

Adrian Mihalache

Verva Thaliei

Editura Ideea Europeană
2012

Colecția: BIBLIOTECA IDEEA EUROPEANĂ – TEATRU

Coperta colecției: Cristian Negoii

Coperta: Aubrey Beardsley

Lector: Aura Christi

Tehnoredactor: Mihaela Eftimiu

Editura Ideea Europeană

OP-22, CP-113, Sector 1, București,

Cod 014780, Romania

Tel/Fax: 4021-2125692;

4021-3106618 E-mail:

office@ideeaeuropeana.ro

www.ideeaeuropeana.ro

Anul apariției: 2012

Ediție Digitală PDF

ISBN 978-973-1925-68-4

Copyright © 2012 Ideea Europeană

Această carte în format digital este protejată prin copyright și este destinată exclusiv utilizării ei în scop privat pe dispozitivul de citire pe care a fost descărcată. Orice altă utilizare, incluzând împrumutul sau schimbul, reproducerea integrală sau parțială, multiplicarea, închirierea, punerea la dispoziția publică, inclusiv prin internet sau prin rețele de calculatoare, stocarea permanentă sau temporară pe dispozitive sau sisteme cu posibilitatea recuperării informației, altele decât cele pe care a fost descărcată, revânzarea sau comercializarea sub orice formă, precum și alte fapte similare săvârșite fără permisiunea scrisă a deținătorului copyrightului reprezintă o încălcare a legislației cu privire la protecția proprietății intelectuale și se pedepsesc în conformitate cu legile în vigoare.

Cuprins

AVERTISMENT.....	11
PUȚINĂ TEORIE.....	13
REALISMUL CAPITALIST.....	13
JOC DE SCENĂ.....	15
DIALOGUL CA REPREZENTAȚIE.....	22
DE LA SINTEZĂ LA SINERGIE.....	24
CAMIL PETRESCU ÎN <i>PLEIADE</i>	26
PABLO PICASSO ȘI GELU NAUM.....	32
EMPIRISM ENGLEZ.....	35
ORGANIZAREA SCANDALULUI.....	36
TEATRU PENTRU POPOR.....	37
UN TEATRU DE REINVENTAT.....	38
O ORĂ CU MAIA MORGENSTERN.....	45
ESTUL CARE ȘI-A PIERDUT NORDUL.....	51
VECHEA REVISTĂ ROMÂNĂ.....	52
CORTINA SAU FISURA LUMII.....	53
NEVROZA SCHIMBĂRILOR.....	55
EXPLICAȚIE ȘI REPREZENTAȚIE.....	56
EFEMERA ARTĂ A ACTORULUI.....	58
CUM SE ÎNVAȚĂ TEATRU ÎN AMERICA.....	59
ÎNTORTOCHEATA ISTORIE A TEATRULUI.....	62
VERVĂ ȘI METODĂ.....	63
ACTELE CELUI DE-AL XXI-LEA CONGRES.....	65
TEATRUL POLITIC.....	67
RESTITUȚIE ȘI RESTAURARE.....	69
CU CLASICII LA DUNĂRE.....	69
TRECEREA ÎN CONSERVARE.....	70
STÂLPUL CASEI.....	71
POLITICĂ ȘI DESTIN.....	72
BASIC INSTINCT.....	73
PARCELE DE LA CRAIOVA ȘI PARCA DE LA GUVERN.....	75
TIMPUL ABOLIT.....	76
NOUL NO.....	77

ÎN JURUL LUI SHAKESPEARE.....	78
TAMERLAN SAU TRIUMFUL RECUZITEI.....	78
TEATRUL CRUZIMII	79
MAL DI LUNA	80
POȘTAȘUL SUNĂ DE DOUĂ ORI	82
STEAGUL ȘI BATISTA.....	83
TARTORUL FORMEI ȘI JUCĂRIA SORȚII	84
INTERPELAREA LUI MACBETT	85
PRO-SPERO.....	86
SFÂRȘIND ÎN DISPERARE.....	87
PASIUNEA ANALITICĂ	88
HOMO AESTHETICUS.....	90
O DRAMĂ DE FAMILIE	91
NIMIC DESPRE FORTINBRAS	92
A ȘTI CE SĂ-ȚI DOREȘTI.....	92
LUMEA TĂCERII.....	94
ÎNTRE SHAKESPEARE ȘI ALECSANDRI	95
CATEDRALA SCUFUNDATĂ.....	96
MOARTEA UNUI PATRON	97
TIZANA INTELECTUALĂ	98
IMPERTINENȚA INTELIGENTĂ.....	99
DANSÂND CU SHAKESPEARE	100
MONȘTRII SACRI.....	100
DE LA MOLIÈRE LA MARIVAUX	102
MAGIA TEATRALĂ.....	102
CAPRICIU SPANIOL	103
AUT MAMAMUSIU, AUT NIHIL	104
NICI O FANTOMĂ ÎN MECANISM	104
CONTRADICȚIA LUI HARPAGON.....	105
BONJOUR TRISTESSE	107
PRENUMELE LUI TARTUFFE.....	107
INAMICUL FEMEILOR.....	108
CARTEA LUI LELIO.....	109
LUCIDRAMA	111
APOGEUL ȘI DISOLUȚIA TEATRULUI BURGHEZ.....	111

CĂRȚILE DOAMNEI ALVING.....	111
HIPERTEATRU CU EROS ȘI THANATOS	113
„ORIBILĂ TRAGEDIE”	114
BELCANTO	115
FELIX NOX.....	116
„STABILIMENTUL”	118
ÎN GHEARELE REACȚIUNII	119
VISUL UNEI NOPTI DE VALPURGIE	120
O ROMANȚĂ PROVINCIALĂ.....	121
„UN HAMLET FEMININ”	122
CERCUL VICIOS.....	123
DESPRE SEX, CU SARCASM	124
CÂTĂ ARTĂ, ATÂTA VIAȚĂ	125
FEMEIA ARTISTULUI	126
O TRAGEDIE ANTICĂ.....	127
DE LA TATIANA LA ANA: MODERNIZAREA RUSIEI.....	128
CEHOVIANA.....	130
INTELIGENȚA ARTIFICIALĂ	131
TANDEM.....	131
„MI-E GREU TITLUL DE EROU!”	132
CALIGULA SUPERSTAR.....	134
GREC CAUTĂ GRECOAICĂ	135
SAVANTA DE RENUME MONDIAL	136
BĂRBAȚI ÎN PRAGUL UNEI CRIZE DE NERVI	137
A KISS IS JUST A KISS	138
LA ȚIGĂNCI.....	138
CIRCUL SAU REVOLUȚIA?	140
FEMEIA DE FIER.....	141
GARĂ PENTRU TREI (SURORI).....	142
LENEA ARISTOCRATICĂ	143
„PĂDUREA” ÎMBĂLSĂMATĂ	145
ÎNCEPUT DE STAGIUNE LA PARIS	146
OAMENI CUMSECADE	148
RĂZBOI ȘI LUME	149
REALISM PSIHOLAGIC.....	151

