

# Teatrul, elitele și poporul

1. Cum definiți noțiunile: teatru popular - teatru de elită, teatru comercial - teatru de artă?
2. În ce zonă poate fi încadrat teatru experimental?
3. Când se propune/realizează un spectacol, se ține seama de astfel de etichetări? Sau publicul/critica le cataloghează astfel?
4. Cine formează elita în România și cât de legată e aceasta de fenomenul teatral?
5. În ce măsură se supune gustului public strategia unui teatru? Poziția lui geografică poate determina repertoriul? Este bine să se țină cont și de astfel de lucruri?

**Alexandru Darie:** *“Există doar două tipuri de teatru”*

1. Există mai multe înțelesuri. Mai întâi, unul istoric, legat de momentul apariției unui anumit gen de teatru. Cel bulevardier, de exemplu, apare la începutul secolului al XIX-lea. Teatru popular se naște cam după război, în Franța. Acest gen e reluat de Strehler, care a gândit Piccolo Teatro ca pe un teatru de tip popular, prin asta înțelegând accesul foarte larg la spectacole, și nu neapărat recursul la mijloace de tip folcloric sau tradițional. Pe de altă parte, teatrul devine popular sau elitist potrivit nevoilor publicului. În țări cu nivel de trai foarte ridicat, cu excepția Germaniei, el e fie un fenomen burghez, fie inversul lui, un teatru alternativ, “de grotă” ori “de garaj”, unde în general se fac lucruri fără înțeles.

Dar orice tip de teatru popular sfârșește prin a deveni comercial, adică tot ce este inovație se clasicizează, iar mica “nișă” de oameni care îl gustă se lărgeste. Teatru bulevardier a fost la vremea lui inovator. Totuși, Broadway-ul sau West-End-ul sunt singurele două exemple de teatru comercial pur, dacă prin asta înțelegem un teatru ce trăiește prin sine însuși, fără intervenția unor sponsori și fără subvenții. Este un act comercial, există niște producători care in-

vestesc în produsul respectiv, iar acest produs este sau nu viabil. La Budapesta, de exemplu, când s-a montat **Cats**, s-a venit de pe Broadway cu fiecare gest, proiector etc. Totul era cuantificat. Personajul cutare trebuia să fie interpretat de un actor blond, de un metru optzeci, să îl ia pe do de sus într-un anumit fel. În străinătate, lucrurile sunt mai limpezi. La Paris, de exemplu, există piese contemporane, în special comedii, cu actori cunoscuți, și foarte puține spectacole cu piese mari. (Se și scrie imens, de multe ori foarte prost, altelei foarte interesant.) Există obiceiul ca teatrele particulare care vor profit să cumpere “cu totul” un spectacol de succes și să-l joace ani de zile, cu casa închisă. La București, însă, într-o săptămână, poți să vezi **Hamlet**, **Regele Lear** și altele asemenea.

Nu cred că există teatru de artă. Aici intrăm într-o zonă extrem de nesigură. Pe de o parte, teatrul de artă este acela care pune probleme, naște neliniști, întrebări. Dar asta ar trebui să facă teatrul în general: să bucure și să înspăimânte, să neliniștească și să liniștească. Și atunci, tot teatrul este de artă. Din celălalt unghi, teatrul de artă e unul complicat, pentru inițiați, abscons, opus teatrului popular, care e accesibil. Dar arta nu există decât dacă o

înțelege cineva. Iar un gen de teatru trebuie să fie gustat chiar în epoca în care apare, spre deosebire de literatură, care poate fi și “de sertar”. În cinematograful, denumirea “de artă” a fost inventată de americani pentru producțiile europene, exotice: nu se înțelege prea bine povestea, se vorbește prea mult, nu e tăiat filmul atât de nervos precum cel american, nu sunt explozii după primele minute. În același timp, europenii privesc filmul american ca pe o industrie, ca pe un produs comercial la care nu merită să te uiți. Adevărul e undeva la mijloc.

Convingerea mea este că există doar două tipuri de teatru – bun și prost – și că, de fapt, orice spectacol e popular, dar el se adresează unei “nișe”, adică unui anumit sector al publicului. De exemplu, înainte de 1989, teatrul era popular. Pe de o parte era conjunctura socială, pe de altă parte lipseau, practic, televiziunea, presa etc. Singurele locuri unde se întâmpla ceva erau teatrul și literatura. Oamenii citeau foarte mult și făceau cozi la teatru. Astăzi, oferta s-a diversificat imens.

2. Fiecare spectacol de teatru este, într-un fel, experimental pentru că orice artist încearcă, în felul lui, noi mijloace. Eu nu cred în instituția pe a cărei ușă scrie “teatru experimental”. De obicei, acest tip de teatru repetă toate clișeele. De exemplu, Grotowski a inventat ceva. Iată că și astăzi, după 20 de ani, există câteva companii care declară că fac laborator pe linia lui Grotowski, ele imitând, de fapt, exteriorul, ca niște băștinași care încearcă să facă din paie un avion la fel cu acela pe care

I-au văzut pe cer. Foarte importante în teatru sunt rigoarea logică, știința de a povesti, inteligibilitatea. Dincolo de ele se obține misterul, inefabilul.

În general, formele experimentale mai apar în societăți profund plictisite de propria lor bunăstare. Sau, ca Eugenio Barba ori "Theatre de Complicité", devin o mișcare



teatrală foarte puternică ce își dorește să provoace atenția unei așa-zise clase de mijloc. În Elveția, publicul e stropit cu sânge, în Croația, o trupă de teatru taie pești vii peste capetele spectatorilor. Poate fi și foarte interesant. Dar eu cred într-un teatru echilibrat.

3. În teatru, artă mult mai veche decât filmul, aceste noțiuni sunt folosite de "civili", de oamenii care nu sunt de teatru. Ei spun "teatrul acesta este comercial".

4. Elita există, dar nu poate fi determinată social: sunt intelectualii, categoria medie, dar și oamenii cu studii, studenții etc. Din păcate, după zece ani de la revoluție, Bucureștiul a rămas tot cu cele opt teatre dinainte de 1989. N-au mai apărut altele, nu au fost sprijinite inițiativele private. Nu există legi. În Germania sunt trei legi foarte importante. Prima spune despre o companie de teatru privată, care reușește în trei-cinci ani să mențină prin spectacole o anumită calitate artistică, că statul e obligat prin lege să o subvenționeze. Extrem de nemțesc și de simplu. A doua lege decide că teatrele de stat, care sunt deja subvenționate, primesc jumătate din sumă de la guvernul federal, iar cealaltă jumătate, de la landuri sau de la autoritatea locală. Dacă primăria dă, să spunem, un milion de mărci, statul federal e obligat să vină

cu o sumă egală. A treia dispoziție se referă la conducerea teatrului, care e bicefală. Directorul este o personalitate artistică ce vine fără concurs și propune un tip de teatru interesant, nou. Prin concurs e numit, în schimb, un "intendent", care supraveghează bugetul și găsește resurse financiare. În plus, în Germania, suma pe care o capătă un teatru nu e împărțită pe diverse sectoare, dinainte, de către guvern și primărie, ci e folosită potrivit cu necesitățile. Am fi putut să adoptăm și noi acest sistem.

