ETIC ȘI ESTETIC

Ion Ianoşi Arta şi solidaritatea socială Alexandru Boboc Omul-arta-morala Dan Oprescu Raportul etic-estetic în gîndirea estetică românească Vasile Popescu Atitudine etică şi atitudine estetică Constantin Coşman Interferenţa valorilor Grigore Zanc Nivele şi dimensiuni etice ale esteticului Marian Vasile Etic şi estetic în conştiinţa literară contemporană Dumitru Matei Conştiinţă morală — conştiinţă estetică Constantin Prut Imaginea şi mediul de existenţă Mihai Nadin Caracterul

Editura Meridiane

MIHAI NADIN

CARACTERUL OBIECTIV SINCRETIC AL TEATRULUI

Trinitatea Bine-Adevăr-Frumos, care a definit idealul activității umane în viziunea clasică a filosofiei grecești antice, decurge și din aspirația spre sincretism pe care această gîndire a exprimat-o. Procesul istoric prin care modelul sincretic a fost fisionat se caracterizează atît prin eliberarea unor mari energii (reflex al eficienței înalte datorate diviziunii sociale a muncii, specializării) cît și prin epuizarea unor semnificații legate de *unitatea* valorilor ideale. Binele, Adevărul și Frumosul s-au eliberat reciproc, au devenit relativ autonome, mai ales în reprezentările asupra lor și, ca urmare, au generat discipline independente. În realitate, autonomia relativă a luat forme paradoxale pe care, de pildă, arta le-a prezentat în mod sensibil. Frumosul în sine, dar nu mai puțin Adevărul în sine sau Binele în sine, ca extreme logice și axiologice, au configurat nu numai tendințe filosofice, ci și un tip caracteristic de practică (artistică, etică).

Poate că, dintre toate artele, teatrul a rezistat cel mai bine acestei tendințe, iar faptul se datorează caracterului său obiective sincretic. Din perspectiva teatrului, cele trei valori umane fundamentale nici nu pot fi separate. Vom încerca, în vederea demonstrării acestei idei și a deducerii unor concluzii de natură practică, să distingem un nivel al adevărului — evident, de natură etică — un altul al caracterului — ca expresie a frumuseții etice — și, în fine, unul al legăturii dintre teatru și forma receptării sale pentru a înțelege în ce fel se articulează, în întregul actului teatral, valorile diverse ce participă la el și din rîndul cărora esteticul și eticul se evidențiază pregnant.

Teatru și adevăr. Cîtă frumusețe, atîtă artă — iată un adagiu pe care nici o enciclopedie nu-l uită, dar care, în realitatea de fiecare zi și de fiecare premieră a teatrului, ar trebui reformulat : cît adevăr, atîtă artă !

Domeniul adevărului este, o știm bine, altul decît acela al artei ; nu aici se descoperă adevărurile, și nu aici se confirmă ele, deși un teatru care nu trăiește în atmosfera adevărului — moral în primul rînd — și nu întreține setea omenească de adevăr sfîrșește prin a se sinucide.

În mod tradițional, adevărul este considerat de competența științei, iar comunicarea lui, de aceea a logicii. Silogismul nu e creator de adevăr ; acesta, dacă nu se află în premise, nu are cum să se găsească în concluzii. Aceeași lege logică se aplică, firește, și teatrului. Chiar dacă adevărul nu este cu necesitate supus legii reducției la formulă și a verificării, el nu poate fi conceput altfel decît ca punte necesară între existență și conștiință, între cunoaștere și practică. Nu vom dezvolta, însă, aici, o teorie propriu-zisă a adevărului, cu atît mai mult cu cît teatrul întîlnește adevărul nu în abstracția lui inertă, ci în concretețea sa cea mai revelatorie. Adevărul și teatrul se conjugă pe durata spectacolului, adică, ele se întîlnesc în timp, și timpul dă măsura profunzimii sub care teatrul revelează adevăruri sau le obturează, exprimă relații necesare sau le mistifică. La urma urmei, teatrul și-a meritat numele de școală nu datorită excesului de didacticism, de care uneori a dat (și dă) dovadă, ci felului în care a scurtat accesul spre adevăruri — ale existenței în general, dar și în particular, ale istoriei, ale moralei, etc. — a atîtor generații cărora li s-a adresat. Fie că a fost vorba de adevăruri ce se numesc eterne, fie de unele circumstanțiale — în fond, accesul spre etern s-a făcut întotdeauna pe scara de serviciu a circumstanțialității, sau, cum se mai spune, generalul uman se atinge prin intermediul concretului istoric — teatrul a comunicat esența lor și a devenit astfel, el însuși, esențial.