RUSOAICA.....	152
SĂPTĂMÂNA LUMINOASĂ A LUI HORAȚIU MĂLĂIELE	153
UN ALBASTRU INIFINIT	155
SÂNGE, VOLUPTATE ȘI MOARTE	156
GIURGIU SAU GIORGIA? IDENTITATE RECONFIGURATĂ	158
GÂNDEȘTE, PORCULE!	159
APUS DE SOARE	160
EPIGONISM	161
LOVITURĂ DE TEATRU LA GENEVA.....	162
FELIA DE VIAȚĂ.....	163
SPAȚIUL LUI HOROVITZ	164
NECHEMAT DIN ȚĂRÂNĂ.....	165
MINTEA ȘI SINELE.....	166
AMERICA IMAGINATĂ	168
IARBA VERDE DE-ACASĂ.....	168
JUBILEU TEATRAL AL DREPTURILOR OMULUI.....	169
ÎN DINȚI DE FERĂSTRĂU.....	171
FORMA ȘI FORȚA	172
EGALITATE, DREPTATE, LIBERTATE	173
HAUSVATER ÎN QUEBEC	174
ANTROPOFAGIE.....	175
CUSUT LA MAȘINĂ	177
REBELUL CAUZEI PIERDUTE	178
RIMBAUD LA BRAȚ CU RACINE	179
REABILITAREA LUI BARBĂ ALBASTRĂ.....	180
RECOMANDAȚIA BATE REPREZENTAȚIA.....	181
HAI SĂ MURIM ÎMPREUNĂ!	182
IGNIS SANAT	183
LEGENDA PERSONALĂ.....	184
APOCALIPSA DUPĂ RIVERA	185
LENIN CU SERTARE	186
UN VOYEUR JAPONEZ	187
ÎN NUMELE LUI ECO	188
FRINGE	189
O PIESĂ DE DOI EURO.....	190

SOAP OPERA	191
SOCIABILITATE.....	192
PRINCIPIUL INCERTITUDINII.....	192
AȘA GRĂIT-A FOREMAN.....	193
COLUMB ȘI OUĂLE SALE.....	194
NOI ȘI AI NOȘTRI	195
CIOCOII MANAGERI	196
... ȘI PE SCENĂ-I NUMAI FUM.....	197
RĂSFĂȚATA ȘI AMĂRĂȘTEANUL.....	198
ACTORUL ȘI COMEDIANTUL	199
DE LA BRĂILA LA SLOBOZIA	200
O STAFIE UMBLĂ PRIN BALCANIA.....	201
CAZUL PARTICULAR	201
POSTREVOLUȚIA	202
DORINȚA APUCATĂ DE GÂT.....	204
NUMELE ASCUNS	205
GRANULAȚIA VOCII.....	206
ZBOARĂ VEȘTI CONTRADICTORII / SE-NTRETAIE ȘTIRILE	207
ÎNTRE HASEK ȘI KAFKA.....	208
MAI BINE MUZĂ DECÂT GOSPODINĂ.....	209
„RELAȚII NEPOTRIVITE” PE UN CÂMP DE LUPTĂ	210
HAI LA MILCOV CU GRĂBIRE	211
CARACTERE.....	211
NEMURITORII PROȘTI	213
DE TREI ORI THEO.....	213
BATISTA USCATĂ	214
ÎMPĂRAT ȘI FILOSOOF	215
ÎMPĂRATUL E GOL!.....	216
ÎNTRE CORDELIA ȘI SCARLETT O’HARA.....	217
POSTLUDIU LA PETRU DUMITRIU.....	218
DRAMMA GIOCOSO	219
CU CÂNTEC ȘI DANS, ‘NAINTE!	220
FAPTELE INTERPLANETARULUI BĂIAT	220
SUPRAVIEȚUITORUL RĂZBOAIELOR ROMANTICE.....	221
COCKTAIL MANHATTAN.....	223

OCEANUL ȘI DEȘERTUL.....	224
HABACUC ÎN MITTELEUROPA.....	224
MIȘCAREA MEDUZEI.....	225
FÂLFÂITUL FUNEST AL „LILIACULUI”	226
TENNESSEE BEAMING.....	227
ROMANTIC SAU ROMÂNESC	228
GÂNDIND ÎN PAȘI DE DANS	229
MONOLOGURI POETICE	230
MORMÂNTUL LUI VARÈSE	231
SERENADA TINEREȚII.....	232
VIAȚA CA O PLAPUMĂ.....	233
GENEZA CA SITCOM.....	234
O OCAZIE PIERDUTĂ	234
CEREMONIAL MULTIMEDIAL	235
INTER-MEDIA	236
COREGRAFIA ÎNTRE TEORIE ȘI PRACTICĂ	238
TEXTE TEATRALE.....	239
MAREA FUGĂ.....	239
PILDELE LUI SOLOMON.....	240
REFUZUL DUIOȘIEI	241
MADAM’ NOE	243
VALOAREA ADĂUGATĂ.....	243
STRIP TEASE	244
DIDEROT VĂZUT DIN FAȚĂ	244
DIDEROT VĂZUT DIN PROFIL.....	245
DOSTOIEVSKITSCH	245
ARTA NOUĂ ȘI ARTA PURĂ.....	246
TEATRUL MORT	246
ARHITECTURA UNUI SUCCES.....	247
DRAMATURGIA ROMANCIERULUI	247
PREMIANTUL	248
MONDENITĂȚI ȘI COMPLIMENTE.....	249
SEARĂ DE GALĂ LA KALAMAZOO	249
ALICE ÎN THEATRELAND	249
ONE WOMAN’S CHOICE	251

UMOARE ACRĂ	253
CRONICA MONDENĂ.....	254
PRIVITOR LA TEATRU	255
KITSCH.....	257

*The court may have its glare
The theatre its wit, the board its mirth.*

(Lord Byron)

AVERTISMENT

Am ezitat mult înainte de a face efortul de a strânge într-un volum eseurile și cronicile dramatice pe care le-am publicat în *Dilema*, *Scena*, *Drama* și *Teatrul azi*. Mai mult sau mai puțin spumoasă, cronica săptămânală are de obicei menirea să distreze publicul, instruindu-l, adică sfătuindu-l ce să vadă la teatru și cum să judece ceea ce vede. Cronică lunară se adresează mai ales celor care au făcut spectacolul, punându-le în față un mod posibil de evaluare și interpretare a demersului lor prin filtrul unei subiectivități stăpânite cu știință și situate la o bună distanță față de actul artistic. În ambele cazuri, rostul cronicii este de a avea un impact imediat puternic și de a rămâne apoi uitată în paginile de revistă. Publicul nu știe dacă trebuie să aplaude sau să fluiera până nu citește cronică din *New-York Times*, apărută nesmintit dimineața după premieră, iar creatorii, mai ales atunci când afișează o supremă indiferență la față de vocea criticului, analizează, aplecați pe paginile revistelor, fiecare frază a acestuia, în căutarea subtextului, a conotațiilor, a aluziilor. După o săptămână, totul se uită, în așteptarea următorului eveniment.