5. Este adevărat că unele instituții pot fi denumite astfel. De exemplu, Teatrul "Bulandra" e mai puțin comercial decât "Nottara". Asta nu înseamnă, însă, că la ultimul nu poți vedea și spectacole care pun probleme, subzistă mai multă vreme etc. Experiența mea cu **Viforul** e încă în perioada de început pentru că, din cauza bolii lui Stelian Nistor, nu au avut loc decât trei reprezentații. Ultima dintre ele s-a bucurat de public obișnuit care, în ciuda duratei montării, nu s-a mișcat de pe scaune.

O mișcare teatrală adevărată ar însemna să avem un număr de teatre mici, unde trei-patru absolvenți de la un institut oarecare, sau amatori, se strâng într-un garaj, într-o pivniță, cu bani puțini sau deloc, și creează

o alternativă. Pe de altă parte, să existe în continuare teatre instituționalizate, locuri de rafinament artistic, în care oamenii să fie bine plătiți, biletul să aibă un preț mai mare ș. a. m. d.

**Vlad Rădescu:** "Sunt pentru un teatru de artă"

1. Eu am un unghi de vedere foarte "îngust". Nu cred că teatrul de calitate nu poate fi un teatru popular, nu cred că teatrul de artă nu poate fi interesant sub aspect comercial, fiindcă e tot un produs care poate fi vândut, fie direct către spectatori, fie prin chiar intermediul unor parteneri. Sunt pentru un teatru de artă. Care să facă spectacole fără concesiile către kitsch, să atragă și să ridice spectatorul la nivelul performanței artistice și culturale pe care și-o propune. Doresc să fac un teatru de artă care să fie popular, evident. Iar elita face parte din, nu-i așa, popor.

2. La toate întrebările acestea ar trebui să vă răspund cu cifre și statistici. Noi depindem de greva de la metrou, de o ploaie, de ora la care se retrag tramvaiele, de mineri, de căderea leului. Am fi putut vorbi despre altceva: despre constrângerile economice la care suntem supuși în momentul de față, despre salariile teatrului românesc și despre cât de prost



care nu se petrece pe o scenă stabilă, nu neapărat cel experimental) într-o zonă a libertății: nici teatru popular, nici neconvențional. Sunt aproape de tinerii actori care încearcă, într-o formă sau alta, să inițieze, să se exprime altfel. Consider aceste tentative absolut necesare, ca o șansă de a crea, de a se face auziți, mai ales pe piața românească, suprasaturată de artiști. Școlile de teatru pregătesc actori numai pentru teatrele de repertoriu. Sunt deja sute de absolvenți neîncadrați. Ei ce să facă? E firesc ca piața să devină foarte diversă, iar tinerii să spargă canoanele. Aștept, de exemplu, ca Teatrul Act să fie din ce în ce mai puternic, în special din cauză că Teatrul Unu și Levant au dispărut. Eu cred

atâta timp cât suntem subvenționați de către stat. Am alte imperative.

5. În București, unde există un embrion de piață de teatru, teatrele ar trebui să aibă o personalitate mai distinctă. Plătim tribut tradiției valoroase a fiecărui teatru. Noi am organizat o conferință de presă în urmă cu aproximativ un an de zile: "Drumul teatrului de artă către bulevard". Sub semnul acestei expresii putem să punem și convorbirea noastră de astăzi. Urmăriți afișele și spectacolele noastre, colaboratorii pe care i-am atras, ca să vi se confirme că evoluția Teatrului "Nottara" are loc pe un drum al valorii, nu al incompetenței, imposturii și superficialității. Nu cred că bulevardul exclude valoarea artistică și culturală. Teatrul "Nottara" se adresează tuturor trecătorilor de pe bulevard. Sigur, este o șansă că, datorită poziției, imaginea noastră e puțin mai "în față" decât a celorlalte teatre, dar, dacă nu e confirmată de izbânzi pe măsură în sala de spectacol, ea nu face nici doi bani.

funcționează transportu în comun în comparație cu unanima recunoaștere a valorilor teatrului românesc... și, în sărăcia asta, în România se cultivă modelul teatrului de repertoriu. Teatrul experimental, la rândul lui, și-l permite o societate mai degrabă bogată. Dar un teatru de repertoriu ar trebui să cultive și experimentul. Într-o companie stabilă, experimentul constituie pariul creatorilor reprezentativi ai aceluia teatru de a-și depăși propriile limite. Din păcate, nu e timp și nu sunt bani pentru asta. Teatrul "Nottara", în ultima stagiune, a făcut încercări remarcabile. Mă refer la spectacolul lui Gelu Colceag cu **Cazul Gavrilescu\***, la **Costumele** lui Dan Puric și **DaDa Dans** al lui Florin Fieroiu.

că o capitală modernă ca Bucureștiul ar trebui să aibă o viață teatrală mult mai puternică.

3. Etichetările sunt o modalitate foarte superficială de a cataloga. Nu cred că în România se pot identifica foarte limpede aceste noțiuni. Spectatorul bucureștean nu are argumente nici economice, nici culturale pentru a răspunde coerent la asta. În străinătate, teatrul comercial se adresează în proporție de peste trei sferturi turiștilor. În România nu există un turism organizat de nivel cultural. Eu vreau să fac un teatru de calitate, popular și divers.

4. Nu sunt partizanul unui teatru de elită sau pentru elite. La ce vă referiți? Una nu o presupune neapărat pe cealaltă. Oricum, nu sunt pentru un teatru destinat publicului elitist. Doresc să fac un teatru care să fie accesibil tuturor spectato-rilor. Nu fac teatru comercial

**Dan Vasiliu:** "Workshop-ul ca substitut al jocului"

1. Există două accepțiuni: teatrul popular - teatru cu impact la public, cu ofertă culturală calată pe specificul popular și cu mare accesibilitate; în al doilea rând, există accepțiunea etnică: așa cum se prezenta teatrul românesc în secolul al XIX-lea. În primul sens teatrul popular e asimilabil teatrului de succes comercial. Cel din urmă reprezintă, cum se spune în folclorul nou, teatrul care "desfundă mahalalele". Dar teatrul comercial poate fi și unul cult, tratat în manieră comercială. Adică, și un teatru de foarte bună calitate, care e posibil să aibă, prin publicitate, chiar o ofertă de construcție elitistă, intelectualistă, prezentată însă într-o "carapace" comercială. Depinde cum lansezi "obiectul". Acesta este tipul de promoționare folosit de SMART,

\*Precizăm că premiera spectacolului a avut loc în stagiunea 1996-1997 (n. r.)

