

ROLUL TEATRULUI ÎN LUMEA CONTEMPORANĂ

Așa cum s-a arătat în articolul închinat „Zilei mondiale a teatrului”, apărut în numărul trecut al revistei noastre, Institutul Internațional de Teatru — în dorința de a transforma sărbătoarea mondială a teatrului într-un prilej de dezbatere a problemelor specifice contemporaneității — a adresat oamenilor de teatru din întreaga lume un mesaj cuprinzând o serie de întrebări ce preocupă mișcarea teatrală. Am solicitat citorva autori, regizori și scenografi răspunsuri la întrebările din chestionarul I.T.I., pe care le publicăm mai jos :

CE ROL TREBUIE SA JOACE TEATRUL. ÎN SOCIETATEA DE AZI ?

a. Înainte de toate, autorul trebuie să trateze problemele legate de omul timpului nostru ? În caz afirmativ, el are datoria de a fi partizan sau spectator ?

b. Autorul are datoria de a menține prioritatea textului în opera sa, sau să privească această problemă prin prisma spectatorilor și, în acest caz, se asociază compozitorului sau coregrafului ? (Trebuie notat că acest sau nu este întotdeauna eliminativ, un același autor putînd să fie interesat de ambele posibilități.)

c. Fuziunea (sau coexistența) în interiorul unei realizări teatrale a celor trei domenii principale : dramatic, liric și coregrafic reprezintă o atracție specială pentru marele public ?



HORIA LOVINESCU

a) A trata problemele legate de omul timpului nostru nu reprezintă pentru autorul dramatic un imperativ etic sau social, ci o condiție firească de creație. Nu văd nici măcar o singură piesă mare din literatura dramatică contemporană,

care, sub o formă mai mult sau mai puțin directă, să nu cuprindă o dezbatere ascuțită a problematicii specifice omului modern.

În ceea ce privește atitudinea partizană sau obiectivă a autorului față de problemele abordate, trebuie să spun că dilema mi se pare falsă. Ea nu există. Atitudinea de spectator obiectiv a creatorului de artă e ori o iluzie, ori o ipocrizie. Căci ea e funciarnmente anticreatoare.

b) Spectacolul dramatic complex care integrează funcțional textului dansul, pantomima și muzica, mi se pare a răspunde unei reale nevoi și poate chiar unei preferințe manifeste a publicului.

Cu condiția ca aceste elemente să se subordoneze textului, cu finalitatea precisă de a-i potența sensurile și nu de a-l însoți, făcându-l mai distractiv sau agreabil.

Acest gen de spectacol este ideal, cred, pentru marile săli și poate restituie textului solemnitatea, monumentalitatea și amploarea de care drama psihologică l-a văduvit.

Bineînțeles, formula nu trebuie să fie exclusivistă.

● AL. MIRODAN

a) Da. Fie și numai pentru motivul că Shakespeare n-are posibilitatea să înfățișeze revoluțiile socialiste, asasinarea lui Kennedy sau primejdia războiului nuclear.

— Partizan. N-am înțeles niciodată cum ar izbuti sensibilitatea superioară a scriitorului să privească „detașat“ dramele. Viața (ca și spectacolul) solicită reacțiile pozitive sau negative ale cercetătorului.

b) Autorul are datoria de a menține prioritatea cuvântului în teatru, dacă nu vrea ca piesa de el gândită să se dizolve într-o mixtură eterogenă, devenind, din structură, un element X al spectacolului, asemenea decorului sau perucii.

c) Nu Știu. Poate că da. Dar dacă examinăm problemele teatrului contemporan prin prisma exclusivă a „atrăției speciale“, vom ajunge eventual să prezentăm în cadrul unui spectacol cu *Trei surori* momente — evident ispititoare — de strip-tease.



DINU CERNESCU

a) Parafrazînd pe un autor celebru, cred că teatrul trebuie să fie oglinda vie a timpului nostru și implicit autorul nu poate fi un spectator; cel puțin, acei autori care sînt susceptibili de a crea piese în care timpul lor — contemporaneitatea — să fie oglîndit.

b) Gordon Craig susținea că un text shakespearian nu poate fi jucat, deoarece el la lectură reprezintă perfecțiunea. Cu alte cuvinte, spectacolul nu-i poate adăuga nimic aceluși text. Nu știu dacă este adevărat, dar cred că un text scris pentru teatru, și nu pentru a face literatură dialogată, este doar o etapă pînă la produsul finit care este spectacolul.

c) În ceea ce privește folosirea dansului, muzicii și a celorlalte arte în spectacol, cred că acestea nu trebuie privite ca un agreement capabil de a acționa favorabil asupra publicului. A le folosi ca atare este un mod ușuratic de a gândi. Ele trebuie — cred — să facă parte din modul de exprimare complet, total, al creatorilor într-un spectacol. Folosirea multiplă a artelor într-un spectacol trebuie să apară dintr-o necesitate estetică, nu dintr-una „de modă“, superficială ca atare.