Istoria a cunoscut, ce-i drept, și numeroase izbînzi ale teatrului mincinos, izbînzi a căror durată a fost, fi-

reşte, cît aceea a iluziei create, a minciunii înălţate pe coturni şi acoperite de mască sau a minciunii teatrului de consum (indiferent de tipul de consum pe care l-a reprezentat sau îl reprezintă). În fapt, alături de atîtea posibile istorii ale teatrului, se poate scrie şi una a relaţiei sale cu adevărul, nu mai puţin importantă decît istoria stilurilor, a temelor sau a geometriei sale (în paranteză fie spus, istorii deja scrise, şi chiar devenite obiect de curs universitar). Evident, unghiul din care se pune în lumină adevărul în teatru nu este acela al ştiinţei, ci al omului, adică, al filosofiei, al moralei, al psihologiei, al istoriei, şi, nu în cele din urmă, al politicii. Adevărul sentimentelor, al convingerilor, al credinţei — adică, al idealului — au făcut din teatru, indiferent de tipul şi de formele sale de expresie, o mare şcoală, o şcoală a sentimentelor confruntate cu gîndirea şi expuse exigenţelor ei. Spectatorii cuprinşi de delir la jalnicele tirade ale dictatorului de nu prea demult, şi spectatorii lucizi, care, fără a refuza adevărul emoţiei, îl supun examenului riguros al gîndirii, reprezintă extreme ale condiţiei cognitive a teatrului. Orice teatru conştient de programul său trebuie să aibă în vedere extremele amintite şi, mai ales, să opteze pentru tipul de spectator şi de cetăţean pe care îl doreşte şi îl formează.

De bună seamă, Oedip scoţîndu-şi ochii nu este un model de adevăr la scara numită a simţului comun — Arthur Miller spunea chiar că astăzi Oedip ar face gesturi largi şi ar prefera să-şi păstreze vederea, plîngînd, însă, din belşug — dar el, Oedip, în viziunea tragediei antice, rămîne un model de adevăr la scara conştiinţei vinovate. El ridică la puterea societăţii sale sentimentul de culpabilitate, după cum fanatismul justiţiar al lui Hamlet nu este şi nu poate fi expresia patologicului individual (temă de atîtea ori speculată, şi nu numai în tradiţia lui Jung), ci simbolul conştiinţei istorice.

Iată, dar fără a recădea în terminologia ştiută, a unei metode cu puncte date şi care se împotmolea, din lipsă de nuanţe, în cercul vicios al tipicului, că teatrul întîlneşte adevărul în forma sa cea mai generală, dîndu-i, însă, dureroasa constituţie a *concretului*. Nu există un Oedip abstract, o mişcare, o lumină, un decor ce se cheamă Oedip, ci un Oedip mereu reîncarnat care poate să ne convingă de adevărul său sau poate să-l compromită. O teoremă nu depinde de stîngăcia savantului care a formulat-o ; legea este impersonală. Adevărul artistic este adevărul fiinţei, şi nimeni nu-l poate elibera de gravitatea subiectivităţii. Fiecare spectacol îşi este propria sa lege. Cu atît mai admirabil apare efortul lui Brecht de a introduce obiectivitatea, sau cel puţin *obiectivarea*, în cîmpul adevărului teatrului. Dar fie ca Schauspieler (actor) fie ca *Darsteller* (interpretat), omul viu, aflat pe scenă şi pus în rol, rămîne o fiinţă concretă, supusă nu numai aspiraţiilor sublime, ci şi slăbiciunii ridicole. Cînd, de pildă, el spune adevărul replicii — să zicem, evocă principii de luptă, de echitate, de caracter — dar el însuşi, ca om între oameni, îl înfirmă în viaţa lui (sau numai în gîndirea lui), *ceva* din toate acestea uzează adevărul, îl perimează, îl dă sunet de monedă calpă, de instrument cîntînd fals într-o orchestră. Actorul pe scenă, sau omul în rolul său social (cum îi spunea Moreno, dar cum îi spusese şi Engels) dă măsura adevărului pe care-l susţine. Desigur, minciuna socială este mai gravă. Malraux avertizase că ipocriziile mai mari parazitează pe trupul ideilor mai ambiţioase.