Eu încadrez acest tip de teatru (cel

care a adus foarte multă lume în sala de spectacol. În ceea ce privește teatrul de elită, el există și este, fără nici un dubiu, contrapunctul celui popular. Să ne gândim tot la secolul al XIX-lea, când în teatrul românesc se jucau piese clasice, în franceză și în greacă, la curtea principeselor. În concluzie, teatrul popular poate fi unul de piață, iar teatrul de elită, unul "de artă", prezentat *indoors*. Între teatrul comercial și cel de artă nu există însă o contradicție. Teatrul comercial poate fi și de artă. De exemplu, Teatrul Act. N-ar trebui să facem distincții clare, să deschidem un dicționar de teatru în care să operăm în termenii pozitiv-negativ, alb-negru. Fiecare dintre aceste tipuri de teatru există în sine. Dar ele se pot combina. Cred totuși că teatrul popular și cel de elită rămân în opoziție.

2. Experimentul a mers întotdeauna pe linia elitei. El se leagă de teatrul de artă. Să ne aducem aminte de Maiorescu, cu teoria sa despre "arta pentru artă": pasiunea de a produce ceva numai de dragul obiectului. Când vine nevoia de receptor, elita dispare și nu se mai vorbește despre experiment. În cazul în care trebuie să comunicăm cu un public, spectacolul este doar un produs artistic, vandabil, comercial. Poate fi încadrat în termenul de "produs", căci implică și "consumul".

Dar experimentul nu pleacă în mod necesar de la elită. El poate fi declanșat și de neprofesioniști. Dincolo de limitele elitei există grupuri entuziaste, să zicem studenți sau amatori. Spre exemplu, Teatrul "Podul" este eminent de artă, dar nu aparține elitei teatrului românesc. Teatrul experimental vine și din nevoia de perfecționare. Toată voga *workshop*-urilor din ultimii ani nu face altceva decât să întrețină tehnica masa profesioniștilor din zona artei dramatice. Acolo unde este șomaj, tehnica dispare. Atunci, *workshop*-ul e un substitut al jocului.

3. Etichetele există de când s-a format masa de cercetare în domeniu. Nu cred însă că un creator își propune să opereze într-un gen anume. El poate să apeleze la mijloace din genuri diferite, pe care le combină. Dar nu pleacă "la atac" cu intenția de a face un anumit tip de teatru.

4. Elita noastră e constituită din suma profesioniștilor din artele spectacolului. Elita este bine instruită, bine informată și agreează orice ofertă de teatru, pentru că este curioasă. La noi, există mai ales o elită intelectuală. E adevărat că elitele profesionale nu se vizitează reciproc. Adică elitele din teatru nu se vizitează cu cele din artele plastice sau din arhitectură. Sunt lumi paralele, din păcate.

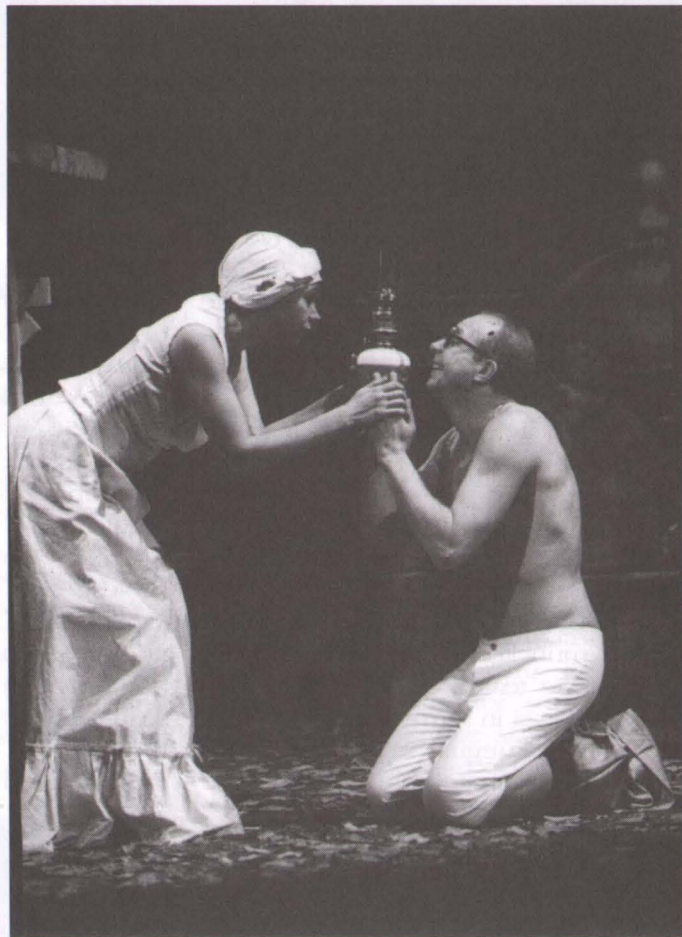
5. Noi am și produs un spectacol comercial. Se cheamă **Pălăria**. Este făcut cu intenția de a simți bucuria spectatorilor, care sunt într-adevăr încantați. E un spectacol comercial realizat cu folosirea marilor profesioniști ai teatrului de artă, ai elitei.

Putem vorbi de teatrele "cu vad" – de tipul Teatrului "Nottara", în care cineva este mai tentat să intre – și cele "fără vad". Așa se întâmplă peste tot în lume. Pentru cele care nu au "vad", lupta pentru supraviețuire este dublă sau chiar triplă.

**Ion Cojar:** "Experimentul stă la baza actului creator"

1. Mie mi se pare că, din când în când, critica inventează formule, luând din marea diversitate a teatrului unele tipuri care corespund, bineînțeles,

unui mod de gândire și de a face teatru, și contrapunându-le, exact ca în momentul de față. Eu nu m-aș hazarda în a căuta prea mult ceea ce asociază sau desparte aceste noțiuni, modalități sau "nume". Mai întâi pentru că, după părerea mea, un mare spectacol sau o reușită teatrală ar putea corespunde tuturor acestor încadrări. Adică, să devină popular, foarte comercial, teatru de artă și, bineînțeles, în ultimă instanță, să fie considerat teatru de elită.