Dacă orice demers critic s-ar rezuma la cele arătate mai sus, adică la evaluare și decodare, culegerile de cronici n-ar avea alt rost decât acela de a prezenta panorama teatrală a unei anumite epoci, ceea ce n-ar putea constitui un îndemn suficient de puternic pentru a trece la colaçionarea textelor. Personal, am crezut întotdeauna că, dacă demersul criticului se reduce la a critica, acesta, oricât ar fi de util, rămâne condamnat la efemeritate. Am scris numai despre spectacole interesante, independent de valoarea lor, adică despre acelea care furnizau materie primă procesului de reflecție. Demersul artistic este un clivaj în suprafața netedă de sensuri ale lumii, o propunere insolită, o discontinuitate, uneori o ruptură. Criticul, care este orice numai artist nu, este chemat să refacă țesătura ruptă, să reintegreze actul artistic în contextul cultural, în care acesta s-a dorit o breșă. Opoziția artist / critic exprimă opoziția dialectică dintre artă și cultură, dintre înnoire și conservare. Discursul artistic – intransitiv – introduce o discontinuitate în câmpul cultural, propunând o nouă perspectivă, o nouă formă, eventual o nouă lume. Actul critic începe cu recunoașterea empatetică a proiectului artistic, ceea ce presupune un discurs articulat pe structura acestuia, dublând-o chiar într-o oarecare măsură, dar continuă cu un demers integrator de reinsertie culturală, de netezire a discontinuității produse de faptul artistic prin trasarea multiplelor conexiuni cu mediul simbolic înconjurător. Criticul nu vede niciodată un spectacol decât prin ecranul format din nenumăratele vizionări anterioare, el percepe arta prin istoria artei, el caută să închidă totul în tiparul cultural al epocii sale.

Criteriile de evaluare ale unui spectacol de teatru decurg din relația ambiguă dintre discursul critic și cel artistic. Ca urmare, în judecata critică (efectuată, de regulă, în doi timpi) acționează, în primă instanță, criteriul coerenței și autoconsistenței propunerii artistice și, în a doua etapă, criteriul relevanței în raport cu mediul cultural. Aplicând primul criteriu, ne situăm în intimitatea operei și îi cercetăm armoniile sau discordanțele intrinseci, respectiv în ce măsură elementele spectacolului se constituie într-un complex semnificativ dotat cu unitate stilistică. Recurgând la al doilea criteriu, construim o interpretare a spectacolului în termenii unei semiotici acreditate, prin care se pune

în evidență în ce măsură apariția obiectului artistic contribuie, prin semnificațiile generate, la modificarea sistemului simbolic în care este inclus. Ca urmare, putem avea, în conformitate cu primul criteriu, spectacole de calitate intrinsecă indiscutabilă, irelevante însă conform celui de-al doilea criteriu, deoarece nu tulbură apele și nu stârnesc idei noi. Încă și mai des întâlnim spectacole care, după criteriul coerenței, nu sunt decât hibrizi stilistic nonviabili, deși, după criteriul relevanței, sunt neîndoielnic produsul unor minți sclipitoare.

Recitindu-mi cronicile, am ales dintre ele pe acelea la care discursul cultural integrator prelua față de cel evaluator și le-am clasificat nu după cronologia spectacolelor, ci după autorii jucați. Acest fapt permite, alături de o sistematizare a interpretărilor, o interesantă diagramă a preferințelor, nu lipsită de semnificație în sine, pentru anumiți autori și pentru anumite epoci. Am căutat să reamintesc, prin titlu și prin stil, celor care au uitat cu prea multă ușurință acest lucru, că teatrul este spațiul de desfășurare a unui anumit tip special de inteligență, care în engleză se numește *wit* și care nu are echivalent în nici o altă limbă. Nici francezul *esprit*, nici românescul *vervă* nu exprimă exact vioiciunea și savoarea originalului. Nu este de mirare: deși o artă minoritară, teatrul rămâne o artă democratică, deci este firesc ca decalogul lui să fie formulat în limba engleză, cea în care democrația modernă a fost inventată.

PUȚINĂ TEORIE

REALISMUL CAPITALIST

O poartă înaltă de metal, asemănătoare cu o fortificație medievală, separă sediul companiei private *Gemma Advertising* de dezordinea pitorească a Căii Rahovei. Contrastul dintre interior și exterior este izbitor. Imobilul modest este îngrijit mobilat și decorat în stilul internațional-corporatist, care combină diversele nuanțe de gri ale mochetei, mobilierului și calculatoarelor. Mă primește un bărbat cu aspect tineresc și hotărât: e chiar patronul. Caut să-mi ascund stânjeneala sub masca unei dezinvolturi exagerate. Am venit să solicit o sponsorizare și mă întreb cum se poate evita, într-o astfel de postură, umilința. Sunt invitat cu amabilitate la o masă rotundă imensă, mi se aduce cafea. Conversația se desfășoară pe fond de muzică tehno, iritantă deși emisă la volum mic de o instalație audio sofisticată.

„Știm că sunteți om de teatru”, începe amabil patronul. „Am avut colaborări cu teatrele, le-am tipărit programe, dar am vrea să ne implicăm mai mult în mișcarea artistică”.

„Având o tipografie, ați putea edita cu ușurință cărți” sar eu să prind ocazia.

„Ne gândim la mai mult decât atât”, spune patronul mijindu-și ochii. Pare a contempla un proiect cu bătaie lungă. „Nu vrem să susținem acțiuni punctuale, izolate. Avem în minte un program complex”.

„Sunt numai urechi”.

„Ne-ar interesa să sprijinim sistematic un curent nou în dramaturgia contemporană românească”.

„Thalia să vă binecuvânteze”, încerc eu nota frivolității. „Ce-ați zice dacă ați plăti toate cheltuielile cu montarea unei piese scrise de mine?”

„Asta s-ar putea integra ca o componentă în programul nostru”.

„Să purcedem, deci!”, mă arăt eu om de acțiune.

„O clipă,” zice patronul. „Vreau să vă prezint pe scurt programul nostru”.

„Aveți cumva un material scris, să câștigăm timp?” Insist asupra timpului ca să-mi evidențiez preocuparea pentru eficiență.

„Nu, ascultați-mă, vă rog”. Vorbește moale, ca un individ obișnuit cu atenția și răbdarea celorlalți. „Știți, desigur, că întreprinderea de azi nu mai este doar locul de muncă, unde se câștigă pâinea zilnică. Este un loc unde o comunitate trăiește și se autoeducă”.

„Aceste lucruri nu-mi sunt deloc străine”, intervin. „Mă interesează îndeosebi manipularea simbolică prin care se impune o marcă”. În sinea mea, nu pot decât să sper că arăt competent.

„Noi nu creăm doar simboluri, ci și valori morale, fără de care simbolurile nu s-ar impune nicidecum. Suntem, îndrăznesc să afirm, creatorii unei noi culturi”.

„Puteți să vă impuneți și fără morală, dacă vă faceți o bună reclamă”.

„Vorbind despre reclamă...”. Se întrerupe pentru a se concentra mai bine. Reia. „S-au încercat

în lume cele mai diverse acțiuni publicitare. S-au organizat evenimente, s-au produs clipuri, postere, prospecte. Nimeni însă până la noi nu s-a gândit la publicitatea prin teatru”.

„Prin teatru?” încremenesc eu.

„Da. De ce n-ar zugrăvi un dramaturg, folosindu-și întregul talent, cum merge o întreprindere ca a noastră? Noi l-am sprijini din plin”.

„Cum vedeți asta? Pentru a face reclamă lui *Connex*, am pune personajele să vorbească tot timpul la telefon și să laude de fiecare dată ce clar se aude și ce ieftin e serviciul. Dar cum să facem în cazul Dv.?”

„Noi nu dorim o reclamă de acest tip frust, elementar. Noi am vrea piese care să reflecte cultura noastră de întreprindere, să prezinte sufletul ei. Știți, și întreprinderile au un suflet”.