Să fie atunci sinceritatea termenul limită al adevărului în artă ? Pe scena istoriei — expresia consacră realitatea unei asemenea condiţii — replicile sincere şi cele mincinoase, cele responsabile şi cele ipocrite sau, pur şi simplu, demagogice, se schimbă cu o frecvenţă pe care nu putem, ca oameni ai acestui timp şi ai idealului adevărului, să nu observăm. Auzim, uneori, şi nu putem crede, dar asta nu împiedică reprezentaţia, cu momentele ei de euforie, cu momentele ei de groază, cu suspensul ei. La teatru se taie capete, iar după spectacol se cer autografe de la cel proaspăt ucis. În viaţă, condamnatul nu poate spera la bucuria unui buchet de flori dacă îşi va interpreta bine rolul. Şi, totuşi, se moare, fie meschin, ca în dramele psihologice ce denunţă laşitatea duşmanului, fie eroic ; se moare, adică — folosim expresia în cea mai bună accepţie a sa — *teatral*. Observaţia este importantă, în ordinea de idei pe care o urmărim : istoria milenară a acestei arte şi felul în care şi-a manifestat capacitatea de înrîurire au consacrat nu numai influenţa vieţii asupra teatrului, ci şi invers, a teatrului asupra vieţii. Ştim, sigur că ştim, că e vorba de un fenomen mai larg, inclusiv de problematica ceremonialului ; dar la urma urmei, e

vorba totuși de felul în care adevărul artistic, constituit în procesul dialectic al întruchipării idealului în forma sensibilă specifică a reprezentanției, se întoarce în adevărul vieții și devine, la rîndul său, ideal al unei noi întruchipări. Formele contemporane de ceremonial nu sînt aceleași ca formele arhaice. Și nici nu pot fi. Nunta populară de ieri avea o funcționalitate dată în economia, cultura și morala satului. Astăzi, ea a urcat pe scenă sau a devenit un produs artizanal pentru turiști. În schimb, noile forme de ceremonial sînt — sau, cel puțin, ar trebui să fie ! — socialmente necesare, dobîndindu-și semnificația potrivit cu nevoia ce le-a determinat. Trăim, în fapt, de atîtea ori, emoția unor asemenea ceremonii încît este inutil să mai aducem exemplele în discuție.

Întrebat de către un confrate dacă rolul scriitorului este doar acela de a consemna rolul factorilor social-politici în impunerea unei drepte justiții, D. R. Popescu (vezi interviul „Teatrul care face istorie are întotdeauna viziunea zilelor de azi," în *Luceafărul*, iunie, 1976) vorbea despre nevoia participării scriitorului la aceste evenimente, sau, cum se exprima el, „să apese și el pe balanță. Măcar cu cîteva litere." El însuși socotește a fi scris asemenea litere : „Literele care formează un cuvînt greu, numit *adevărul*... Întreaga societate e datoare să așeze în balanță (și în viață !) acest cuvînt, fiindcă e vorba de propriul ei adevăr, de propriul ei steag, fără de care nu poți cuceri nimic, nici o bătălie." Sînt mulți și buni oameni de teatru care au înțeles că epoca aceasta determină mutații adînci, care implică o reformulare a scopurilor și a mijloacelor artei lor.

Este evident că regia sau scenografia unui mare spectacol popular nu se mai reduce la repertoriul de mijloace impus de reprezentația de pe scenă. Ajustarea unei rivalte sau schimbarea adîncimii scenei devin, în raport cu *adevărul*, gesturi calofile. Izolarea în spațiul ideal al scenei devine nu numai periculoasă pentru teatru și pentru destinul său, dar și imposibilă. Prin adevăr, teatrul se certifică pe sine și se justifică în ipostaza sa cea mai acută. Și tot prin adevăr el își confirmă, în această epocă de radicalizare a conștiinței, rațiunea de a fi.