Istoria teatrului a încercat, desigur, să găsească ceea ce unește sau desparte genurile. Toate aceste chipuri sunt realități ale vieții teatrului. Fiecare modalitate de a face teatru poate fi definită prin ceea ce îi este foarte caracteristic, o trăsătură care situează un anumit gen mai aproape sau mai departe de ceea ce ar putea să constituie înțelegerea nediferențiată a teatrului. De pildă, teatrul popular este tipul de spectacol care încearcă să-și apropie o primă categorie de spectatori. Aici s-ar putea

încadra teatrul de stradă, de bălci, formele teatrale practicate de amatori, formele folclorice născute din existența însăși a colectivităților. Cu ocazia anumitor sărbători, elementele de teatru popular, elemente specifice unor comunități rurale, se insinuează și uneori sunt preluate, apoi, în teatrul profesionist. A existat, spre exemplu, în comuna Șanț (județul Bistrița) o formă de teatru sătesc, în care un bătrân octogenar inventa subiecte teatrale și își căuta distribuția în rândul oamenilor din comună, asemănători tipurilor de care avea nevoie. Îi invita să vorbească, să creeze chiar replicile și comportamentul cel mai teatral cu putință. Se năștea un gen de spectacol popular, foarte gustat de întreaga comunitate. Formele acestea de teatru, născute dintr-o necesitate socială, culturală, morală, existențială sunt o oglindă a existenței oamenilor, cu ce are ea pozitiv sau negativ. S-ar putea să existe, însă, și un teatru profesionist cu caracter popular foarte pronunțat. De pildă, trupele "campesinos", teatrul itinerant, atelierul de teatru al lui Garcia Lorca, formele de teatru muncitoresc, sătesc. Teatrul cult este teatrul popular ce se distilează în forme care încep să-și nască reguli, să se structureze pe anumite date obiective, pe

un tip de acțiune ce-și cunoaște obiectivele și le poate formula. Dar nu forma estetică stabilește genul, ci elementele de structură, de conținut, materia însăși, modul în care ea se obiectivează și își capătă obiectul, sensul, se culturalizează.

Teatrul comercial este un teatru care exploatează scheme, stereotipuri ale teatrului cult, pentru spectacole care să devină de succes imediat, printr-un comerț de clișee. Dar el poate fi și teatru de artă. Ce altceva sunt acele spectacole de estradă decât un mod de a pasișa teatrul, de a-l pune în condiția sa cea mai frivolă, cea mai de-gradantă? De pildă, teatrul în care se exploatează dezgolirea, ce alt scop poate avea decât comerțul?

Teatrul de artă se autodefineste: ar trebui să fie idealul fiecărui om de teatru, ultimul sens al existenței teatrului. Idealul în teatru e un deziderat spre care tinde orice gest teatral, iar idealitatea apare doar după ce sunt îndeplinite toate elementele și regulile unui act teatral ca joc specific. Practicarea oricărei profesii este îndeplinirea unui joc specific. După ce s-au învățat normele unui mod de comportament sau ale unei profesii, se trece de gradul de simplă corectitudine. Ce înseamnă să-ți îndeplinești misiunea de medic

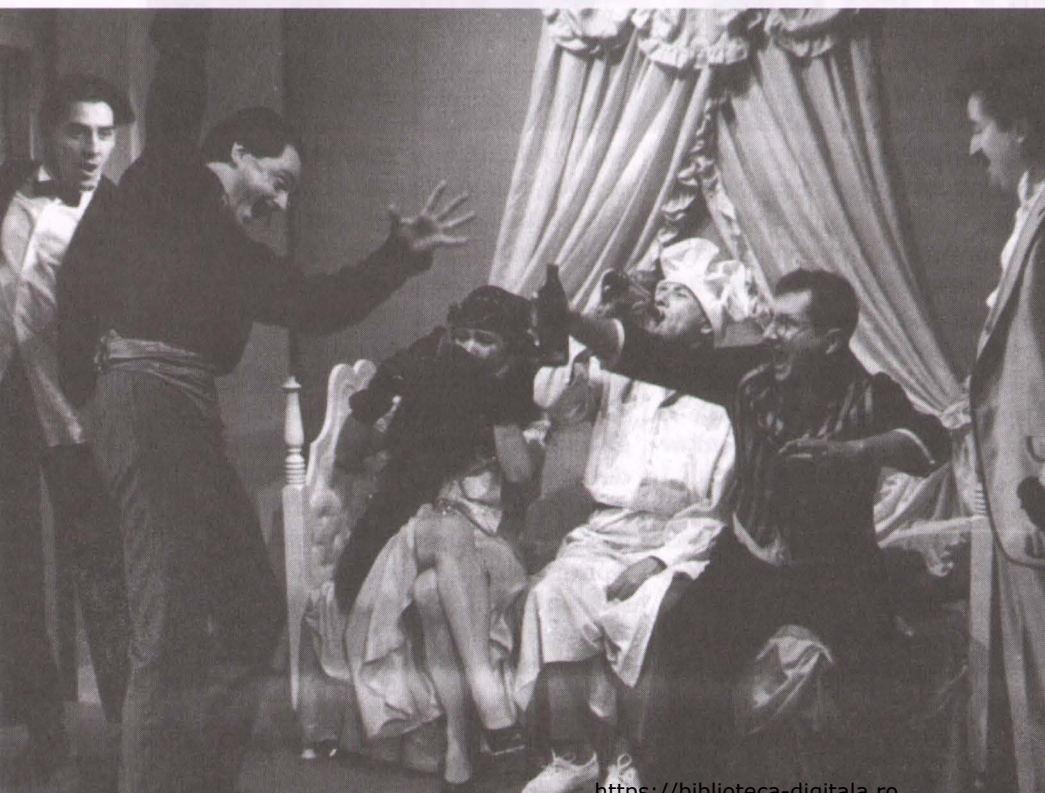
la nivelul cel mai înalt, reușind să depășești toate regulile învățate și inventând o nouă modalitate de utilizare a lor? Nivelul înalt de creativitate este uitarea regulilor. Un teatru în care se petrece acest fenomen sub ochii noștri, depășindu-se convenționalismul, petrecându-se miracolul și autenticitatea psihologică, devine un teatru de artă.

Teatrul de elită s-ar putea să fie o formă a teatrului de artă, a unui înalt nivel de profesionalitate, dar noțiunea de elită se referă mai mult la un teatru elitist, gen adresat unui număr foarte restrâns de spectatori, mai degrabă snobi.

