

TEODORESCU

CERCETĂTOR

Parafrazind o cunoscută butadă, a căuta înseamnă, pentru Crin Teodorescu, a (se) regăsi într-o configurație distinct determinată, iar el nu-și ascunde niciodată sursele, argumentele concepțiilor sale regizorale, întemeiate pe o vastă cultură. Practic, aspiră la un dialog în contemporaneitate, nu numai la o mărturie monologată — un dialog care să pună în valoare personalitățile actului creator. În tot ce a întreprins în teatru, îndeosebi în ultima parte a vieții, există o preocupare marcată pentru problematica personalității umane, preocupare evidentă pe mai multe planuri, de la dramaturgia montată pînă la considerațiile făcute pe marginea actului teatral, a modului în care și-l imaginează. Dar problematica predilectă nu se rezumă la trăirea scenică a unor amuși eroi dramatici, ci se extinde, se ramifică într-o judicios compusă diversitate repertorială (O'Neill, Eugen Ionescu, A. Miller, sau Al. Voitin, Sergiu Fărcașan). Se rallyază, s-ar spune, celor preconizate pe atunci de Liviu Ciulea despre reprezentarea scenică a „situației de viață” și a „adevărului relațiilor”, dar accesul cade cu luciditate pe manifestarea personalității umane înăuntrul situației care îi determină acțiunile, îi influențează reacțiile subiective. Este însă un alt unghi de vedere, comecvent cu sine: pentru Gelu Ruscanu, din Jucul ielelor, își dorește „un interpret capabil să dea viață pe scenă modalităților conștiinței”. Despre valoarea montării sale un critic scria că decurge în special din „marea încărcătură de gândire, de caracter și frământare omenească”. Un alt aspect al aceleiași preocupări poate fi „pulverizarea” ionesciană a personajului: Choubert, din Victimele datoriei, într-un spectacol despre „forțele generatoare de frică, care împing omul să se renege, destrămîndu-i personalitatea”, cum se preciza în caietul-program.

După ce își însușise acea exigență a trăirilor scenice „excepționale, oecotidiene” — afirmată în momentul „reteatralizării”, indicînd despărțirea fermă de naturalism și de realismul „plat” — pentru Crin Teodorescu va conta, în primul rînd, „fizionomia spirituală” a interpreților, „plasticitatea interioară”, definindu-i dintr-o dată ca niște actori de excepție. În opoziție cu „reteatralizarea” — socotită, pentru stilizările sale, totuși, prea rece, exterioară, cu rezolvări reluate mecanic —, revitalizarea teatrului nostru nu poate veni decît de la posibilitățile unui actor care „unește expresivitatea și dinamismul mișcării corporale, cu căldura psyché-ului, cu dinamica lăuntrică”. Nici emoțiile, nici semnificațiile nu pot fi „declarat”, ci se cuvin „enunțate” din însăși concretizarea actului scenic. Nu una de factură naturalistă, ci de o teatralitate riguros stabilită regizoral, avînd ca însușiri principale „coerența” și „transparența” semnificațiilor, încît concretizările rezultate pot fi comparate cu niște „ideograme” scenice. Este exclusă executarea lor mecanică, statică, exterioară, dimpotrivă, prin ele actorii vor exprima „trăire concentrată, trăire psihofizică, intensificată și tensionată la paroxism”. Dacă s-a vorbit, ancore, despre tendința spre echilibru în aspirațiile spectacologice ale lui Crin Teodorescu — evitînd opțiunile exclusiviste — acesta este un echilibru tensionat, dinamic, propulsiv, revelator.

Probabil, pentru teatrul visat de Crin Teodorescu, cea mai potrivită emblemă ar fi fost una inspirată de metafora „trestiei gînditoare” într-o intensă vibrație.

