

unei modalități de a-i proba viabilitatea.

Lucrurile nu stau cu totul altfel nici în teatru. Când ceea ce ni se prezintă este rezultatul unui experiment reușit, deja nu mai este vorba de un experiment ci de artă. Dacă procedura experimentală rămâne evidentă, înseamnă că modalitățile de expresie încercate nu au atins "punctul de topire" ce le face să fuzioneze în spontaneitatea și firescul unei forme ce nu trebuie să trădeze nimic din efortul anterior depus întru obținerea ei. Partea de muncă, de căutare, de experiment, inerente oricărui proces de creație, trebuie să fie asemeni celor două treimi din volumul icebergului care nu se ghicesc, ascunse fiind sub apă, dar a căror existență conferă măreție și stabilitate trăirii vizibile.

Noțiunea de "artă experimentală" precum și cea de "teatru experimental" mi se par astfel ilegitime estetic, oricâtă notorietate ar fi dobândit în limbajul de specialitate de la mijlocul acestui secol. Nici Peter Brook, nici Grotowski n-au transformat experimentul în artă, chiar dacă l-au efectuat adesea pe scenă, în fața spectatorilor. Permițându-ne să aruncăm o privire în atelierul lor de creație, să le descriăm căutările, nu înseamnă că ne-au făcut părtași și la reușitele omologabile ale acestor căutări.

Nu negăm, prin aceasta, importanța covârșitoare a experimentului în efortul de îmbogățire și dezvoltare a expresivității scenice. Numai că el rămâne și în acest caz doar un instrument al creativității, un sprijin și un stimulator al acesteia, și nu un beneficiar al ei. Nu experimentăm ca să fim originali, originalitatea fiind ea însăși o premisă din care se naște ideea și necesitatea experimentului. Dar, orice experiment reușit naște noutate și deci

originalitate întrucât introduce în practica uzuală tehnici și modalități de expresie ce n-au fost proprii pînă atunci colectivului respectiv (și aș putea da în acest sens exemplul muzicalului Păguboșii, gen de spectacol total, practicat ca atare pentru prima oară de actorii teatrului "Nottara").

Orice creație autentică, fiind o plonjare în necunoscut, lansarea pe un drum nemaiumblat, își asumă și riscul eșecului. Dar în vreme ce un pictor sau un scriitor își pot ține ascunsă nereușita, arzînd pînza sau rupînd paginile neinspirate, în vreme ce eșecul lor are doar consecința subiectivă a unui sentiment de insatisfacție, cuînd uitat și el în euforia urmării unei noi idei creatoare, un spectacol ratat implică pe lîngă pierderi materiale irecuperabile și situația jenantă a dezvăluirii publice a eșecului. De aceea, în condiții normale, realizării unui spectacol (căci nu ne referim în contextul de față la dramaturgia experimentală) sînt, de regulă, mai înclinați spre conformism, spre soluții sigure, anterior verificate, spre forme de expresie asimilate de public și avînd astfel o accesibilitate asigurată. De aici o mai riguroasă cenzură critică asupra ideilor novatoare, puse sub semnul întrebării și adesea considerate neviabile înainte de a fi putut să se materializeze și deci să fie confirmate sau infirmate ca fapt de artă. Și tot de aici sporita inhibiție față de soluții esențiale noi, cu rezultate imprevizibile, ceea ce, evident, nu poate fi decît o frînă în calea creației. Ca o soluție de compromis - nevoia de experiment și în arta spectacolului nepuînd fi eludată - s-a recurs la așa-zisele "studiouri experimentale". Cheltuielile de montare mai diminuează în cazul lor precum și publicul mai restrîns (acest "martor" al eșecului) presupun suspendarea provizorie a unor

din obiecțiile prea severe ale veghei critice. Dar și în acest caz, succesul va fi recunoscut ca deplin abia prin omologarea soluției experimentale în condiții de normalitate cotidiană a teatrului și nu în cele de excepție ale laboratorului-studio (condiții în care și tehnica expresiei scenice - mimica, intensitatea rostirii și amplexarea gestului - este sensibil diferită de cea obișnuită din cauza plasării actorului în imediata apropiere a spectatorului). Astfel, nu rareori, ceea ce rezistă în condițiile și la scara redusă a studioului, își pierde din strălucire și relevanță pe scenele marilor săli de spectacol. Or, are rost să experimentăm, să căutăm deci soluții menite delberat a fi valabile numai în condițiile unei arte teatrale "de buzunar"? Cu ce ar ieși astfel în cîștig mijloacele de expresie ale artei scenice în genere?