a) Categoriic, da. Autorul este obligat să trateze problemele legate de epoca sa, numai astfel teatrul pe care îl scrie poate deveni necesar, și implicit interesant, pentru publicul contemporan. Opera sa poate interesa atunci și generațiile viitoare dacă problemele pe care le abordează constituie o imagine adevărată a naturii umane în împrejurări istorice concrete, opresată sau dezlănțuită de acestea. Acest mularj constituie, după părerea mea, materia primă a actului dramatic. E o condiție pe care o îndeplinesc toate capodoperele dramatice ale trecutului. Desigur, un teatru contemporan cu publicul său nu este însă obligat să-și plaseze problemele numai în epoca sa. Problemele de interes contemporan pot fi plasate în epoci diverse, eficiența lor este în funcție de interesul real pe care-l suscită și de fuziunea, care operează în cadrul demonstrației artistice a piesei, între idee și imaginea scenică.

Nu cunosc, din lecturile mele, autor dramatic în postura de spectator al realității. Consider că orice autor dramatic *valabil* este partizanul unor idei, al unei concepții ontologice, disimulate sau expuse cu evidență didactică. Chiar atunci când un autor își propune să se exprime numai pe sine, dacă această analiză este penetrantă, făcută cu forță artistică, ea devine reprezentativă pentru o întreagă categorie umană și, implicit, constituie, cu sau fără voia autorului, un manifest-program. Cea mai obiectivă relatare a unei situații dramatice devine o declarație programatică, chiar atunci când autorul pretinde cu tărie că nu ține să propovăduiască nimic. Punctul de vedere cel mai dorit impersonal, când este expus cu mijloace artistice, nu poate să nu impresioneze, să nu influențeze deci publicul.

b) Realizarea completă a textului se face odată cu crearea spectacolului. Cred că nici un autor contemporan nu mai visează să scrie texte „pentru fotoliu“. Spectacolul contemporan tinde din ce în ce mai mult spre formele complexe ale unor epoci trecute, când textul era însoțit de diverse arte ajutătoare. Cred că textul trebuie să fie ajutat de muzică, coregrafie etc., eficiența lui fiind astfel sporită în reprezentarea teatrală. Desigur, formele ajutătoare trebuie create în funcție de text, subliniindu-l prin consonanțe sau contraste voite. De altfel, numeroși autori moderni indică personal în piesele lor momente în care vizualul și sonorul continuă și dezvoltă pasajele de text vorbit.

c) Da. Trebuie evitată supralicitarea, care poate înstrăina complet spiritul textului față de spectator, printr-o montare axată greșit, lucru frecvent, de altfel. Un spectacol care tinde spre „teatrul total“ are desigur mai multe șanse să atragă noi și diverse categorii de public. Prin forma sa bogată, el va impune astfel și sentimentul de *respect*, pe care publicul dorește să-l resimtă când vine la teatru.

ROLUL STATULUI

a. Prețul locurilor fiind, printre altele, unul dintre obstacolele în calea dezvoltării normale a teatrului, statul trebuie să-l elibereze de toate serviciile comerciale și să-i recunoască astfel importanța ca expresie culturală a poporului ?

b. Teatrul fiind silit din această cauză să devină un „serviciu public“, cum își va putea apăra libertatea de expresie care trebuie să rămână totală ?

c. Schimburile internaționale pot fi considerate drept un mijloc de înțelegere și factor de pace ?



SICĂ ALEXANDRESCU

a) În țările socialiste, învățămîntul, pînă la trepte ridicate, este gratuit. Mănualele școlare chiar se distribuie fără plată elevilor. Cu aceiași ochi ar trebui privită și activitatea teatrală.

Nu ne gîndim la gratuitatea spectacolelor de teatru. Această măsură ar fi chiar nesănătoasă, în măsura în care ar lipsi teatrul de un foarte prețios și democratic criteriu de apreciere: preferința publicului. Teatrul nu trebuie să fie gratuit. Gestul pe care-l face spectatorul cumpărîndu-și locul la reprezentație își are valoarea lui. Dar prețul locurilor să nu fie un obstacol în calea dorinței de a veni la teatru. Biletul de teatru trebuie să se vîndă cu un preț modest, stabilit în raport cu puterea de cumpărare a salariilor celor mulți. Aci, desigur, statul are cuvîntul hotărîtor. Nu numai prin suprimarea impozitelor. Suprimare, subliniez, nu reducere. O reglementare a chiriilor sălilor de teatru cade tot în sarcina statului. Se înțelege că nu vorbim acum despre situațiile de la noi. În țările socialiste, problema nu există. Teatrele nu plătesc chirie. Dar sîntem în cadrul Zilei Mondiale a Teatrului, și nu ne e îngăduit să uităm că sînt locuri pe lume unde deținătorii de săli — în ultimă instanță deci, chiria localului — influențează în chip hotărîtor activitatea teatrală, repertoriul, libertatea de expresie, prin urmare.