ION CAZABAN

Cum funcționează în practică această gîndire semantică? Demersul ei este — am văzut — acela de a oferi niște criterii riguroase pentru constituirea actului teatral, cît și pentru aprecierea lui, sumărînd astfel judecata de valoare „impresiei”, „inefabilului”, „indefinibilului” și altor categorii din aceeași familie. Un fapt teatral va fi apreciat ca orice alt sistem de semne după validitatea sa, adică după gradul său de adecvare la un cod în vederea transmiterii unui mesaj.

Pentru a înțelege mai bine aplicarea gîndirii barthesiene la realitatea teatrală să pornim de la întrebarea: după ce criterii ne vom hotărî să judecăm jocul unui actor, decorul, costumele, lumina sau oricare alt component spectacologic?

Obșnuința, comună unei epoci întregi, ne-a învățat să răspundem după veridicitatea istorică, sau după bunul gust, după fidelitatea detaliului, bucuria ochiului etc. Barthes respinge aceste criterii ca exterioare și propune o altă morală plecînd din interiorul piesei înșeși.

Se știe că orice operă dramatică se poate reduce la ceea ce Brecht numea *gestus*-ul său social, adică expresia exterioară, materială a conflictelor societății despre care depune ea mărturie. Acest *gestus* — această schemă istorică particulară aflată la temelia oricărui spectacol — stă în sarcina regizorului de a-l revela, de a-l face manifest. El are la dispoziție pentru aceasta ansamblul tehnicilor teatrale: jocul actorilor, amplasarea și mișcarea scenică, decorul, lumina, costumele etc. Ei bine, tocmai pe această necesitate de a manifesta, în orice ocazie, *gestus*-ul social al piesei întemeiază Barthes „morală” sa teatrală. Aceasta echivalează cu a atribui fiecărui component spectacologic un rol funcțional, și această funcție va fi de ordin intelectual, mai mult decît plastic sau emoțional. Mai exact, aceste două ultime planuri se subordonează primului, căpătînd valoare tocmai în măsura în care îl slujesc.

Astfel, fiecare din aceste elemente (jocul, costumele, decorul, lumina) nu e altceva decît al doilea termen al unui raport care trebuie în orice clipă să unească *sensul* conținut al operei cu exterioritatea ei. De aceea, tot ceea ce, într-un anume compartiment al reprezentației, încetează să clarifice acest raport, contrazice, întuneacă sau falsifică *gestus*-ul social al spectacolului, este prost. În schimb, tot ceea ce — prin forme, culori, materiale și întocmirea lor — ajută lectura acestui *gestus*, este bun.

Jocul, costumele, ca și decorul sau lumina nu trebuie să devină cu nici un preț niște alibiuri, niște valori autonome: ele nu trebuie să constituie niște locuri vizuale strălucitoare și dense spre care atenția să evadeze, părăsind realitatea esențială a spectacolului. Ele nu trebuie să devină nici niște elemente de compensație, a căror reușită să răscumpere indigena textului. Dimpotrivă, trebuie să-și păstreze mereu valoarea pur funcțională, nici înăbușind, dar nici umflînd pielea, ferindu-se mereu de a substitui valori în sine, rolului lor veritabil care e acela de a semnifica. Fiecare din aceste componente spectacologice — socotește Barthes — dătează piesei un număr de prestații: dacă unul din aceste servicii este în mod exagerat dezvoltat, dacă servitorul devine mai important decît stăpîn, atunci respectivul element e holnav, suferă de hipertrofie.

Fie că e vorba de verismul arheologic — cum a numit el hipertrofia funcției istorice; fie că e vorba de estetism sau de „maladia estetică”, în fond de hipertrofia unor frumuseți formale care ne aduc în sine, prin ele înșele, în mod autonom, fără raport cu piesa; fie că e vorba de hipertrofia adevărului detaliilor

* Crin Teodorescu, din eseu Roland Barthes și semiologia teatrală, publicat pentru prima dată în TEATRUL 1/1970



care atomizează ideea generală și sufocă întregul — toate aceste boli ale elementelor spectacologice sau o etiologie comună: din valori necesare potrivit funcțiilor lor, au devenit acupuri în sine care deviază atenția spectatorilor din sfera actului teatral propriu-zis și a mesajului cu care e investit, îndreptînd-o în mod artificial către funcții parazite. Reapăta independență a unui sau altuia dintre componentele spectacologice este un lucru condamnat, pentru că accentuează divorțul creațiilor și reduce obiectul teatral la o conjurare oarbă de performanțe.