Masca și caracterul. Actor înseamnă — și e bine că ne putem aminti de aceasta uneori — *a conduce o acțiune ;* dar la demnitatea acțiunii nu se ridica, în trecut — și cu

atît mai mult nu se poate ridica astăzi — orice gest, ci numai acea activitate privind interesul și destinul cetății Prin ea intrau în dialog reprezentările filosofilor — intră și astăzi, dar mai puțin —, se confruntau hotărîrile politice, se judecau deciziile luate în realitatea înfruntărilor vremii. Dramaturgia zilelor cînd s-a pronunțat pentru prima dată numele actorului este textul intervenției acestuia la marele referendum pe care-l reprezenta teatrul. Astăzi, această intervenție continuă să se producă, mai mediat însă, mai mascat, mai puțin direct, deși înfruntările sînt, poate, mai acute decît oricînd. Cîndva, autorul își scria și propria sa cuvîntare, dar mai scria și altele, pentru actorii acelei adunări publice care nu se întrunea doar întru desfătare, ci și pentru a decide care este adevărul cel mai important pentru cetate și a-l încorona cu lauri pe acela care a avut răspunderea și curajul să-l pronunțe. Astăzi, un gest similar ar putea părea ridicol, dar tot de teatru depinde încercarea de a-i conferi viabilitate și firesc. Dacă reluăm masca (și au mai reluat-o și alte epoci), o facem excedați de versatilitate, căutînd *caracterul* — valoare etică de tipul sintezei — tocmai în imperiul miraculos al personificărilor infinite.

Oricît de bogate ar fi mărturiile asupra a ceea ce a fost teatrul, oricîte texte și imagini noi am descoperi, nu l-am putea cunoaște mai bine pe cel aparținînd timpului nostru ; și oricîte mărturii am lăsa, încercînd să învingem trecerea în neant a celei mai tulburătoare replici, a gestului celui mai încărcat de sens, nu vom izbuti decît să adîncim regretul celor de după noi că nu vor putea, la rîndul-le, să facă teatrul mai puțin trecător pentru propria lor viață.

Purtăm în memoria noastră filmul unic al spectacolelor prin care am fost și noi pantomimă magică a acelei lupte de fiecare zi în care, pentru victoria adevărului și a credinței noastre, cineva a încercat pe scenă să forțeze destinul numind victorioșii cu fiecare nouă prejudecată înfrîntă, cu fiecare minciună dezvăluită, cu fiecare dinastie împilatoare abolită. Pe acest film s-au înscris cîteva spectacole animate de un gînd care nu numai că ne este exclusiv estetic, dar își dobîndește expresia și originalitatea prin caracterul politic sau etic pe care l-a avut. Fiecare dintre noi poate să-și vizioneze filmul, să-l

proiecteze oricît de des, să-l reia de la o anume scenă : Scofield intrînd, pe jumătate întors, din colțul adînc al scenei, întorcîndu-se lent și aruncînd, prin privire — dar cine știe, oare, prin ce anume în plus ?! — acea înfiorare rece care apleca spectatorii, cum numai sub seceră se apleacă firele de grîu ; sau George Constantin, tot ca Lear, descoperindu-și solul pedepsit la curtea uneia din trei fiicele sale ; sau Robert Wilson, imobil, cu un corb negru pe mînă, încremenit în gîndurile sale, surd, într-o lume ce-l asediază prin mișcări atît de deosebite și, totuși, aceleași ; sau... Dar filmul acesta este o mărturie ce încetează odată cu propria-ne încetare, iar mîine, nume ca acelea scrise aici și altele, mai multe, ca acelea pe care nu mai avem, uneori, puterea să le scriem, vor rămîne tot atît de puțin disponibile, în adevărul lor, ca în acest film.

Fiecare generație se naște și este îngropată cu teatrul ei. O asemenea solidaritate indestructibilă — manifestată în primul rînd prin adevăr — leagă generațiile de teatrul lor, încît nimic nu le poate despărți. Sîntem ca regii sciți cărora, pentru călătoria în neant, li se sorteau însoțitori dintre rudele apropiate și dintre luptătorii cei mai vajnici. Teatrul își reprezintă epoca, întrucît altfel nici nu e posibil ; trebuie să fim foarte conștienți de faptul că teatrul cel mai îndrăzneț, ca și deopotrivă laș, este cel *meritat*.

De cîte ori cineva a vrut să știe ce este teatrul, a vrut implicit să știe ce este el însuși. Ecuația fundamentală a teatrului rămîne identitatea de *condiție* dintre cei care îl fac și cel care îi simt nevoia. Nu este niciodată de prisos să ne propunem să cunoaștem publicul la fel de bine cum încercăm să cunoaștem teatrul care adună în sălile sale acest public. Cu condiția să ne ferim, la fel de mult, de a-l idealiza, de a construi modelul unui alt public decît cel real, cu condiția de a vedea și în publicul teatrului față de care manifestă rezerve un public real, exprimînd un gust și un ideal poate nu dintre cele mai înalte, dar de o realitate incontestabilă.