2. Experimentul stă la baza actului creator: încercarea unor realități pomite dintr-o presupozitie, care, dacă e limpede, conduce la ceea ce se cheamă experimentarea "la cald" a unor situații de viață și a unor condiții concrete, pe care le putem apoi categorisi. Sigur că există și varianta de a pomi de la un cârmp de text sau de la o anume soluție dată, pentru a descoperi prin inducție și deducție o structură care poate să îndeplinească sau nu condițiile unei construcții teatrale, sau poate să eșueze într-o încercare sterilă. Multe forme ale teatrului experimental sunt sterile și întreprinse de oameni care nu știu ce vor sau care refuză – din convingere sau capriciu – să plece de la ceea ce e cunoscut ca grupaj de reguli ale acestui tip de joc, teatrul. Fără îndoială că teatrul evoluează și se diversifică în funcție de experiențe, de evoluția socială și istorică, iar fiecare dintre formele acestea generează cadrul și datele inițiale ale unei noi structuri formale.

3. Nu cred că publicul face alte diferențieri decât între autentic și fals, între bun și prost, între ceea ce l-a satisfăcut și ce nu, determinându-l să plece demonstrativ din sală, pentru că și-a pierdut timpul și banii.

4. Nu cred că este corect a merge cu definițiile atât de departe. Există o categorie de pu-



blic snob, de oameni care se îmbracă pentru a fi văzuți în ipostaza de spectatori permanenti, de iubitori de teatru, dar și o categorie de colecționari, de pasionați, de iubitori autentici care investesc în fenomen și sunt interesați de el. Apoi există profesioniștii. Sistemele cuprind o varietate mare, de multe ori imposibil de decantat. Poate că, uneori, proverbul lui Stanislavski e potrivit: de câte ori mirapodul vrea să conștientizeze cum se produce procesul mersului, își numără piciorul întâi, al șaptezeci și cincilea, al o sută douăzecilea, se împiedică și nu mai poate pași. Eu sunt, în mare măsură, pentru conștientizarea proceselor actorului, de exemplu. Resping ideea că singura competență a lui este talentul și de aceea am început să definesc procesualitatea experienței actricești. Talentul e binevenit și necesar, dar nu suficient. Tot astfel, interpretarea e un stadiu al muncii actorului, dar dincolo de ea există creația. Actorul creează viață ridicată la o putere, deci nu o "felie de viață". Iar acest proces de creație e unul miraculos, ce produce uimire, satisfacție. Atunci, faptul e cu adevărat de artă. E un proces ce se petrece foarte rar. Altfel, el rămâne o grimasă, o mimare a unui fapt nereal. De aceea, Lee Strasberg își permitea să spună că nu există doi actori mari în același timp, într-o epocă. Eleonora Duse, care era modelul lui, nu putea, de fiecare dată, să facă rolul la fel. Diderot, care spunea că așa ar trebui să se întâmple, a gândit ca un mare filosof, dar nu a avut dreptate. După el, actorul putea să aibă fie rațiune, fie sensibilitate. Iată în ce constă deosebirea dintre teatrul comercial, în care actorii fac mereu același lucru, și teatrul de artă.

5. Depinde de cine produce acel teatru. De ce nu ar fi un teatru de artă situat la răscrucea a șase bulevarde, în Place de la Concorde, la Paris? De ce nu s-ar putea ca în plin bulevard să funcționeze și un teatru de



mare profunzime?

**Mircea Comișteanu:** „*Lucrul cel mai important este succesul de public*“

1. Cele patru tipuri de teatru ar putea foarte bine să fie înglobate într-unul singur: *teatrul bun*. Pe de altă parte, dacă veți întreba douăzeci de persoane ce înseamnă aceste noțiuni, cu siguranță fiecare va găsi o definiție proprie. În ceea ce mă privește, teatrul popular poate fi acela care se adresează unui public cu o pregătire simplă (pot fi date ca exemple spectacolele de hâlci, din piețe, sau chiar cele shakespeariene de pe vremea lui Shakespeare ori spectacolele goldoniene din timpul lui Goldoni...). Din fericire pentru toată lumea, pe atunci teatrul se dovedea necesar. Acum el nu mai pare a fi atât de „util“ poporului. Este, prin urmare, teatru popular cel care se adresează unei mari mase de oameni, cu texte pe înțelesul tuturor, cu o formă de expresie directă, dar care nu trebuie neapărat să excludă o problematică serioasă.

Teatru de elită se poate face și cu piese populare; ideea este însă aceea că practicanții unui asemenea gen își consideră propriile creații ca fiindu-și suficiente lor înșile și le destinează

unui public extrem de specializat. Sigur că și teatrul lui Grotowski era unul de elită. De multe ori, la spectacolele sale numărul spectatorilor era mai mic decât cel al actorilor. Dar acest lucru era făcut programatic, regizorul fiind un cercetător al fenomenului teatral. În sistemul nostru actual, nu cred că va mai fi posibil ca un creator să facă numai teatru elitist, poate doar dacă și-l subvenționează singur. În condițiile materiale mizerabile în care ne aflăm, nici un director serios nu-și va mai permite să realizeze asemenea spectacole. Elitele sunt restrânse ca număr, și chiar dacă vor plăti 100 000 - 200 000 de lei pentru un bilet, nu vor umple mai mult de două-trei săli.

Teatrul comercial se practică peste tot în lume. Sistemul economiei de piață încurajează acest gen, în care important rămâne câștigul material. Sigur că, atunci când e vorba de teatre subvenționate, acest aspect este luat în considerare, dar nu devine cel mai important. Cred însă că, în condițiile restrângerii tot mai drastice a bugetului, va trebui să luăm în serios problema teatrului comercial în sensul că vom fi obligați să facem spectacole vandabile. Asta nu înseamnă că vom pune în scenă numai

piese bulevardiere, dar va trebui să avem un repertoriu cât mai variat, cât mai vandabil. Ca și celelalte forme de teatru, și cel comercial poate fi, în definitiv, teatru de artă.

2. Teatrul experimental se adresează elitelor, dar și spectatorilor foarte tineri, care nu așteaptă neapărat *noul*, ci, mai ales, nu cunosc *vechiul*. Teatrul experimental este necesar în măsura în care, fără a avea neapărat o valoare în sine, trage semnale de alarmă încercând să producă o schimbare. Sunt numeroase exemple în istoria culturii care dovedesc că, și fără a avea o valoare intrinsecă deosebită, curentele experimentale au pus punct unei ere, deschizând alta. Dadatismul, de pildă, fără a da la iveală mari opere, a încheiat un ciclu, dând frâu liber artelor secolului XX.