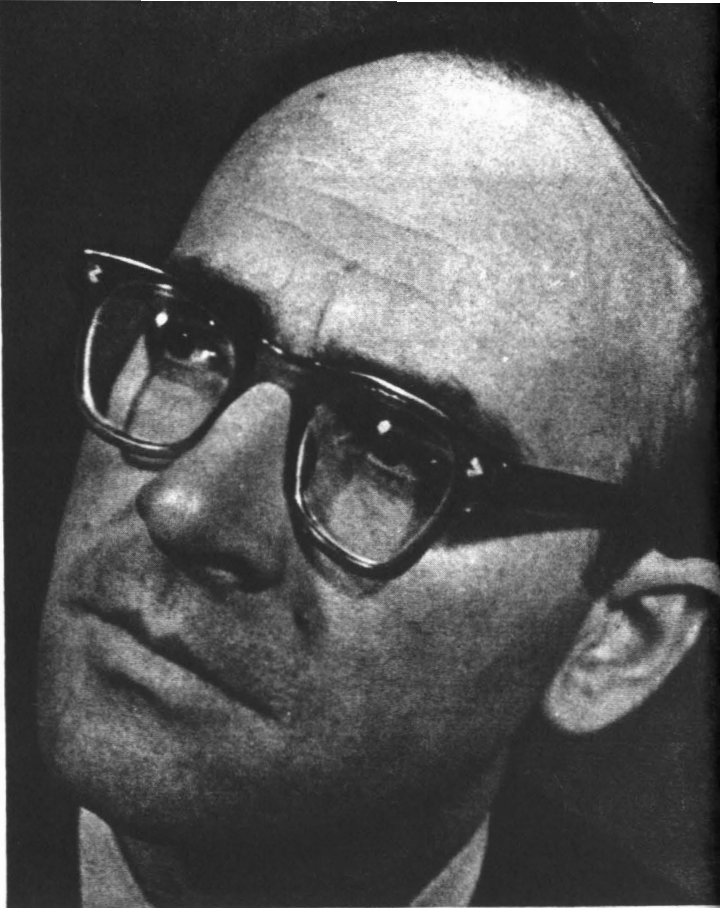
Componentul spectacologic trebuie să fie un argument și funcția sa intelectuală nu trebuie înăbușită de funcții parazite (verism, estetism etc.). El are o puternică valoare semantică, nu se oferă numai pentru a fi „văzut”, ci și pentru a fi „citit”, pentru a comunica idei, cunoștințe sau acvimente. El îndeplinește astfel și o funcție de semn.

Un semn e bolnav cînd e prea mult, prea puțin sau rău nutrit cu semnificații. Iată cîteva boli: indigența semnelor: eroină wagneriană, în cămașă de noapte, Romeo în pijama cu acufă etc; literalitatea lui: vacantele semnalate prin ciorchini de struguri; supraindicarea: abundența pleonastică a aceluiași semnalări; inadecvarea: semnalări pe dos, acroncordante cu intențiile; dezechilibrul intern: semnalări care se bat cap în cap, în interiorul aceluiași semn, aici intrînd excesul de „fantezie”, „pletoricul”, „composițional”.