Oricît de departe a ajuns cu adevărul său și cu forța de a-l transmite, teatrul s-a reîntors, mereu, la actor, iar acesta, mereu, la condiția sa antropologică. În filmul amintirii personale, acolo unde Mihai Popescu, Maria Filotti, Lucia Sturdza Bulandra, George Măruță, Ștefan

Ciobotărașu, și nu puțini alții se mai află (deși, pentru cei veniți mai tîrziu, ei nici n-au existat, ca teatru), *teatrul e actorul în spectacol*. Nici o regie, oricît de importantă, în ordinea investiției de talent sau de idee, nici o dramaturgie — cel puțin, pentru teatrul întemeiat pe suportul pretextului literar — nimic nu va putea modifica această definiție simplă și nu-i va putea schimba conținutul.

Sistemul de motivații al apariției actorului (din contextele cunoscute : dansul ritual și ceremonialul magic) nu se suprapune cu cel al existenței și al evoluției sale. Actorul din zilele cînd se definea o artă a prezenței sale și actorul indiferent cărui moment ulterior au foarte puține lucruri comune. Practic, fiecare actor, ca prezență vie, conștientă, își conține motivația și își este definiție. Pregătindu-se un an pentru un rol pe care îl juca o singură dată (Grecia antică) sau jucînd o viață întreagă același rol (Thomas Betterton joacă rolul lui Hamlet la vîrsta de 70 de ani, actorii teatrului tradițional japonez sînt actorii unui singur rol, etc.), actorul este o ființă duală. El are o dublă credință, în sine și în personajul care dobîndește viață din viața lui, și aceasta îl face să reprezinte acel proces prin care omul, înstrăinat de sine, cunoaște astfel posibilitatea depășirii sale, adică, a progresului.

În fond, pe scenă se săvîrșește acel act ideal dintotdeauna al artei care este regăsirea umană, afirmarea integralității sale, după ce, în existența reală, omul a fost înstrăinat de sine. Procesul s-a petrecut în cea mai semnificativă dintre activitățile omenești, adică, în muncă, dar urmarea a fost „înstrăinarea de propriul său corp, ca și de natura din afara sa, ca și de esența sa spirituală“ (Marx). De aceea a fost numit *autor și actor al propriei drame*, definiția, neexplicată ca atare, a actorului decurgînd tocmai din considerarea înstrăinării. Este un aspect prea rar avut în vedere, dar care constituie unica legătură dintre interpretul de cîndva, de cînd se năștea teatrul, și toți ceilalți interpreți, fie ei pe scena Epidaurosului, în Roma înfloririi ca și în aceea a declinului, în decorul misterelor eleusine, în teatrul elisabetan, sub tavanul greu al reconstituirilor naturaliste din secolul trecut sau aflat pe străzi, în căutarea „jumătății“ sale, omul

care să vibreze la unison cu el, și fiecare să se simtă, deplin, conștiința acestui univers.

Exigența etică a actului artistic. Pictorul își poate vedea tabloul după ce l-a terminat; scriitorul își poate citi cartea după ce a publicat-o, compozitorul, partitura; actorul de film, personajul imprimat pe peliculă. Tot compozitorul, la fel ca și dramaturgul, își poate vedea și asculta lucrările interpretate de alții. Actorul de teatru nu se poate vedea pe sine însuși în rol. Și nu-și poate colecționa rolurile. Cînd repetă în fața oglinzii (și știm că uneori o face), cînd repetă, pur și simplu, el vede și aude altceva decît va fi el însuși în *angrenajul spectacolului.*

Nici noi, ca oameni, fiecare dintre noi nu ne vedem în viață, nu putem fi, simultan, *implicați* și *detașați* față de mișcarea prin care, *fiind, devenim*; urmăm un ciclu al evoluției ce se încheie pentru ființa individuală ce o reprezentăm, dar este infinită pentru specia căreia îi aparținem.