„Da, mai ales cele mici și mijlocii. Totuși, nu vi se pare un program prea îngust?”

„Nu, de ce? S-ar putea imagina nenumărate situații. Să zicem că o fată de la *Connex* iubește un băiat de la *Dialog*. Asta s-ar putea dezvolta foarte interesant”.

„Da, de pildă patronii respectivi le-ar interzice căsătoria din rațiuni de competitivitate. Conflictul dintre profitabilitate și afectivitate ar distruge viața tinerilor. Ca în «*Romeo și Julieta*.»”

„Sunteți injust ironic. Eu am făcut doar o schiță stângace. E meseria Dv. să concepeți ceva artistic valabil”.

„Nu credeți că propunerea Dv. amintește de comanda socială de pe vremuri, când eram trimiși în fabrici să ne documentăm pentru a zugrăvi cu entuziasm *realizările*?”

„Nu văd nici o asemănare. Pe vremuri erau multe ingerințe ideologice. Noi nu avem nimic de a face cu ideologia”.

„Cultura Dv. de întreprindere nu are ideologie?”

„Noi avem doar ideologia muncii fără preget care ne menține pe piață. Această muncă trebuie descrisă cu cele mai bune mijloace artistice. Suntem gata să plătim. Și încă bine”.

„Nu înțelegeți că nu faceți decât să readuceți la viață metodele realismului socialist? Vreți iar piese în care să se îmbine armonios realizarea planului – mă rog, a profitului – cu împlinirea sufletească, mariajul cu utilajul”.

„Am impresia că Dv. ați rămas încremenit în proiect. Nu puteți înțelege că vremurile s-au schimbat și priviți totul prin lentilele vechi”.

„Nu s-au schimbat decât tehnologiile. Înainte, în piese erau obligatorii rabotezele, în curând calculatoarele vor fi de rigoare. Unde e schimbarea?”

„Nu-i același lucru să o faci silit sau să o faci pentru bani”.

„Credeți-mă pe mine că e la fel de umilitor. De fapt, vreți să se rescrie *Cetatea de foc* în versiune adusă la zi. De ce nu-l căutați pe Everac? Mai trăiește încă și a mai făcut din astea”.

„Everac ar fi prea scump. Noi ne gândeam să ajutăm un tânăr, să facă o carieră frumoasă ducând departe numele nostru”.

„Îmi pare rău să vă dezamăgesc, dar realismul capitalist nu mă atrage mai mult decât realismul socialist”.

„Aveți grijă, nu veți mai însemna nimic dacă nu vă integrați în cultura noastră. Știți care este astăzi soarta unui nonconformist ca Dv.?”

„Nu, care?”, încerc să fiu sfidător.

„Anonimatul”.

Ne despărțim, eu gânditor, el încrezător în viitor.

JOC DE SCENĂ Un dialog metateatral

Persoanele/personajele:

Actrița: *vârstnică, elegantă, volubilă, reputată ca temperamentală și decisă să joace bine propriul ei rol;*

Criticul: *între două vârste, inteligent, cultivat, elegant; suferă în ascuns că nu se află el în luminile rampei;*

Regizorul: *tânăr, pasionat de profesie, la curent cu ultimele noutăți; ușor intimidat de celebritatea interlocutorilor;*

Dramaturgul: *tânăr, aspect convențional de funcționar; orgolios sub aparențe modeste.*

Ațiunea se desfășoară în apartamentul criticului, un interior agreabil, decorat cu gust, fără opulență. Actrița, Criticul și Regizorul au venit să se destindă după un spectacol de succes. Intră cu toții deodată și se așează relaxat pe canapea și fotolii. Criticul umple paharele cu whisky.

Criticul: A fost o seară exaltantă, iar Actrița noastră a simțit încă o dată gustul triumfului. Cred că succesul este drogul de care nu se mai poate lipsi. (*către Actriță, glumeț provocator*) Probabil de aceea accepti să joci până și în asemenea piese de doi bani.

Actrița (*ridică mănusa*): Dragă, e o piesă pentru actori și pentru public, nu pentru critici. Îți dă bucurii, nu idei.

C: Admit că te pune bine în valoare. Schimbi multe rochii și, mai ales, multe stări de spirit. Și-apoi, îți dă prilejul să și dansezi, iar tu faci asta atât de bine!

Regizorul: N-ar fi prima dată când Criticul nostru s-ar arăta caustic fără rost. (*către Critic*) Rostul tău este să spui în ce măsură ne-am făcut bine meseria, cât de bine am reușit (sau n-am reușit) să facem un spectacol viu, valabil, dintr-un text dat.

C: Adică dintr-un **pre-text**.

R: Pentru mine, este important acum să-mi exersez abilitățile. Trebuie să lucrez cu orice preț, să pun în scenă tot ce mi se propune. Mai târziu, voi propune eu. Atunci când voi considera că pot să mă confrunt cu Shakespeare, Cehov, cu Beckett.

A: Să înțeleg că nu-ți dorești să-l descoperi pe marele dramaturg al epocii tale, să-l lansezi și să-ți legi numele de al lui, cum a făcut Stanislavski cu Cehov?

R (*reverență*): Aș prefera să o lansez pe marea actriță a epocii mele.

C: E adevărat că voi, regizorii, ați ajuns să practicați mizanscena ca pe o artă autonomă, suficientă sieși, ca orice artă ajunsă la maturitate. Totuși, ceea ce face un regizor nu poate fi privit ca o aventură individuală, care să-l ducă de la un autor la altul, de la o actriță la altele.

A: Nu vorbi în derâdere despre actrițe. Ele sunt acum niște intelectuale cu ochelari, nu femeile irezistibile de altădată.

C: Înainte, actrița era supremul lux pe care și-l oferea bărbatul care a reușit în viață. Dacă era bogat, îi construia o casă, dacă era inteligent, îi făcea publicitate, dacă era puternic, o făcea „artistă a poporului”.

R: Top-modelele sunt marfa de lux astăzi. Actrițele sunt colaboratoarele noastre chinuite, respectate,

admirate, iubite. (se înclină înspre Actriță, care-i mulțumește cu un zâmbet oarecum trist)

A: Sinceră să fiu, eu m-am pregătit în tinerețe pentru a ajunge la statutul pe atunci invidiat, deși denigrat, al vedetei. Astăzi, pare comic să vrei să fii „monstru sacru”. Și pare extravagant să comanzi piese croite pe potriva personalității tale ca niște rochii.

C: Astăzi, cuvântul cheie e „echipa”. Fiecare își adaptează posibilitățile pentru ca, în interacțiune cu ceilalți, să facă să se producă acel miracol nesigur care este arta.

R: Tocmai în aceasta constă magia. Te străduiești, încerci, simți însă că nimic nu se declanșează, deși ai gândit bine, ai pus toate accentele la locul lor. Deodată, în plină repetiție, un suflu coborât de nu-știi-unde face ca totul să se transfigureze, un echilibru misterios se instaurează, o armonie care-i emoționează pe toți, inclusiv pe femeia de serviciu, garderobiere sau pompieri, dacă sunt pe aproape.

C: Aș zice că e chiar necesar să fie pe-aproape. Ei sunt publicul, iar fără public nu se întâmplă nimic.

A: Publicul este pentru ca să plătească și să aplaude. Nu să ne inspire.