3. Eu practic un anume gen de teatru, în care lucrul cel mai important este succesul de public. Pentru asta caut să fac - cu reușite variabile - spectacole pe înțelesul publicului mediu. Încerc să pun în valoare textul și actorii. Când interpreții izbutesc să spună o poveste frumoasă și inteligibilă sunt deplin satisfăcut. Nu pornesc niciodată de la ideea: „Hai să montez un spectacol elitist! Pe urmă fac teatru de artă, mai trec și prin teatrul popular, ca să ajung, în sfârșit, la cel comercial“ - și nici alții nu cred c-o fac. Cred că teatrul de artă cuprinde toate celelalte noțiuni, adresându-se în egală măsură și elitelor, și omului de rând. Arta are forța uriașă de a aduce măcar pentru o clipă la un numitor comun pe toată lumea, indiferent de clasa socială.

4. La ora actuală, există mai multe feluri de elite în România, dintre care cea mai agresivă este cea a proaspeților îmbogățiți (împreună cu toate rudele lor). Sunt și oameni de calitate printre ei, însă foarte puțini. Această clasă proaspăt parvenită nu agreează arta, ci numai prezența la manifestările artistice, pentru ca astfel să se poată găsi în preajma adevăratei elite.

Și există, desigur, și o elită intelectuală, care însă, de cele mai multe ori, nu iese în lume, tocmai din oroarea - mărturisită ori nu - de a nu fi obligată să se alătore celeilalte.

5. Gustul publicului înseamnă și gustul epocii. Noi suntem și educatori, dar, în același timp, și foarte dependenți de spectatori. Fără îndoială că o parte a publicului alege un teatru pentru că îi stă în cale. Este mai greu să ajungi pe Mândinești, la Comedie. Teatrul „Nottara“ sau Teatrul Național sunt evident privilegiate, aflându-se pe marile bulevarde bucureștene. Dar hotărâtoare rămâne, până la urmă, tot calitatea spectacolelor, dovadă că au fost suspendate reprezentații chiar și la „Nottara“; nu multe, e drept. Este o criză generală a publicului și, dintre factorii care au dus la aceasta, cel mai important rămâne sărăcia.

**Alexandru Todușov:** „*Toată lumea caută*“

1. După părerea mea, cele patru noțiuni sunt ușor sinonime. Teatrul popular, ca atare, nu prea mai există, sau, dacă mai există, reprezintă cel mult niște forme locale... În altă ordine de idei, teatrul trebuie să fie „de artă“. Dar, atunci, teatrul de elită devine mai curând un moft. Cine socotește că face teatru de elită și dorește să se adreseze doar unui anumit segment de public greșește de la bun început, în România nepuținându-se vorbi, la ora actuală, despre o elită care să populeze mai mult de două-trei săli de spectacol. Eu, de pildă, nu consider că fac parte din vreo elită; merg la teatru asemeni celui mai obișnuit spectator și sunt sigur că în clipa în care aș sta în sală coștientizând chiar și numai faptul că sunt regizor, aș pierde orice plăcere. Ar însemna că văd o reprezentație pentru a o analiza și nu pentru a mă putea bucura de ea. Ar fi destul de trist ca mersul la teatru să devină o trudă în loc să rămână o plăcere.

**Nu credeți că datorită economiei de piață, care începe să se insinueze și la noi, teatrul de artă va fi tot mai des obligat să facă unele concesii teatrului comercial?**

Teatrul comercial este cel care se vinde foarte bine. Dar văntreb: ceva care nu se vinde bine devine numaidecât teatru de artă? Nicidecum. De fapt, nu e vorba de teatru, este vorba de piese, piese mai ușoare, piese care nu-ți dau bătaie de cap și care sunt destinate divertismentului. De ce n-ar fi stimabil un asemenea lucru? Ca oricare altul din zona artei, de pildă ca muzica ușoară sau ca spectacolele de revistă. Toate manifestările de acest fel își au publicul lor. În definitiv, nimeni nu este dispus să vadă seară de seară doar *Macbeth*. Astăzi vrei să mergi la o comedie, mâine la un spectacol serios, profund. Nu poți citi toată viața numai filosofie. Calificarea într-un anumit domeniu îți poate limita aria de gândire.

Întorcându-ne la noțiunea de teatru popular în accepțiunea sa de azi, cred că mai poate fi vorba și de cel umoristic, de tipul „Divertis“, „Vouă“ sau „Vacanța mare“ (un grup ceva mai obscen). Este și acesta tot un soi de teatru, înspirat din scheciurile de televiziune și transferat pe scenă pentru un public, în fond, uriaș. Succesul acestor grupuri este enorm și se datorează mai ales faptului că atacă zona cabaretului politic. De aceea și au haz; în plus, răspund nevoii publicului de a se distra pe seama unor probleme foarte serioase și care, de fapt, ne produc destulă suferință. Nu m-aș da în lături să lucrez vreodată cu „Divertis“ sau cu „Vouă“. Sunt lucruri care au o țintă, un scop precis și, în definitiv, sunt la fel de onorabile ca oricare altele.

2. Nu cred în conceptul de teatru experimental. Experiențele reușesc sau nu. În măsura în care un spectacol ajunge la public și este bine primit, el devine teatru și atât. Ce înseamnă teatru experimental?



### Căutări...

Dar toată lumea caută! Orice regizor, dacă este de bună-credință, caută o soluție pe care o vrea și nouă, și proaspătă, și viabilă pentru textul ales. Mi-e greu să cred că cineva, plecând de la o formulă regizorală, caută o piesă pe care să o poată adapta acesteia. Până la urmă, un spectacol de teatru se bazează pe un text, sau pe un scenariu, sau pe o idee, căroră trebuie să le găsim imaginile adecvate astfel încât rezultatul să fie cât mai captivant pentru spectatori. În clipa în care realizezi un spectacol care pune publicul pe fugă, ți-ai ratat misiunea.

### Și totuși, dacă ne gândim la curentele avangardiste, de pildă, nu s-au născut ele datorită experimentelor?

Mi-e greu să spun dacă ele au fost neapărat experimentale. În primul rând, toate curentele mai vechi care au avut un aer experimentalist au pornit de la o idee de bază: „épater le bourgeois“ (să le luăm fața fraierilor - cum ar veni tradus mai simplu). Au conținut o imensă cantitate de ironie, abuzând de bună-credința snobilor, păcălindu-i pe aceștia, aiurindu-i și scandalizându-i pe conservatori. Cel puțin în privința dadaismului și a suprarealismului, dorința de a scandaliza o soci-

etate pe care, de altfel, artiștii o contestau, era foarte puternică. Era o negare a formelor vechi și o încercare de a impune noi valori aproape cu forța. (La ora aceasta au devenit și ele vechi valori pe care le stimăm asemenea clasicismului ori romantismului.) Până la urmă, totul se revendică de undeva, pomește de la ceva deja existent. Toți caută o filiație care să le justifice actul de violentare a cutumelor publicului și, firește, o și găsesc pentru că, altminteri, din nimic nu se poate naște nimic.