S-ar spune, lucrurile stînd astfel, că urmează să aflăm mereu de la alții ce și cum sîntem, că actorul află mereu, întîi de la regizor și apoi de la publicul său, ce și cum a fost, cît de bine (sau mai puțin bine) a reușit (estetic) să nu mai fie el însuși, pentru a deveni altul. În viață, vrem să fim cît mai mult noi înșine; pe scenă, prin calitatea de a fi el însuși, actorul își cucerește cel mai dificil drept de a fi un altul, poate, unul pe care-l urăște, unul ce i-ar stîrni, în realitatea existenței, mînii de nepotolit, reacții de neînfrînt.

În actualitatea atît de variată a teatrului românesc, s-a manifestat, la un moment dat, formula realismului caracterelor. Cine a urmărit spectacolele acestei tendințe (etică și estetică) a remarcat foarte ușor că prin fiecare rol, gîndit pe o anumită dimensiune morală și corelat, prin ansamblul de relații al piesei, cu statutul etic global al reprezentației, regizorul s-a exprimat, totodată, despre omul-actor. Identificarea de caractere operează, în ordinea teatrului, atît de nemilos (dar prin asta cu o eficiență, în aceiași ordine a teatrului, atît de înaltă) încît, cunoscînd actorul, regizorul îl epuizează, practic, în rolul atribuit.

Luînd ca etalon *D'ale carnavalului* — moment definitoriu în interpretarea lui Caragiale — nu putem găsi

excepții, în cuprinsul distribuției, indiferent dacă regizorul a lucrat cu actori afirmați la acea dată (Toma Caragiu, Marin Moraru) sau a afirmat, prin spectacol, actori ai unui tip bine determinat (Gina Patrichi, Ștefan Bănică). Nu este o fixare de *emploi,* uneori, acest cumplit realism de tipuri acționînd (ca în tulburătoarea versiune a *Livezii de vișini) à contre-emploi,* caz evident cu Ștefan Ciobotărașu, sau flagrant, prin proporțiile dezvăluirii. S-ar spune — speculația urmează ideii susținute — că dezvăluirea *tipului* a condus la replicile adiționale, în limba franceză, anticipîndu-se dezvăluiri prin spectacol, conceput, *el,* ca o *mașină de cunoaștere* (și de recunoaștere). Regizorul vrea — conștient sau nu — ca actorii săi să fie cît mai mult ei înșiși, dar selecția, extrem de riguroasă, urmărește identificări din spațiul artei în cel al realității caracterelor. Odată dezvăluirea făcută, pînă la un nivel de intimitate care face imposibilă orice retractare, mecanismul intră în funcțiune cu o precizie niciodată contrazisă. S-a și spus că spectacolele funcționează ca un sistem cibernetic, adică, un element determină altul, unul îl controlează pe celălalt. Iluzia este abolită, pînă la cel din urmă nivel, și dacă nimeni nu se poate vedea direct pe sine în viață, așa cum privește un tablou, nici regizorul nu se poate vedea altfel decît integrat în galeria tipurilor descoperite și cultivate ca atare. Chiar cînd ezită (va juca Ogășanu sau Beligan? — se anticipa distribuirea rolului Hlestakov), el face aceeași operație de fixare și epuizare. Chiar cel nedistribuit, dar preconizat un timp, ne rămîne definit ca tip și îi va fi foarte greu — dacă nu imposibil — să se arate altfel, ca actor, decît l-a și văzut, în spectacolul său, regizorul.

S-a discutat uneori, în contextul aprecierii dramaturgiei interpretate pe o scenă sau pe alta, despre dreptul (și despre obligația) actorului de a se împotrivi la ceea ce-i apare ca imagine a abdicării de la condiția umană, a abdicării de la idealul adevărului și al cinstei, al moralei, al nobleței sufletești. Reacția este, manifestată în acest cadru, una de tip civic. Am spune că un zidar care acceptă să construiască o închisoare destinată celor care luptă pentru libertate și adevăr și un actor care intră în angrenajul justificării sofistice a acestui fel de oprimare sînt, civic, egal vinovați. Dar dacă rolul actorului este uneori acela al călăului, într-o piesă în

care prețul devotamentului față de un ideal e moartea, și dacă actorul e, fie într-atît împotriva crimei, fie într-atît de netalentat încît o comite, scenic, prost, atunci tragedia decade în grotesc și orice semnificație se anulează.