C: Dacă ar fi așa, s-ar putea juca teatru doar pentru plăcerea actorilor, așa cum se face muzică de cameră pentru propria delectare a interpreților.

R: Comparația e furată dintr-o carte de Gadamer. Ești, pur și simplu, o bibliotecă ambulantă.

C: Fii mai modern și spune-mi că sunt un *hard disk* la purtător. Pe de altă parte, Gadamer folosea comparația cu cvartetul în alt sens: voia să arate că interpretul poate fi propriul lui spectator. El făcea însă o confuzie. Interpretul percepe muzica mai mult prin intermediul musculaturii decât al aparatului auditiv, precum auditoriul. Este vorba de două experiențe estetice distincte, de aceea se poate face muzică pentru sine însuși. Nu se poate însă juca teatru în oglindă, nu poți recita monologul lui Hamlet pentru propria ta plăcere.

R: Ar fi, evident, imposibil. Teatrul nu există fără spectatori, chiar și în timpul repetițiilor. Atunci, există cel puțin unul care își menține, deși cu greu, condiția de spectator: regizorul. El caută să fixeze acele momente perfecte apărute ca prin farmec, să le transforme în rutine repetabile. El nu va ști însă dacă a atins pragul valorii sau dacă este prada iluziei până când nu vine criticul să i-o spună.

C: Criticul îți poate spune multe alte lucruri utile. De pildă că, pentru a realiza momentele perfecte și a le distribui, neapărat cu parcimonie, de-a lungul spectacolului, trebuie să ai știința organizării timpului și spațiului, știință care este mama lucidității.

A (vorbește ca și cum ar juca un rol): „Apar, mai întâi, semnele premergătoare. Apoi, lent, majestuos, situația privilegiată intră în viața oamenilor. Atunci abia se pune problema dacă vrei să faci din ea un moment perfect. Pentru asta, în fiecare situație privilegiată sunt anumite lucruri care trebuie făcute, anumite atitudini care trebuie asumate, anumite cuvinte care trebuie spuse, în timp ce alte gesturi, atitudini sau cuvinte sunt strict prohibite”.

C: Îl știi pe Sartre pe dinafară?

A: Am jucat odată într-o dramatizare după *Greața*. Rolul lui Anny, cea cu teoria momentelor perfecte...

C: ...pe care teatrul are misiunea de a le realiza. Voi oferiți spectatorilor care vă pândesc din întuneric, simulacre de momente perfecte pe care nici ei, nici voi, nu le veți trăi vreodată.

R: Dar voi, nostalgicilor, tot la Sartre ați rămas? N-ați depășit acest „moment perfect”?

A: Inteligența, dragul meu, n-a ieșit din modă.

C: Însă teatrul lui Sartre, da. Curios, nu din cauza ideilor, ele mai pot fi încă articulate fără a cădea în ridicol. Forma este desuetă, nu fondul.

A (fredonează): *Adieu, pièce d'Anouilh / D'Anouilh ou bien de Sartre....*

R: Ce mai e și asta? O romanță de-altădată?

C: Un șansonetist care ne încânta odinioară: Charles Aznavour.

R: Dacă este adevărat că literatura proastă se face cu sentimente nobile, se poate la fel de bine spune că teatrul prost se face cu idei sclipitoare.

C: Nu ideile, repet, au fost de vină, ci montarea lor într-un eșafodaj dramatic obosit. Ce era teatrul înainte de Beckett și Ionesco? Niște oameni prezentați pe scenă în mediul lor obișnuit – un salon sau alt interior burghez – și ceva mai mult sau mai puțin violent trebuie să aibă loc între ei, să apară un personaj surprinzător care să declanșeze un fel de furtună, să se lege o dramă care să evolueze, eventual amenințător, spre catastrofă, pentru ca apoi să se potolească în izbândă sau resemnare. Lumea se plictisise de toate astea.

A (atotștiutoare): „Toate astea” sunt lucruri de care „lumea” nu se plictisește niciodată. Ca dovadă, seara de azi.

C: Sigur că vor fi mereu amatori de artă digerabilă, dar până și operele de consum sunt făcute acum altfel decât pe vremea lui Feydeau. Piesa în care ai jucat atât de strălucitor avea ecouri de „teatru absurd”, ce-i drept, grijuliu ambalate, surdinizate.

R: Beckett și Ionesco au scos din teatru balastul ideologic, verbiajul pseudo-filosofic, făcând să apară urzeala dramatică, mecanismul teatral, pe care l-au descompus punându-i toate părțile la vedere, în fața publicului. Dintr-o dată, au apărut caduce și teatrul catolic al lui Claudel, și cel existențialist al lui Camus-Sartre, și cel marxist al lui Brecht.

C: Aici te cam grăbești. Brecht nu e un simplu ideolog care adoptă o formă teatrală oarecare. Și el pune în discuție resorturile interne ale dramei, și el distruge emoția ieftină a suspense-ului și a compasiunii. O face însă în felul lui, jucându-se cu convențiile.

R: Vrei să spui, sufocându-ne cu convențiile! Și, mai ales, reamintindu-ne mereu că, la teatru, suntem înecați în convenție.

A: Mi-aduc aminte prin ce-am trecut tot încercând să fiu „Mutter Courage” și, în același timp, să o judec pe Mutter Courage, să-mi strecor, prin interpretare, părerea despre ea.

C: Ce satisfacție mai subtilă decât aceasta: să trăiești și, în același timp, să te privești trăind?

R: Totuși, nu uita că mare parte din subtilitatea lui Brecht se datorează încercărilor sale disperate de a gândi marxist fără a înceta să gândească, pur și simplu.

C: Ca și cum gândirea ar putea fi pură sau, culmea, simplă! Brecht, care era în primul rând inteligent, înțelegea că o adevărată comuniune cu Hamlet, Lear sau Faust neagă cea mai profundă idee a marxismului, istoricitatea ființei umane.

R: Când Brecht sucombă în teorie, se salvează în poezie și lasă teatrul în voia celui mai mare adversar

al său: absurdul.

C: Absurdul, adversar al teatrului?

R: Nu, absurdul, adversar al lui Brecht.

A: Este ceva în teoretizarea voastră. Uite, eu am jucat și în piese „absurde” *avant la lettre*. Am fost M-me Ubu în piesa lui Jarry, am jucat și într-o piesă de Roger Vitrac. Aceștia au fost autori nebăgați în seamă la vremea lor, publicul, nici măcar cel avizat, nu era încă pregătit să-i privească altfel decât ca pe o curiozitate marginală.

R: Probabil că, prin anii '50, lumea se săturase de obligativitatea opțiunii ideologice și, pe de altă parte, căuta în teatru altceva decât evaziunea în imaginar.

A: Războiul ne vindecase de dulcегării iar, pentru amatorii de distracții populare, exista oricum cinematograful.

R: A fost însă și mișcarea teatrului popular. Villeurbanne, festivalul de la Avignon, Ariane Mnouchkine.....

C: Teoria teatrului care să se adreseze direct tuturor simțurilor, să le biciuiască și să le exalte o făcuse Antonin Artaud încă înainte de război în „Teatrul și dublul său”. Astăzi este greu să mai acceptăm genul acesta de spectacol cu și pentru marile mase, din cauză că formula a fost compromisă prin galele oficiale și celebrările din timpul fascismului și comunismului.

A: În timpul comunismului, teatrul a cunoscut o perioadă de înflorire.

