

PREZENT ȘI PERSPECTIVĂ

Ein interesul nostru să constatăm că teatrul și critica de teatru își urmează unul și același destinație. Trecind pe un loc auxiliar în interesul public, teatrul împinge și critica pe un loc obscur. Pare o plătitudine, dar în viață practică acest adevară exasperant de evident ca să forme dramatice de manifestare. În Portugalia la un Congres al A.I.C.T. (Asociația Internațională a Criticilor de Teatru) criticii se plângau de lipsa de plăsamente a cronicii de teatru într-o presă prea puțin dispușă să acorde spațiu unui fenomen atât de puțin elocvent cum este teatrul portughez.

Mei ciudat este că și un grup de tineri critici americani erau îngrijorați de soarta profesioniștilor lor — criticul american fiind asimilat cu totul ziaristic și obligat să sară cu o dezvoltură tipic americană de la rubrica de teatru la cea de sport, de aici la rubrica de sinucideri și înapoi la teatru.

Este cert că valoarea teatrului ridică și valoarea criticii de teatru, dar întrebarea care se pune este dacă și critica, la rândul ei, — în momentele mai mult sau mai puțin tulburi — poate să împingă teatrul pe un loc mai luminos. Aici mi se pare că putem discuta despre rolul și locul criticii în momentul actual al teatrului românesc, despre victoriile și eșecurile profesioniștilor.

Ca totdeauna, teatrul trebuie să lupte pentru supraviețuire mai mult sau mai puțin directă și criticul de teatru se poate vedea în situația de combatant care să-l apere de pericolele nu puține și extrem de diverse care îl amenință. Pentru că teatrul, astăzi, nu este, cum s-ar putea crede, copleșit numai de griji financiare, în cele din urmă mai ușor de rezolvat. Problema este de a opri un proces de uzură morală legat atât de lipsa de rentabilitate a profesiilor teatrale în prezent și, în perspectivă, de diminuarea valorii lui sociale cît și, mai ales, de primejdia de a deveni foarte concesionat cu proprietile idealuri, de a abdice, în pași mici, imperceptibili, de la exigentele sale ca obiect de artă.

În absența oricărei alte instanțe în afara publicului, ale cărui verdicte sunt, totuși, capricioase, critica poate rămâne un filtru sigur al valorilor și răspunderea ei va fi imensă, mai ales în România unde operează cu un tezaur incontestabil pe care trebuie să-l apere și să-l sporească. În ultimul an am intrat în contact cu tendințe, personalități, eșantioane ale teatrului european și ne-am încredințat prin experiență directă că teatrul nostru nu are motive de îngrijorare în nici unul dintre comportamentele sale, inclusiv în acela dăt de huiții al dramaturgiei. Am văzut piese strâine jucate la noi în ultima vreme, de valori situate sub media dramaturgiei noastre — chiar dacă este vorba de sacru Havel — și am văzut la lucru oameni de teatru din Vest care nu ating, de multe

ori cota maximă a teatrului românesc din ultimele decenii. Este valabil și invers, e adeverat, dar, oricum, criticul român are de apărăt un obiect prețios și fragil cu armă și ea prețioasă și fragilă a scrisului.

Nu este vorba însă de o critică encomiastică și aderionistă care se extaziază aprioric, copleșită de celebritatea firmei, nici de critica posomorită, căreia nimic nu-i este pe plac, ci de o privire lumenosă, binevoitoare și inteligentă asupra vieții teatrale.

