, actul de constituire a noului program n-ar putea fi decît salvarea sa... O modalitate ca oricare alta de a trece la schimbarea atît de așteptată? Dar poate că tinerele generații vor ști să găsească altele. Artiștii între douăzeci și treizeci de ani vor concepe, fără îndoială, altfel teatrul viitorului. Vechile categorii de gîndire nu au avut încă timp să se insinueze în eul lor profund. Ei nu au avut de înfruntat presiuni atît de mult timp ca predecesorii lor. Dar va fi nevoie de timp, încă de timp... timpul renașterii. După dezolare și după dolii.

Această speranță se sprijină în special pe faptul că, în timpul concursului pentru reinnoirea trupei Teatrului Național condus de Andrei Șerban - concurs care pentru prima oară în România a fost deschis -, s-au prezentat foarte tineri actori, de neașteptată prospețime. Ei descopereau texte, și nu mai supra-jucau, ei erau liberi. Și, în orașul deprimat, sala întunecată a teatrului apărea spectatorului ca o oază unde se putea refugia. Teatrul era din nou singurul loc unde se putea respira. Încă o dată, în spațiul său închis pătrundea aerul proaspăt.

Traducere de CONSTANȚA TURCOIU
din revista Théâtre/Public - nov- dec. 1990