C: Arta spectacolului da, nu și arta dramatică. Responsabilii comuniști aveau o educație burgheză sumară, ei credeau în preeminența conținutului asupra expresiei. De aceea, cel puțin la început, erau atenți la texte, la subiecte, mai puțin la formele de semnificare tipic teatrale: decor, joc de scenă, intonații, în fine, tot ce ține de comunicarea non-verbală.

R: De aici impactul vizual puternic al spectacolelor din acea vreme. Ele erau, pentru public, o școală de hermeneutică, de decodare a simbolurilor.

C: Să nu uităm și înflorirea extraordinară a criticii, a exegezei teatrale. Cele patru milioane de exemplare ale Caietelor Teatrului Național din București au putut să apară pentru că, dacă textele care aveau drept punct de referență realitatea erau riguros cercetate pe toate fețele, textele despre alte texte erau trecute cu vederea, ca inutile și inofensive.

A: Deși au avut destui surrealiști alături, comuniștii n-au înțeles niciodată stricta coerență dintre formă și fond.

R: S-ar zice că surrealismul, fiind el însuși pe de o parte extremist, pentru că voia să împingă orice demers până la ultimele consecințe, pe de altă parte totalitar, pentru că impunea o coerență rigidă între diversele manifestări ale spiritului, nu putea conduce decât la fascism, sau la comunism.

A: Dublul eșec al teatrului burghez și al celui popular au făcut ca marile scene, spațiile consacrate ale actului teatral să fie definitiv cucerite încă din anii '60 de noua – pe atunci – dramaturgie a absurdului, care destructura mecanismele înseși ale dramaturgiei, care sucea gâtul nu numai al elocvenței, ci al limbajului însuși și care, mai ales, nu oferea prea multe roluri tentante.

C: N-ar trebui să te plângi, ai jucat Daisy din *Rinocerii*, ambele regine din *Regele moare* și, nu de

mult, cu mare succes, Winnie din *Oh, les beaux jours* de Beckett.

A: Și M-elle Mars, marea actriță a Comediei Franceze din secolul trecut, a jucat splendid toate eroinele teatrului romantic pe care-l detesta.

R: Chiar detestați teatrul așa-zis absurd?

A: Ei, exagerez și eu, în focul discuției. Recunoaște, însă, că e mai tentant să înfrunți partenera îmbrăcată într-o superbă rochie de seară, ca în *Pygmalion* de Shaw, decât să stai în tot timpul spectacolului închisă într-o ladă de gunoi, ca în *Sfârșit de partidă*, sau îngropată în nisip până la gât, ca în *Ce zile frumoase*.

R: Frivolitate, numele tău e femeie!

C: Și iată cum, cu acest citat, tot la Shakespeare ajungem!

R: Cum s-ar putea altfel? Linia Beckett-Ionesco este închisă. Max Frisch s-a lăsat de mult de teatru, Dürrenmatt a murit și nici Albee nu se simte prea bine.

A: Pentru că ați pomenit un american, ați observat că singura tendință interesantă în teatrul american, cu excepția unor individualități remarcabile ca Miller sau Albee, este spectacolul de comentariu politic, teatrul văzut ca ziaristică superioară, de analiză....

C: ...și, mai ales, de propagandă. Când mă gândesc la spectacolele din campus-urile universitare ale anilor '60 în America, nu pot să nu le asociez artei *agitprop* din primii ani ai revoluției ruse.

R (*își continuă ideea*): Recunoașteți, deci, că este firesc să ne reîndreptăm atenția către marea creație dramatică și să ne concentrăm demersul asupra spectacolului, din care să facem cea mai subtilă formă de exegeză.

A: Asta ar însemna că teatrul ar continua să propună noi interpretări, dar nu ar mai propune noi personaje. Actorii s-ar simți frustrați dacă ar fi privați de experiența extraordinară de a întruchipa pentru prima oară un caracter insolit.

C: Cel mai interesant personaj propus de dramaturgia contemporană nu este nici Béranger, nici Vladimir, nici Winnie, ci limbajul însuși. Ni s-au prezentat peripețiile lui, încercările la care a fost supus, tragedia și moartea sa. Ce-ar mai putea urma?

A: Eventual Renașterea. De ce nu?

R (către Actriță): Fără să vreau să vă supăr, îndrăznesc să observ că, deși nu suntem pe scenă, dați în continuare replici teatrale. Nu vă puteți desprinde de spațiul scenei?

C: Cred că aș face mai bine să răspund eu. Ceea ce vreau să spun este, într-un fel, continuarea paradoxului actorului formulat de Diderot. El a arătat primul că actorul are permanent conștiința dublei sale identități și trebuie să domine tensiunea extraordinară dintre impulsul de identificare cu personajul și tendința de păstrare intactă a lucidității, a distanței față de acesta. Păstrarea echilibrului este esențială pentru ca jocul actorului să nu fie patetic și se realizează cu un mare efort. Descărcarea se produce după spectacol, când autosupravegherea dispare și, dus de această relaxare, actorul își permite cu larghețe ceea ce nu și-ar îngădui niciodată pe scenă: răsfățul, cabotinismul. (către Actriță): Am dreptate?

A: E meseria ta să ai dreptate și a mea să-ți dau materie de gândit.

Se aud puternice bătăi în ușă. Cei trei se privesc cu nedumerire. Bătăile continuă, insistente. În cele din urmă, Criticul se ridică și deschide ușa. Intră, cu un aer contractat, Dramaturgul.

Dramaturgul: Bună seara, iertați-mi intruziunea în acest cerc select. Cred, însă, că prezența mea ar putea completa în mod fericit acest colocviu.

C: Dar...cine ești dumneata și cu ce te ocupi?

D: Eu sunt Dramaturgul, numiți-mă cum vreți.

C: Îmi pare rău, dar n-ați fost invitat. Ne-am reunit aici toți cei care dăm viață unui spectacol. Sper că vă dați seama că sunteți de prisos. Vă rog să plecați!

A: Ne simțeam așa de bine. Ce vrei de la noi?

D: Să nu mă mai ignorați. Să mă acceptați ca partener.

R: Dar n-avem nevoie de tine! Pot gândi și singur o situație teatrală interesantă, valabilă. Crezi că-mi lipsește imaginația?

D: Și replicile cine ți le scrie?

R: Am actori foarte buni. Ei le pot improviza. (*către Actriță*) N-am dreptate?

A (*îi face jocul*): Las' pe mine! Să vezi ce mai improvizez când mi se dă ocazia! E timpul ca autorii să ne lase să ne facem meseria așa cum știm noi mai bine.

D (*către Critic*): Și Dumneavoastră sunteți de aceeași părere?

C: Vedeți, s-a strâns o literatură dramatică atât de bogată, încât practic toate situațiile existențiale sunt acolo, repertoriate. Dacă vreau ceva nou, îl obțin ușor, prin tehnici combinatoriale. Ai auzit de postmodernism? Iei o replică din O'Neill, una din Audiberti, alta din Osborne și ți-ai făcut singur o nouă piesă. *Cut and paste.*

R: Trăim sub deviza „ajută-te singur”. Și n-am nevoie nici măcar de asemenea colaje. Pot face spectacole numai cu mișcare și muzică, inspirate din motive arhetipale. Ritualuri. Înțelegi?