### Nu credeți că Bizarmonia poate fi socotit totuși un spectacol experimental?

Deloc. **Bizarmonia** este doar reprezentarea adecvată a poeziei lui Ion Barbu, cu ajutorul muzicii și al gestului. Este teatru instrumental - o formulă care se apropie mai mult de muzică, dovadă că nici nu a fost cine știe cât luat în seamă de către criticii de teatru. A fost mai mult comentat de criticii muzicali care s-au erijat în cronicari dramatici. Cei din urmă, în buna lor majoritate, nu au putut penetra asemenea limbaj.

3. Eu nu-mi etichetez spectacolele în nici un fel. N-am spus niciodată: „Hai să facem noi acum teatru de elită; să vedem cum ne iese un asemenea spectacol pe care să nu-l înțeleagă nimeni“. Poți, firește, să

faci și așa ceva, dar numai ironizându-i pe spectatori. Să-i trimiți pe căi lăturalnice, să-i aiurești. Asta, cu siguranță, ar da apă la moară snobilor, dar n-ar putea constitui mai mult decât o farsă.

4. Să recunoaștem tristul adevăr că o bună parte din elita culturală românească nu se mai află în țară, pentru că mizeria și disperarea i-au împins pe foarte mulți oameni de mare valoare să plece, rămânând aici - conform glumei - o

mână de aventurieri care doresc să aibă o viață palpitantă într-un loc imprevizibil. Ca în toate țările, elita românească este formată din oameni de cultură, preocupați de fenomenul artistic; ea poate fi văzută și la expoziții, și la concerte, și la spectacole de teatru, și la târguri de carte. Este un grup de oameni care se recunosc și se simt bine împreună.

### Cât despre oamenii cu bani...?

Nu mă interesează. Este problema directorilor de teatru, nicidecum a mea, să știe cum să bată la ușile cu clante aurite spre a scoate mărunțișul de care au nevoie pentru ca instituțiile pe care le conduc să poată trăi.

5. În bună măsură. Numai că, pe lângă obligația teatrelor de a-și atrage publicul, mai există și aceea - care în socialism constituia un dictat, dar care ca principiu funcționează la fel de bine și azi - de a-și forma publicul. De fapt, acum, fiecare teatru are exact spectatorii pe care îi merită. Și acești spectatori vor respinge spectacolele ce nu le sunt adresate. Exemplul cel mai clar poate fi Teatrul de Comedie, care are și va avea mereu dificultăți în prezentarea dramelor, pentru că publicul său vrea să vadă comedii. Așa s-a întâmplat că un spectacol



absolut stimabil, cum era **Transport de femei**, nu putea fi luat în serios până pe la jumătatea desfășurării sale, publicul având mereu senzația că trebuie să fie o comedie ale cărei sensuri erau bine ascunse. Oamenii râdeau de la bun început pentru că ei știau că au cumpărat bilet ca să vadă o reprezentare veselă. Pe de altă parte, Teatrul „Bulandra” și-a obișnuit spectatorii cu creații mai curând profunde.

**Ceea ce nu v-a împiedicat să realizați acolo Libertinul.**

După părerea mea, **Libertinul**

este o piesă mai serioasă decât au calificat-o cronicarii. Nu este vorba despre o simplă poveste de alcov, acolo se dezbate ideea, se aduc în discuție teorii de ordin moral. Autorul este foarte stimat în Franța, nefiind deloc considerat un dramaturg boulevardier. La noi încă funcționează prejudecata că piesele franțuzești sau englezești sunt boulevardiere, în vreme ce doar cele rusești sunt serioase.

Cât despre amplasamentul în spațiu, să fim serioși, la Teatrul de Comedie nu merg oamenii care-și fac cumpărăturile pe

Lipscani, fie și pentru simplul motiv că, atunci când încep spectacolele, magazinele s-au închis de mult. Prin urmare, așezarea lângă un spațiu comercial nu are nici o legătură cu afluența de public. Titulatura teatrului atrage aici un anume gen de spectatori. E adevărat, totuși, că o proastă așezare în spațiu face ca oamenii să ajungă mai greu acolo. Din această cauză nu s-a putut și, probabil, nu se va putea construi vreodată un teatru într-un cartier periferic. Deși ar fi atât de necesar!

## Răspund spectatorii

1. Ce înseamnă, pentru dumneavoastră, termenii „teatru popular - teatru de elită, teatru comercial - teatru de artă”?
2. Ce tip de teatru preferați?
3. Cine credeți că formează, astăzi, elita în România?
4. Aveți un teatru preferat? Care sunt criteriile după care l-ați ales?

În raidurile noastre prin teatrele bucureștene la sfârșit de stagii am putut lesne constata prezența încă masivă a publicului tânăr (elevi, studenți), mai firavă decât de obicei a celui vârstnic (pensionari), precum și lipsa aproape totală a publicului matur. Curioși să aflăm și opiniile spectatorilor despre tema anchetei noastre, le-am pus următoarele întrebări:

Cu mici excepții, răspunsurile la prima întrebare nu au diferit prea mult de cele date de către regizori și directorii de teatru. Chiar atunci când se face o delimitare clară între cele patru noțiuni, aproape toată lumea este de acord că teatrul de artă ar trebui să le înglobeze pe celelalte. Totuși, „uneori, teatrul poate fi și o chestiune de bani. Ai bani, poți face o treabă mai bună; din sărăcie cârpești ce poți și cum poți” (pensionară). A existat și părerea că „teatrul de elită se deosebește net de cel popular, în primul rând prin costul biletelor. Așa se face că eu n-am putut vedea, de pildă, **O noapte furtunoasă**, la Odeon” (profesoară, 40 de ani), dar și aceea că „teatrul de

artă nu se face pentru bani, ci numai din nevoia artistului de a se exprima pe sine. În România, deși se joacă mult, se face prea puțin teatru de artă” (studentă la Psihologie, 24 de ani). În fine, ținem să mai consemnăm un răspuns, care ne-a impresionat prin concizie: „Nu știu dacă este necesar să facem o delimitare atât de clară între noțiuni. Oricum, teatrul popular este cel destinat oamenilor simpli, fără o pregătire specială, și care vor să se distindă venind la spectacole; cel de elită se adresează publicului cult, elevat. Și teatrul de artă presupune un anumit nivel de pregătire, nu se adresează chiar tuturor; deși e mai deschis înțelegerii decât cel de elită. Teatrul comercial este acela care aduce un oarecare profit financiar. Bine ar fi ca oricare dintre aceste genuri să fie vandabil” (studentă la Litere, 22 de ani).