Una este a nu juca piese proaste — și atunci actorul se opune acestora *prin teatru*, căci dacă el nu se vede pe sine în rol, el este *văzut*, ca om, ca actor și ca personaj, *pe scena unde-și creează rolul* — ; alta e a juca (sau a nu juca) personaje față de care, prin întreagă sa ființa și sensibilitate, actorul se simte potrivnic. Aici, el trebuie să se „vadă" pe sine, dedublare care e într-atît de dificilă încît depășește logica vieții. Din împotrivire față de un caracter, de o idee, de un mijloc, se naște nu abandonul în fața rolului, ci dimensionarea critică a acestuia.

Cînd un actor sau mai mulți vor să ne convingă de faptul că au salvat o piesă proastă, realizam încă o dată condiția paradoxală a artei teatrale. E ca și cum, în viață, am putea spune că am fost mai mult decît sîntem, că ne-am văzut fiind, și văzîndu-ne, ne-am dat seama că sîntem mai frumoși, mai buni sau mai drepți decît sîntem în realitate. Intervine, adică, acea inversare — atît de omenească pînă la un punct dat — între intenție și realizare. Actorul nu salvează o piesă proastă mai mult decît salvează cea mai fericită intenție o viață ratată (prin debusolare, irosire, parazitism material sau spiritual). A pune actorul, component al unei echipe, în această condiție de „salvator", adică a-i da să joace piese proaste știind că ele sînt proaste înseamnă a-l împinge pe unul din drumurile care duc la început spre cabotinism iar în cele din urmă spre ratare.

Politica de repertoriu, raportată la actor, nu privește numai considerentele „de casă." Ea este educativă într-atît încît „educatorul" care predă o lecție contrară convingerilor sale sfîrșește prin a se descalifica, deși trăiește iluzia că arta, în care crede pentru că e rațiunea vieții lui, se poate transforma în miracol. El nu observă, chiar nu mai poate observa, că miracolul, pe care într-adevăr îl poate atinge, este de fapt o măruntă jonglerie, o succesiune de trucuri (pentru a declanșa rîsul sau plînsul indiferent de ceea ce se petrece în piesă, dacă se petrece, în fond, ceva), o manevră ce ține de presdidigitație. Dar dacă actorul, ca și omul în viață, nu se poate vedea pe el în-

suși, predidigiitatorul e mereu în fața oglinzii, vede exact unde e ascuns porumbelul care va țîșni din pălărie, știe că ferăstrăul va tăia doar imaginea oglindită a femeii care-l secondează, că eșarfele colorate pe care le va scoate pe nas sînt în buzunarul secret al vestei ; adică, *vede* cum anume *minciuna* (nevinovată în acest caz) *e cumpărată ca adevăr* și prețuită ca atare.

Actul numit „a merge la teatru" nu mai este astăzi identic cu cel de ieri, de-acum un deceniu sau de-acum un secol. Actul numit „a juca teatru", deși nu mai este același cu cel de ieri, de-acum un deceniu sau de-acum un secol, rămîne, în esență, un act de interpretare. S-a schimbat, deci, și încă în mod fundamental, sistemul motivațiilor ce stau la baza receptării spectacolului teatral, spectatorul de astăzi fiind altul decît acela invitat la solemnități de curte, oricare a fost rangul lor artistic. Este evident, dealtfel, că, în materie de teatru, progresul esențial privește schimbarea raportului scenă-sală, democratizarea artei teatrale resimțindu-se în toate compartimentele acesteia, și în primul rînd în exigența estetică ridicată la rangul de principiu etic.

Democrația în teatru nu înseamnă, însă, numai prețul scăzut al biletelor. Un teatru cu intrare liberă poate foarte ușor să compromită ideea accesului larg la spectacol, mai ales în condițiile în care el va fi comparat cu teatrul scump (de aici, reacțiile snobilor), cu prețul (în lei sau în alte unități de măsură) altor arte sau forme de divertisment. De asemenea, democrația în teatru nu înseamnă stalul reacționînd prin fluierat și chicoteli la scenele tandre sau prin bătăi din piciore cînd dialogul pare obositor pentru că nu e glumeț ; și nu înseamnă nici ținută căutat negligentă, lipsită de respect față de spectacol și de spectatori, indiferent sub ce formă se manifestă ea.