A: Ce mult a însemnat genul acesta de spectacol în țările din Est, sub comunism. Punând în scenă ritmuri străvechi și posturi hieratice, teatrul își regăsea sensul lui primordial religios și oamenii, care se dezobișnuiseră să meargă la biserică, trăiau cu uimire și proștețime emoția mistică.

D: Dar teatrul nu e liturghie (deși merită și el una, ca Parisul!). Cel care intră în biserică, fie el credincios sau doar turist, este imersat într-un ambient care este mai curând multimedial decât teatral.

C: Teatrul nu este și el multimedial? Nu se adresează tuturor simțurilor?

D: Da, dar are un alt tip de interactivitate decât spectacolul multimedia. Regia modernă, autoritară, a făcut tot posibilul pentru a implica publicul în reprezentație. I-a desființat pauza, reducându-i astfel la minim propriul lui „joc de scenă”, desfășurat în foaiet. L-a urcat pe scenă, l-a condus prin coridoare labirintice, l-a așezat pe jos, l-a atins, l-a mângâiat, l-a îmbrâncit, uneori i-a interzis până și să aplaude, chipurile pentru a nu tulbura stilistic spectacolul. Cu cât s-a străduit mai mult, cu atât i-a trezit mai bine luciditatea, i-a întărit convingerea că participă la un joc și i-a cultivat plăcerea perversă de a se emoționa și a gândi în același timp.

A: Credinciosul nu este și el condiționat să facă anumite gesturi în biserică? Acest fapt nu-i trezește, și lui, luciditatea?

D: Credinciosul pronunță anumite formule, răspunde la chemări, îngenunchează, se roagă. Turistul se deplasează, privește împrejur, contemplă frescele la lumina tremurătoare a candelor, consultă ghidul, ascultă sunetele clopotelor, ale vocilor sau ale orgii. Scenariul este binecunoscut, surprizele sunt excluse. Toate simțurile sunt activate pentru a instaura o stare de armonie contemplativă. La teatru, instituție laică prin excelență, se urmărește nu liniștirea, ci ascuțirea spiritului critic. Noi, dramaturgii, de la Plaut la Brecht, știm că publicul trebuie mereu trezit, dacă nu din somn, măcar din beatitudine.

R: Ca și în biserică, la teatru ceva se întâmplă, „se petrece”. Ceva miraculos.

C: Da, și ceea ce se întâmplă este, în ambele cazuri, în afara temporalului.

A: Curios, când eram copil veneam la teatru pentru a urmări o poveste palpitantă. Curând, mi-am dat seama că pentru așa ceva aș face mai bine să citesc un roman sau, și mai bine, să merg la cinema. Cinematograful este temporalitate pură, el este *cinematic* și, în mișcarea lui frenetică, te antrenează în vârtejul celei mai irezistibile dintre iluzii.

C: Iar teatrul este static, adică echilibrează forțele contrare. În teatru, nimic nu trece, deși ceva totuși se petrece, totul îngheață în marele gest, în atitudinea semnificantă. Clitemnestra își înjunghie soțul, Fedra își declară dragostea, Hamlet își privește mama cu infinit reproș, cu toții immobili în momentele lor „perfecte”, care se dilată în eternitate.

D: Finalitatea unei piese (nu finalul) este punctul ei culminant. Totul e să ajungi la paroxismul dramei și apoi la prăbușire.

C: Asta e din Aristotel?

R: Nu, e dintr-un interviu luat lui Ionesco de Roger Bensky în 1976.

A: Ce memorie!

R: Față de câte replici ai reținut de-a lungul anilor, e un nimic.

A: Am întruchipat, ce-i drept, un număr neverosimil de mare de personaje.

D: Nu veți mai avea această șansă dacă îi eliminați pe dramaturgi.

R (către dramaturg): Care este mecanismul inventării unui personaj? Pleci de la experiență, de la modele existențiale?

D: Plec de la experiență, dar cu voința expresă de a percepe persoanele ca personaje.

C: Prin eliminarea trăsăturilor fortuite, ne semnificative, ale persoanelor cu care ai de a face?

D: Prin eliminarea hazardului și a magiei care transformă orice dramă într-un incident patetic.

R: Din punct de vedere informațional, un personaj este o colecție de rutine comportamentale și un sistem de valori care ghidează selecția procedurii adecvate unei situații date.

A: Condiția de dramaturg este de invidiat. Poți să creezi niște clone, niște agenți virtuali care să creadă în valorile tale și care să acționeze cum ai face-o tu însuși în situații similare.

R: Nu cred că este posibil să transferi unui personaj bogăția intelectuală și finețea emoțională ale celui mai simplist individ. Personajul e mască, expresie, nu psihologie. De aceea, el trebuie inventat *ex nihilo*, nu derivat prin inspecție sau introspecție.

C: Natura a oferit dintotdeauna metoda prin care poți crea un personaj asemenea ție: procreația. Cultura a inventat metoda prin care să crezi unul care să creadă în aceleași valori ca și tine: educația.

D: Oricum, nici unul din aceste procedee nu este infailibil. De ce ați pretinde ca dramaturgia să ofere mai mult decât pedagogia?

A: Care părinte nu este dezamăgit văzând cât de puțin a reușit să transmită copilului său din ceea ce știa ?

R: De fapt, pe toți ne-a făcut Bunul Dumnezeu. Și se pare că nici unul dintre noi nu l-a mulțumit pe deplin.

C: Cu o singură excepție: acela pe care l-a numit *Fiul Său*.

D: Fiecare dramaturg visează această împlinire...

C: ...care ar fi imposibilă fără concursul Actorului, al Regizorului....

A: ...și, mai ales, ar fi inutilă fără validarea criticului.

R: S-ar părea că ne-am reunit într-o adevărată echipă.

A: Ceea ce ni s-a întâmplat a fost ca în piesele depășite de care vorbeam mai devreme. Eram între noi, un străin a venit pe neașteptate, ne-am agitat, apoi ne-am liniștit.

D: Viața imită arta, se știe doar de mult!

C: Viața nu imită niciodată decât arta perimată.

R: Din această imitație a artei vechi, s-ar putea totuși să se nască ceva...nou.

A: Niște noi personaje, poate.

D: Croite după măsura noastră, ar merita o încercare!

C (umple paharele): Să bem pentru ca persoanele noastre să devină personaje!

DIALOGUL CA REPREZENTAȚIE

Stendhal povestește că ducesa Sanseverina, atotputernică maestră de ceremonii la curtea prințului Parmei, obișnuia să organizeze spectacole de amatori în care curtenii, ca interpreți, trebuiau să-și improvizeze replicile, cunoscând doar în linii mari țesătura generală a intrigii. Acest exercițiu dezvolta prezența de spirit, atât de necesară unei cariere politice, în care darul de a răspunde prompt și potrivit, ceea ce englezul numește *the gift for a repartee*, era prețuit înaintea de toate. Artă conversației s-a democratizat mai apoi, fiind popularizată prin teatrul burghez, care operează cu idei și sentimente, nu cu trupuri și ritmuri. Acesta a pus de nenumărate ori în scenă – de la Oscar Wilde la GBS – duelul verbal, ajungând să ofere adevărate repertorii de figuri dialogale codificate, organizate după rigoarea

măsurilor din baletul clasic. A fost nevoie de un efort considerabil, reluat de câteva ori de-a lungul secolului de la Antonin Artaud la Peter Brook, pentru a dezbăra teatrul de mecanica schimburilor bine reglate de replici și pentru a face din personajele lui altceva decât participanți la turniruri salonarde, înzăuați în armura paradoxurilor și a vorbelor de duh.