Apologia frenetică, fără suport analitic, fără dovezi desprinse din spectacol, critica publicitară n-ar provoca distorsiuni ale imaginii asupra vieții teatrale dacă nu s-ar exercita pe poftiuni privilegiate. Frenzia «critică față de privilegiații este direct proporțională cu indiferența față de cei împinsă la coadă topului. Cel puțin două spectacole bucureștiene de o expresivitate deloc comună n-au fost purtate pe ariile presiei și televiziunii, numai penstru că regizorii lor nu și-au să facă vîlvă. E vorba de Afară în fața ușii de la Bulandra în regia lui Mihai Măniuțiu și de Ospățul lui Belthazar de la Nottara în regia lui Alexandru Dobija. Sunt desigur și alte exemple atât la București cît și în teră, dar le-am evocat pe cele mai flagrente. Desigur, în esemnarea cazuri secția de critică a Uniunii Teatrale ar putea interveni cu ajustările necesare și poate n-ar strica o

întîlnire a membrilor ei la sfîrșit sau la început de stagiu unde să se prezinte un Report colectiv care să fixeze o imagine cit mai fidelă a valorilor și a eșecurilor apărute pe parcursul unei stagiu și care, eventual, să fie pus la dispoziția directorilor de teatre.

Trebue să admitem, totuși, ideea unei bifurcări a criticii de teatru, să admitem existența complementară a criticii publicitare — o critică de întîmpinare cu scopuri precise și demne de totă lauda — alături de critica analitică, singura formă a criticii care îi pune pe creatori în situația de a reflecta asupra propriei opere.

Problema este însă că din critica pe care am numit-o publicitară s-a desprins ca o malformăție un fel de cronică a zvonurilor pe care o ilustrează cu maximum de negligență și vinovată lipsă de informare, nu numai jurnaliști ci și critici experimentați.

Este clar că noi ierarhii se vor produce în următorii ani în cîmpul criticii de teatru, dar liderii de opinie nu vor fi alii decât aceia care vor și să cîștige încrederea tuturor oamenilor de teatru și nu a unor grupuri redacționale, a ziaristului onest care scrie despre teatru din内untru, din sala de spectacole, și nu din afară, adică din culise.

MIRCEA GHÎȚULESCU

sensiibile.

Una dintre acestea privește chiar problema autorilor străini jucăți actualmente în teatrele noastre. Cum se știe, barajul informațional din vremea regimului cea-ușist a anemiaț considerabil un circuit vital al teatrului românesc reprezentat de autori contemporani străini. După decembrie '89 se poate lesne observa apariția unui fenomen contradictoriu — teatrele nu mai iau în considerare oferta autohtonă, decât în slabă măsură, dar, pe de altă parte, nu propun încă evident recuperarea marilor valori ale teatrului european. Explicabil și acum este că autori precum polonezul Mrožek apar în repertoriu cu una și aceeași piesă sau celul Havel cu tripticuri din piesele scurte ori cu Garden Party. Funcționează și acum o selecție nediferențiată, cînd nu e comoditatea preluării ori considerentul circumstanței, care nu are în vedere strategiile artisticului, ci, mai degrabă, pe acelea ale unui calcul. Traectoriile acestui calcul sunt adesea surprinzătoare, iar critica teatrală, dacă stăm să ne gîndim o clipă, poate abia acum, dacă poate, să le analizeze. Dramaturgia europeană a ultimelor decenii, spre a nu spune și despre cea americană sau din alte continente, este cunoscută fragmentar. Studii sau eseuri aplicate înnoirilor majore ale scrișului dramaturgic au fost foarte puține și faptul acesta însemnă o marcă decisivă pentru credibil-

LOTERIE ȘI STRATEGIE

Edestul de greu să poți răspunde la întrebarea de ce a fost aleasă o anume piesă din repertoriul dramaturgiei străine. Întrebarea, cînd nu e pusă de circumstanță, relevă mai multe lucruri interesante care aparțin unor moduri de a gîndi realitatea fenomenului teatral pe cît de diversă, pe atît de explicabile pînă la un moment dat. Pentru cel care încearcă să evaluateze posibilele răspunsuri, unul dintre factorii primi este negocierea contextelor — de diferite calibre — de natură social-politică, economică și artistică, toate active într-un chip relativ surprinzător după decembrie '89. Căci mi se pare că e o abordare malformată, aceea prin care se sconțează evitarea oricărei atingeri de o realitate invadată sau infestată — după caz — de convulsii social-politice și economice ale ultimului an. Cum și neluarea în calcul a structurilor mentalității guvernării lumea teatrului. Ori, din acest ultim punct de vedere, răspunsul la întrebarea de mai sus nu poate ocăsi cîteva chestiuni



tatea criticii ca parte a fenomenului cultural.