Nu cred, de aceea, în viabilitatea unui "teatru experimental" ca variantă sau alternativă a teatrului obișnuit, cum nu cred în legitimitatea unui teatru ce-i utilizează pe spectatori ca pe niște "cobai", cu riscul de a-i pierde definitiv. Căci, o altă capcană a experimentului, devenit atribut asociat unei anumite creații, constă în folosirea lui drept "jolly-joker" justificativ atunci cînd neclaritățile de concepție și imaturitatea estetică a rezultatului generează dificultăți de înțelegere și apreciere din partea publicului. Scuza că ne aflăm "în fața unui experiment" nu poate justifica prejudiciul estetic adus receptorului. Oricît de plină de învîlminte ar fi fost, pentru realizatori, acea bătălie pierdută.

VICTOR ERNEST MAȘEK

LIBERA INIȚIATIVĂ TEXTUALĂ

Să acceptăm, pentru început, că fiecare text pentru teatru este un experiment. Autorul încearcă și el, cum poate, să fie original, dacă nu din frămîntare interioară, măcar din calculul elementar că nu poate rescrie o comedie de Goldoni și s-o dea ca personală. Pînă la urmă experimentul este măsurabil prin depărtarea de modele cu buna cunoaștere a lungului nasului: o depărtare astronomică nu va exista niciodată.

Modelele domină teatrul mai mult-ca alte arte, pentru că, pînă la urmă, teatrul se joacă pe scenă cu decoruri și actori. Sigur că visează la un teatru holografic, la decoruri înșelătoare "pe bază" de laser, la apariții-dispariții prin mijloace video tridimensionale, pe elemente de hazard, ca de pildă apariția pe scenă, fără prevenire de la un spectacol la altul, a unui șoarece, taur furios, leopard. Dar abuzul de asemenea gadget-uri ucide "omenescul" piesei, duce la un S.F. de maxim kitsch.

Experimentul în textul teatral rămîne desigur esențial. Cum se poate realiza, cît timp pot demonstra cu exemple că "totul s-a făcut"? Am găsit elemente serioase de textualism la Camil Petrescu, permutări de personaje încă de la Shakespeare. Experiment teatral absolut nu există și nici măcar posibilitatea unei mari schimbări de direcție. Ceea ce se poate încerca este, după opinia mea, mixarea tuturor procedeelelor posibile cu încercarea concomitentă de a le da un sens contrar așteptării clasicizate. Astfel, pedepsirea unui criminal să fie o farsă iar

căsătoria din final o tragedie. Evident, această tratare cu un minus în față este foarte schematică. Dar jocul de așteptare-confirmată, așteptare-contrazisă, realizat neuniform pe parcursul textului, îi va înnoi.

Departajările valorice se vor face prin adecvarea acestor schimbări la sensul global al piesei și, pe o rețetă unică, vor fi rezultate foarte bune sau foarte proaste.

În mod intolerant și agresiv, autorul dramatic își face propriul experiment ceea ce înseamnă, implicit, că nu acceptă "cuceririle" rezultate în urma experimentelor celorlalți autori. Așadar, experimentul teatral are loc în gol. Nimeni dintre urmași nu va face uz, altfel decît pe furie, de cele rezultate prin experimentul meu. Iar eu la rîndu-mi, îgnor bunurile cîștigate prin truda altor experimentatori, îi mai și atac la nevoie, iar noaptea, într-ascuns, mixez ce pot, cum pot, din toți.

Respins pe față ca demodat, căci orice experiment de ieri este convenția plicticoasă de azi, demersul îndrăzneț al antecessorilor rodește în piesele noastre. Le împodobește, îi bucură pe spectatorii care, naivi, ne aplaudă.

Naivitatea spectatorului este un lucru neprețuit pe care toți autorii de experimente trebuie să-l cultive cu grijă. Pe ea conțez în fiecare zi a vieții mele de dramaturg în (de)formare. Și scriu, și scriu...

HORIA GÂRBEA