Spectacolul înfruntărilor verbale, mereu dorit de public, este de regăsit astăzi mai puțin la teatru, cât în *media*, sub forma reprezentăției dialogale, a *talk-show*-ului. Reconstituire a salonului de altădată, el oferă publicului, care trage cu urechea la radio văzându-și de mici treburi gospodărești, sau stă cu ochii ațintiți la televizor și cu mintea la grijile sale, iluzia de a fi inteligent fără riscul de a se face de râs. Riscul acesta și-l asumă participanții, mediatorii, ca și invitații lor. El este în mod paradoxal mai mare la radio, unde contează doar ce spui, nu și cum arăți: când orice formă de comunicare nonverbală este abolită, o ezitare nu poate fi suplinită de mimica expresivă, orice moment de tăcere te anulează, exiști numai în măsura în care vorbești. Iar vocea ta trebuie să-l farmece pe „cel care te-ascultă-n întuneric”. Fără o voce „radiofonică”, Hitler n-ar fi câștigat alegerile, iar de Gaulle nu și-ar fi raliat partizanii vorbind de la BBC. Începând din anii '50, telegenia este cea care contează, spectacolul dezbaterii își creează propriile coduri, prezentate oarecum sistematic după cum urmează.

A. Regia

Marele maestru este realizatorul, cel care invită oaspeții, conduce conversația, moderează, modulează, modelează reprezentăția. Un regizor de teatru precum Tadeusz Kantor, care nu ezită să urce pe scenă în timpul spectacolului pentru a remedia abaterile ritmice, l-ar putea invidia pentru șansa de a fi mereu prezent. Modelul lui ideal este stăpâna unui salon, fie aceasta Anna Pavlovna Scherer, gazda seratei din primul capitol al lui *Război și pace*, despre care Tolstoi ne spune că luneca printre invitați ca supraveghetoarea unei țesătorii, atentă la zgomotul fuselor, intervenind pentru a modera, pentru a stimula, pentru a accentua. Spre deosebire însă de ea, regizorul *talk-show*-ului nu este cu totul integrat spațiului și timpului dialogului, fiind simultan înăuntru și înafară, conștient de „ce se vede” din exterior, ca și de exigențele gestiunii severe a duratei. Pentru a-și îndeplini misiunea, el poate să recurgă, ca Frédéric Ferney, la o desfășurare strictă și stereotipă, discutând, cu câte doi referenți, trei cărți timp de un sfert de oră fiecare. Poate să fie mai flexibil, ca inimitabilul Pivot, părând că improvizează, dar ținând strâns în mâini cartonașele cu notițe, sau poate interveni brutal, tăind vorba invitaților cu autoritate, ca Jean Marie Cavada sau Iosif Sava. Combinația invitațiilor este poate arta lui cea mai subtilă. Ei nu trebuie să fie nici prea asemănători, nici prea diferiți, nici prea buni amici, nici ireconciliabil opuși. Trebuie evitați maniaco-depresivii, dar și introverții, iar lista invitațiilor nu trebuie să fie prea ușor previzibilă, în genul catalogului alfabetic al lui Iosif Sava: Paleologu, Paler, Patapievici, Pippidi, Pleșu.

B. Interpretarea

Realizatorul, ca orice gazdă bună, trebuie să aibă prezență de spirit, să fie pregătit să umple pauzele de conversație, acele momente stânenitoare când se spune, în lipsă de altceva, că „a trecut un înger”. Nu trebuie să iasă în evidență, ci să-și pună în valoare interlocutorii, neuitând însă nici un moment că trebuie să placă spectatorilor, nu invitaților. Aceasta nu înseamnă să le trimită mereu zâmbete seducătoare sau complice prin intermediul camerei de luat vederi, ca mai sus pomenitul FF sau ca GG, efemer comper al unei emisiuni dilematice. Invitații, la rândul lor, trebuie să fie cooperanți, adică dornici să se pună în valoare printr-o exprimare elegantă și fluentă. Displac aceia, oricât de valoroși altminteri, care se opintesc în clișee și folosesc pe „deci” (echivalentul englezescului „well”) ca pe un colac de salvare pentru o gândire care se îneacă. E o greșeală să confunzi *talk-show*-ul cu un interviu, așteptând mereu întrebări la care să răspunzi rece și la obiect, sau să crezi că invitația

este un premiu pentru realizările tale, despre care, de altfel, refuzi ostentativ să vorbești, doar te-ai exprimat odată pentru totdeauna prin „operă”. Sunt de evitat cei care nu simt deloc nevoia de a seduce, ca și invitații „profesioniști”, care trec cu nonșalanță dintr-un *talk-show* într-altul, neînhibați, locvaci și previzibili.

C. Decorul și costumele

Masa este, se pare, inevitabilă, fie că este imensă, orbitor de albă, la emisiunea lui Frédéric Ferney, mică și joasă la Bernard Pivot, de tip „birou individual” la Iosif Sava și la Marius Tucă, în stil rustic la Tele7abc. Toți au optat pentru scaune cu design sever, mai stimulative pentru gândire decât odihnitoarele fotolii. Diferențele țin mai mult de cadraj, decât de recuzită. Dacă la români perspectiva este fatal frontală, invitații fiind aliniați cu fața la cameră și cu amfitrionul în mijloc (stil „cina cea de taină”), la francezi perspectiva se schimbă în funcție de vorbitor, ca și de expresivitatea mută a unuia sau altuia dintre participanți. Ținuta vestimentară a moderatorului trebuie să aibă o anumită constanță în diversitate și se recomandă recurgerea la un stilist profesionist. FF, îmbrăcat de Dior într-o irepetabilă succesiune de cămași uni, viu colorate, cu manșete neglijent suflecate și combinate cu cravate somptuoase, pune în umbră atât sacourile și cravatele de serie ale lui Pivot, cât și bretelele lui Tucă. Când gazda este o femeie (la noi nu este cazul), ea se îmbracă în taioare convenționale, cu clasică broșă la rever (Anne Sinclair sau Laure Adler). În ceea ce privește participanții, dacă, la noi, există tendința *to dress up*, unii invitații având o înclinație spre costumul de ceremonie bleumarine cu cravată asortată și alții dorința nevinovată de a exhiba mici eșarfe și șnurulețe de efect, în alte părți se recurge în general la ceea ce se numește *le look intello*, adică, pentru bărbați, sacou și cămașă fără cravată, respectiv câteva *T-shirts* suprapuse (în cazul celebrităților juvenile), iar, pentru femei, tricoul purtat sub blazer YSL (*rive gauche*). Există și acolo excepții: cămașa albă și largă purtată de Bernard-Henri Lévy indiferent de ocazie și de anotimp și coafura atent elaborată a lui André Glucksmann.

Cu regia, interpretarea, decorul și costumele puse la punct, spectacolul poate să înceapă. El este în același timp exercițiu de autoprezentare, trafic de imagine publică, mic capriciu narcisist, încercare de sugestie stilistică. Spectatorii nu sunt, cum spunea cineva, numai frustrații care îmbătrânesc în zadar așteptând o invitație, ci toți aceia care speră că a-ți juca bine rolul poate fi justificarea unei existențe.