Oferta piesei străine în repertoriu, nu mai are cum recupera astăzi enormul handicap al citorva zeci de ani cind n-au putut fi jucate opere celebre de Ionescu, Harold Pinter, Havel, Tom Stoppard, Boto Strauss sau Heiner Müller, Sam Shepard și căii alții. Pentru teatrul românesc de azi, cred că mai importantă este nu atât acțiunea recuperatorie și reparatorie într-o ordine morală a valorilor absente — importantă și aceasta — cît, mai ales, punerea în valoare a forței de asimilare, prin formule noi spectacolice, atât a informației prin textele noi cît și a modurilor inedite de comunicare, forță de asimilare recunoscută de teatrului nostru.

Pătrunderea piesei străine în repertoriu se produce astăzi pe diferite căi. Nu vreau să vorbesc acum despre texte proaste sau mediocre, care se sprijină pe cîrja dorinței de cîștig dubios. Nu, nu despre această situație merită să vorbim, cît mai ales despre dilemele, false sau nu, pe care le crează dorința, inițiativa instituțiilor de spectacol de a juca piese din dramaturgia străină.

Situația nu poate evita o gîndire matură a factorului uman dar și a contextelor în care aceasta va fi relevant. Sentimentele general-umane, pe care unele piese din repertoriul clasic le susțin, capătă în pielele contemporane determinări de context diferite. Perioada acestui an și jumătate care a trecut dezvăluie un context social agitat. Care este rostul și rolul omului în noua societate? Cuvîntul nouă are acum doza lui de convențional. Care este modul de raportare la social, la derutantele semnale ale vieții comunitare? Economic vorbind, viața unei familii începe să fie determinată de un alt flux al informației cu care nu era obișnuită pînă acum, de elemente ale unei alte mentalități privind destinul copiilor lor, de o altă apreciere ale propriilor performanțe sociale. Oferta de participare la viața socială — așa cum se poate anticipa — va fi mult sporită dacă evoluția structurilor social-politice nu ne duce înapoi, acolo unde am fost atît de egali unii cu alții încît riscam să citim aceeași carte și să vedem ecelași tip de spectacol. Activarea naționalismului prin proceduri amintind de perioade negre din istoria europeană dar și din aceea a României, susținută nu de o filosofie a istoriei și a culturii, ci, mai degrabă, de o barbară înapoiere mentală apelind la demagogica arborare a tricolorului peste un îngrozitor fals existențial care a fost regimul lipsit de libertății de exprimare, această resuscitare

a naționalismului demagogic devine o frîñă culturală inacceptabilă. Ea va aciona retrogradant asupra oricărei tentative de înnoire repertorială prin piesa străină sau formulă spectacologică aptă să îmbogățească experiența noastră de cunoaștere prin teatru. Campionii unui puritanism estetic care nu o dată s-a manifestat prin deletiune vor acredita ideea, cum s-a și întîmplat, că poporul nostru nu de acest tip de teatru are nevoie. Ca și altădată se va acredita ideea că «știm noi ce trebuie să se joace pe scenă».

Ori, negocierea contextului politic din perspectiva dramaturgiei străine nu poate escamota în fața publicului răspunsul la întrebări durerioase, poate, privind destinul nostru istoric. Noi am cunoscut prost mari momente ale propriei noastre istorii, iar specia teatrului politic nu a avut cum să se dezvolte pe scena românească de azi. O motivație culturală a alegării unor piese din dramaturgia europeană să ar putea înscrie și în acest perimetru al teatrului politic elărări de altele referitoare la comedie și alte specii.