Un semn e sănătos cînd e funcțional, cînd lasă liberă transmiterea semnificației profunde a spectacolului, fără să o sărăcească, dar nici să o copleșească cu densități parazite. El trebuie să fie un servitor eficient al gestus-ului pieci — să-l significeze, să-l signaleze, să-l impună. El trebuie să fie destul de material pentru a „significa” destul de transparent pentru a nu-și constitui semne parazite. El este o scriitură și, ca orice scriitură, dacă este sau prea săracă sau prea bogată, sau prea frumoasă sau prea urîță, nu mai permite lectura, abdicînd astfel de la funcția ei esențială. El trebuie să găsească acel echilibru rar care-i permite să înlesnească lectura actului teatral fără a-l năclăi cu valori parazite. El trebuie să renunțe la orice egoism și la orice exces de zel și de bune intenții. El trebuie să existe fără a fi observat în sine, trebuie să fie văzut și nu privit. Aceasta înseamnă a fi în același timp material și transparent: material pentru a-și impune prezența și a reține atenția spectatorului, transparent pentru a nu istovi însă această atenție în receptarea materialității sale. Cu cît e mai puternică senzația materiei pentru intuiția receptorului, cu atît mai puternică e — într-un semn sănătos — trimiterea la ideea signalată prin transparența sa. În materia senzelor unui spectacol, spectatorul trebuie să-i poată citi ideile.

După cum se poate vedea, pentru realizatorii de teatru se oferă aici bazele unei adevărate gramatici a spectacolului. În același timp se oferă și criticii dramatice o șansă de a se salva de la impasul piruetelor impresioniste la care o estetică a infailibilității o condamnă silind-o să dea, la infinit, tîrcoale fenomenului „spectacol”. Semnologia îi dă în schimb un fundament solid, o metodă de analiză fermă și în același timp aplicată obiectului.

În mod eronat critica lui Barthes a fost asimilată, de unii, unui pur „formalism”, fără preocupări conținutistice. Analizele lui din *Théâtre Populaire*, în special cele consacrate fenomenului brechtian, probează contrariul. Toate discuțiile de conținut și de tematică converg la Barthes către tema conștiinței născînde, a trezirii conștiinței, a procesului dinamic care operează ridicarea nivelului mental de la inconștiență la conștiență. Prin această trăistură „conștiențială” explică el succesul teatrului brechtian în lumea occidentală, bogăția „estetică” a acestuia, în stare să antreneze, acolo, un public foarte larg. Analiza cauzelor acestei reapăte ne întregeste în același timp în mod exactul propriul concept de teatru al lui Roland Barthes.



CRIN

În aburul amintirilor mele, întîlnirea cu Crin Teodorescu, acest domn al teatrului românesc, îmi apare a fi fost un real moment de grație. Deși semămate la oarecare răstimpuri, colaborările noastre — Din jale se întrupează Electra, Vară și fum, Victimele datoriei — îmi par un gest unic, în fapt o plimbare neîntreruptă într-o substanță poetică densă, tulburătoare, dominată de sfișietoare nostalgii, neliniști, spaime și turpitudini, dar și de aspirații spre altitudini morale și disperată dorință de salvare. Prin alegerea însăși a acestui registru de valori, Crin făcea deja un prim și esențial act de creație, exprimîndu-se pe sine, în rezonanță, cred eu, cu resorturi profunde ale ființei sale.

În lungile ore petrecute alături de el, sondînd profunzimile sensurilor, structurînd cu fervoare ipoteze și imagini, făcînd opțiuni, s-au stabilit treptat între noi o comuniune bazată pe convingeri estetice, o stimă reciprocă, aș zice chiar o prietenie. O prietenie care m-a onorat și de care continui a fi mîndru și azi.

Nu știu de ce, scriind rîndurile astea, îmi apare o imagine: Crin, ca într-un one man show, venind din adîncimea unei scene nude, venind de dincolo, îmbrăcat, nu știu de ce, oficial, în haină neagră și pantaloni rețai, cu silueta lui dreaptă, cu ochelarii săi cu ramă de baga, cu părul lins, dat pe spate, călcînd pe un strat de ceață ce se prelinge pe platoul vid al scenei, transfigurată prin lumină. Crin, înaintînd spre noi, vorbindu-ne, continuîndu-și gîndurile ce le rostea sau le scria, și care parcă ieri au fost întrerupte, deși au trecut douăzeci de ani de atunci.

PAUL BORTNOVSKI