La cea de a doua întrebare, răspunsurile au fost eterogene, preferințele spectatorilor îndreptându-se spre toate tipurile de teatru. Singurele condiții sunt: „a ne satisface din punct de vedere spiritual” (studentă la

Politehnică, 20 de ani), „a ne destinde” (student la Drept, 23 de ani), „a fi bine realizate din punct de vedere artistic” (student la Medicină, 24 de ani), „a avea în distribuție actori cunoscuți” (student la Medicină, 22 de ani).

Semnificative ni s-au părut a fi opiniile spectatorilor în ceea ce privește noțiunea de elită în România. Majoritatea celor interogați au făcut o deosebire tranșantă între oamenii culti, elevați și cei cu bani, socotind că elita este formată numai din cei dintâi. Despre cei cu bani s-a spus fie că „Banii nu constituie un criteriu care poate determina existența unei clase sociale. Din păcate, însă, elita noastră, formată, evident, din oameni culti, nu are bani” (consilier juridic, 29 de ani), fie că „Oamenii cu bani capătă tot mai mare importanță la noi, dar nu pot fi socotiți o elită. Din păcate, aceștia nici nu iubesc teatrul și nu cred că și-ar asuma gestionarea unor fapte artistice” (student la Psihologie, 21 de ani).

Cele mai neașteptate răspunsuri am primit însă la ultima întrebare. Deși mai toți considerăm că amplasamentul geografic al unui teatru poate fi un factor determinant pentru afluența spectatorilor, iată că majoritatea celor intervievați au negat acest lucru. De pildă, cu excepția a

doi spectatori, toți cei veniți la „Nottara“ pentru a vedea **Costumele!...** au mărturisit că teatrul lor preferat este, de fapt, altul („Bulandra“, TNB) și că aici sunt prezenți în mod special pentru acest spectacol. O singură spectatoare, **profesoară, 40 de ani**, ne-a spus că „*Într-adevăr, zona în care se află un teatru este foarte importantă. Pentru că, dacă tot mă aflu în centru, îmi vine mai*

*ușor să cumpăr de aici bilete. Pe de altă parte, este greu să ai un teatru de suflet, când ești doar un spectator obișnuit, adică unul care nu-și permite să vadă mereu spectacole, fie din cauza timpului, fie din cea a banilor. Atunci când dispun și de bani, și de timp, sigur că aleg ceea ce mi iese în cale.*

Fără a ajunge la concluzii definitive, îmbucurător este faptul că putem constata o preocupare

evidentă a publicului pentru fenomenul teatral în ansamblu, o bună percepere a acestuia, o deschidere către dialog. Spectatorii nu constituie o masă amorfă gata să plătească și să îngurgiteze orice; dimpotrivă reprezintă un factor viu în stare să aprecieze, dar și să amendeze - la momentul potrivit - o creație scenică.

*Anchetă realizată de Mirona Hărăbor și Marinela Tepuș*

**Sp** *praful de pe scândură* **praful de pe scândură**

# Controlul de la *minister*

Într-o zi însorită am primit un telefon de la un inspector angajat al Direcției Instituțiilor de Spectacol din Ministerul Culturii. Telefonul anunța... un control. Stăpânindu-mi reflexul de spaimă gogoliană, am realizat că instituția controlată va fi Compania Teatrală 777, organizație independentă, non-guvernamentală, non-profit. „De unde până unde?” m-am întrebat eu. „Doar nu ne subordonăm ministerului.” Iluzia independenței m-ar fi îndemnat să nu accept, dar bunele relații pe care le întrețin cu persoanele ce se ocupă cu activitatea teatrală în minister și, nu în ultimul rând, curiozitatea m-au îndemnat, vorba lui Brânzovenescu, „să fiu cuminte”. Și am așteptat emoționat sosirea controlului. Și el sosi, la ora anunțată.

O comisie formată din șase persoane (acoperind domeniile juridic, financiar, plus unul... surpriză) a fost trimisă pe teren în această activitate. Altminteri, oameni amabili, politicoși, ba chiar, majoritatea, tineri. Cafele, discuții de principiu. „Nu mi se pare normal”, am început eu, „să fiu controlat de minister mai abitir ca Teatrul Național. Care e

justificarea?” Justificări am vrut, justificări mi s-au dat – și financiare, și juridice, și morale. Să le luăm pe rând.

1. Financiar. Ministerul Culturii acordase Companiei Teatrale 777 o mică finanțare pentru cheltuieli de publicitate cu spectacolul **Copiii unui Dumnezeu mai mic** și acum voia să se asigure că banii au fost cheltuiți corect. „Dar bine”, am spus eu, „nu am făcut decontul cu oferte, facturi, chitanțe fiscale etc.?” „Cu atât mai mult, să vedem bilanțul contabil al întregului an financiar.” „Bine, să-l vedem.” Și-l văzurăm.

2. Juridic. Ministerul a acordat Companiei Teatrale 777 un aviz de funcționare. Să vedem statutul. „Păi bine”, zic eu, „nu l-am văzut când mi s-a acordat avizul?” „Cu atât mai mult.” „Bine, să-l vedem.” Și-l văzurăm.

3. Moral. Există o mică prevedere perfidă în avizul de funcționare. Și anume că acesta poate fi retras în cazul unor încălcări ale moralei publice. „Aoleu”, făcui eu, gândindu-mă la **Îngeri în America** și la vânzătorii patrioți ortodocși ce s-au războit cu afișele acestei „fantezii gay pe teme naționale

(americane)”. Cu alte cuvinte, ar fi existat posibilitatea ca ministerul să declare imoral acest demers artistic și să-mi retragă avizul de funcționare. Spaima gogoliană a reînceput să-mi dea târcoale. „Păi bine”, zisei iar, „dar unde e independența mea?” „Ei asta-i”, îmi răspunse inspectoarea, „doar am văzut spectacolul. Suntem oameni inteligenți.” „Dumneavoastră, ce-i drept, da”, m-am gândit eu, „dar dacă vin alții?”

Tocmai când meditam mai abitir la independența companiei mele de teatru a trebuit să fac decontul pentru o finanțare acordată de Consiliul Britanic. M-am dus pregătit cu facturi, oferte, chitanțe fiscale, ordine de plată, state etc. „Doamne ferește!” mi-a spus reprezentanta unui alt sistem fiscal. „Scrie-ne un raport de o pagină asupra proiectului. Noi te-am finanțat ca proiectul să se facă. Și el s-a făcut. Altceva nu ne interesează.”

Atunci m-am liniștit pe deplin. Mi-am dat seama că sunt, totuși, liber. Doar că nu aici.

**Theodor-Cristian Popescu**