Susținerea culturală a apariției pe scenă a unor piese din dramaturgia străină este un element important al vieții teatrale. Noi ar trebui să fim în măsură să oferim, prin scris, cînd apreciem un Havel, un Ionescu sau un Peter Weiss, evaluarea contextului în care este prezentată piesa. Publicul ar putea și astfel avizat în legătură nu numai cu tipul de umanitate propus de piesă, ci și cu recordul social presupus de ea. Socializarea informației transmise de piesă devine, și prin critică, un agent dinamic al fluidizării unor tensiuni sociale. În critica occidentală, evaluarea piesei străine reflectă, în afara cazurilor de opțiune politică manifestă, selecția elementelor de interes atît pentru modul dramaturgic respectiv, cît și pentru viziunea de spectacol.

Sistemul de referințe oferit de mariile piese ale dramaturgiei străine, ale celei europene nu este o necunoscută absolută pentru publicul nostru. El conține determinări ale factorului național deosebit de semnificative pentru evoluția structurilor mentale. Lumea valorilor europene, la care cultura noastră a contribuit și să sperăm că o va face de acum înainte cu atît mai tare, nu poate face abstracție de circulația subterană a acestor determinări etno-psihologice și de structuri sociale. Reprezentarea lor prin teatru urmează trasee de elaborare deosebit de complexe, unde imaginile textului sunt la fel de importante ca și imaginile spectacolului. Cînd Edward Bond a scris o piesă despre violență în societatea occidentală imaginea folosită

de el a fost una trimisind la obscurile instanțe care-l făceau să supraviețuască pe omul primitiv — în piesa *Salvat* e vorba despre lapidarea unui copil. Ţocul publicului britanic a fost vizibil — unei societăți evolute, sofisticate i se oferea, printr-o imagine puternică, chintesația violenței ca forță irațională a umanului. Scrisă în contextul primelor semne ale violenței socializate (huliganismul, rapacitatea distribuției venitului social), piesa lui Bond, ca multe altele scrise atunci unde se pun întrebări vizînd reporturile umane fundamentale, a grăbit sfîrșitul cenzurii în Marea Britanie. Să ne gîndim la primele semne ale violenței de toate naturile care au apărut în societatea românească imediat după '89.

Important mi se pare, astăzi, ca selecția repertorială din dramaturgia străină să evaluateze intelligent modalitățea de a crea noi motive de interes pentru public, elăruri de perspectiva de a crea posibilitatea regizorului și actorului să acceadă la universuri culturale inedite. Dramaturgia mariilor nume din Europa este evident foarte puțin cunoscută. O prospecție motivată cultural poate provoca deschideri noi pentru omul de teatru, dar și pentru artele vizuale. Orice spectacol de teatru induce elemente de cultură materială și spirituală. O piesă de Genet, cum este *Balconul* de pildă, presupune o ecuație a acestor elemente diferite de una ipostaziată de o piesă shakespeareană. Spiritul timpului își va spune inevitabil cuvîntul dar în directă legătură cu oferta auctorială și cu viziunea regizorului. Ceea ce pentru noi a fost și va fi un reazem sufleteșc — mă refer la autorii clasici, la miza pe care am pus-o pe reprezentarea lui Shakespeare, Cehov, Caragiale, Ibsen — poate fi reconsiderat și din punctul de vedere al altor formule spectacolice. Instituția teatrală, astăzi, la noi, nu este concurență, din punctul de vedere al creativității, al modalității de educare publică, de vreun alt sistem sau rețea de spectacole, de genul celei născute de mediul universitar sau de inițiativa liberă a formării de grupuri teatrale care să cerceteze și să producă spectacole în funcție de derapajele existențiale acute sau de forțele contradictorii care agită societatea românească. Ar fi fost și acestea posibile că de absorbtie pieselor din dramaturgia străină, modele conform necesităților spirituale ale microgrupurilor sociale sau din perspectiva răspunsului uman dat factorului politic, economic și.a.m.d.

MARIAN POPESCU