Actorul nu joacă (sau n-ar trebui să joace) altfel pentru „elita" (ghilimelele ne aparțin) de la premieră și altfel pentru spectatorii adunați în sala căminului cultural. El știe că principalul mijloc de convingere a spectatorilor rămîne dăruirea sa artistică, probitatea sa — deci, valoarea estetică. Dar, dacă se ia tragedia antică, montată cu eforturi materiale și tehnice mari, și se simplifică pe măsura scenei modeste a aceluiași cămin cultural, efectul nu poate fi decît unul de respingere pu-

blică, căpătînd astfel valoare etică. Aceiași spectatori văd, pe ecranele televizoarelor, cele mai bune spectacole naționale și, frecvent, mari spectacole din lume. Ei au dobîndit, prin democratizarea pe care mijloacele de comunicație în masă o determină și ele, nu numai informații, ci și *criterii* noi.

Ajungem, astfel, la observația de principiu că democrația înseamnă acțiunea criteriilor social acceptate și că teatrul poate stimula procesul, în ce privește arta și cultura, acționînd în cîmpul criteriilor sau, mai larg, în acela al idealurilor. Nu este democrație culturală aceea care cedează, prin repertoriu sau prin stil de joc (în general, concesiv, pe linia minimei rezistențe) gustului (estetic) celui mai de jos. Aceasta se numește comercialism cultural și a generat teatrul de bulevard. Nu este democrație culturală nici aceea care se supune gustului anarhic, oricît de „sus" ar fi el, făcînd din teatru o aventură desfășurată în decor de zîmbete și în atmosferă de fals entuziasm. A deschide teatrul pentru toți nu înseamnă a juca cu ușile deschise, lăsînd ca zgomotul de motor al autovehiculelor să acopere vocea artiștilor și muzica, iar gazele de eșapament să înnegrească decorurile și să provoace tusea spectatorilor. „Ușile deschise" sînt uși spre cultură, adică expresie a accesibilității — valoare estetică și etică — și nu un simptom al devalorizării culturii.

Pentru a fi democratic, teatrul trebuie să fie de cea mai bună calitate. Altfel nu servește, ci deservește demosul. Concesia măruntă — cîrligul actorului comic, pedala celui melodramatic, cochetăria cu prostul-gust, cu vulgaritatea — nu este decît un pas spre abdicarea de la scop. Criticii au fost unanimi (în sfîrșit !) semnalînd felul în care un cunoscut actor de comedie a realizat pe scena Teatrului Național un spectacol compromițător. Să recunoaștem că exemplul citat nu este singular și că, față de cazuri nu mai puțin flagrante, vigilența critică a fost mai temperată. Exigența în teatru aparține de spiritul — de veritabilă nobleță — al democrației.

Democrație nu înseamnă ieftin și prost, comod și concesiv, eficient (în scripte contabile) cu orice preț. Democrația fără conștința (etică) a *participării* la edificarea valorii (estetice) este demagogie. Nu numai actorul trebuie să se dăruiască în actul interpretării, ci și spectatorul. Abia de aici începe democrația, adică din punctul în care teatrul stimulează și obligă. De la ținuta vestimentară la ținuta gîndirii, la ținuta morală, la ținuta omenească, în sensul larg. Cu sacrificii, s-ar putea aboli, să zicem, sistemul biletelor de intrare. Dar asta nu ar face teatrul mai democratic, nici mai bun și nici mai necesar. Prețul său autentic depășește, oricum, prețul înscris pe bilet. Și în fond, în cele două-trei ore petrecute la teatru, omul investește timp din viața lui ireversibilă. Cu cît este mai conștient de acest timp, cu atît îl folosește mai deplin. O sală de spectatori obișnuiți să-și irosească vremea este o sală în care comunicarea de la scenă spre sală (și invers) nu se poate stabili. Democrația presupune nu numai nevoia de dăruire reciprocă, ci și conștiința scopului acestei dăruiri.

Să nu idealizăm teatrul (așa cum alții îl ponegresc cu ușurință). El ne face mai buni și mai drepți, mai sensibili și mai responsabili, numai în măsura în care este el însuși mai bun și mai drept, mai sensibil și mai responsabil. Democrațiile, inclusiv democrația teatrului, nu s-a clădit niciodată pe ipocrizie. Teatrul este iubit și respectat exact în măsura în care își iubește și își respectă publicul. Unitatea dintre estetic și etic este înscrisă în însăși structura teatrului. Limbajul său reflectă această condiție ; formele sale concrete de realizare nu se pot sustrage acestei determinări.