Modicitatea prețurilor de intrare nu se poate păstra decît cu sprijinul material pe care statul e chemat să-l acorde. Nu ne gîndim la subvenții directe: poftim bani și fă teatru! Metoda e adesea întrebuițată și n-a dat întotdeauna rezultate sănătoase.

Dar, pornind de la lapidara formulare a lui Jouvét — *il n'y a pas de théâtre sans succès* —, ne gîndim la încurajarea succeselor, adică a teatrului adevărat. Din moment ce teatru fără succes nu există, înseamnă că unde nu e succes, nu e teatru. Să subvenționăm deci succesele. Cum? Statul luînd asupra lui o mare cotă din drepturile de autor, de pildă. Va da astfel o primă de încurajare autorului, cu atît mai substanțială cu cît succesul lui e mai important. Comisiile obiective, compuse din personalități — scriitori, critici, oameni de teatru —, ar înlătura din competiție succesele joshnice.

Pe scurt, trebuie căutate metode ca statul să ajute, să întărească viața teatrului care are drept să trăiască, a teatrului viu, a teatrului iubit de mulțime, a teatrului popular. Pentru că — și aci nu poate fi vorba de o interpretare eronată — nu există titlu mai înalt la care poate aspira un teatru decît acela de *teatru popular*.

Repet din nou. Ne gîndim la asemenea soluții, de Ziua Mondială a Teatrului, pentru acolo unde aceste probleme există. În țara noastră ele sînt rezolvate.



AL. MIRODAN

a) Fără doar și poate. De altfel, în țările socialiste această problemă a fost, din rădăcini, rezolvată, încît, citind întrebarea, am încercat o tresărire.

b) Prin atitudinea inteligentă, demnă și responsabilă a conducătorului de teatru.

c) Asta nu e o întrebare, ci un pleonasm.

● DAN NEMȚEANU

a) Desigur. Numai o politică de dezvoltare culturală generală poate permite o înflorire a teatrului. La noi în țară, revoluția culturală a dat teatrului românesc posibilități vaste, permițând, într-un timp foarte scurt, un salt calitativ considerabil în producția artistică.

b) Atunci când politica statului corespunde *efectiv* cu aspirațiile maselor (deci și ale publicului), pentru teatru nu se mai pune problema servituții.

c) Schimburile internaționale constituie un foarte important mijloc de cunoaștere reciprocă, înțelegere și respect. Vehicularea valorilor culturale sporește, și influențele reciproce sînt binevenite, stimulante.

PUBLICUL

a. Teatrul, destinat la început în special nobilimii, iar în ultimii 500 de ani burgheziei, are datoria de a deveni acum teatru pentru popor ?

b. Ce genuri de opere și sub ce formă ar corespunde cel mai bine nevoilor marelui public ?

c. Care sînt formele arhitecturale ale clădirilor și sălilor de teatru în care publicul găsește cea mai mare satisfacție, în calitate de spectator ? Eventual, ce alte forme ar dori spectatorul ?

● HORIA LOVINESCU

a) Ideea unui teatru rezervat elitelor, de orice natură ar fi ele, e absurdă în condițiile de existență ale lumii moderne. Funcția socială a teatrului nu mai poate fi contestată serios, și rolul acesta de conștiință colectivă a epocii face din teatru o instituție populară în sensul cel mai plin și larg al cuvîntului.

● AL. MIRODAN

a) Da, teatrul are această datorie, cu atît mai mult cu cît el are și posibilitatea obiectivă de a deveni „popular“, în sensul cult al noțiunii, întrucît masele din numeroase țări ale lumii au atins nivelul intelectual al nobilimii de la începuturi sau al burgheziei de acum 500 de ani.

b) Asta mă întreb și eu.

c) Orice clădire civilizată și confortabilă, în care iarna e cald și vara — răcoare, în care fotoliile sînt tăcute, glasul actorului e perceptibil, iar chipul acestuia poate fi remarcat din orice punct al sălii.

● DINU CERNESCU

Teatrul a început în piețe din clipa cînd primul actor s-a suit pe o piatră și trupa pe un podium. Sutele de spectatori urmăreau în amfiteatru, cu nestăvilită pasiune, tot ce se rostea pe scenă. Ineditul — noul, neprevăzutul — era elementul pri-

mordial al reprezentăției. Acest neprevăzut pasiona pe spectatori, ca și o întrecere sportivă. De aceea, spectatorii „trăiau“ spectacolul cu pasiunea unei mari competiții sportive. Din păcate, mai mulți regi au băgat teatrul în locuințe precis destinate pentru aceasta, unde erau ferii de răceală și popor. Astfel apare scena-cutie, scenă care a semănat moarte în rîndurile teatrului popular. Cînd spun teatru popular, mă refer la un public variat și receptiv și la niște forme de expresie multiple și larg accesibile. Teatrul-cutie a încărcat noul teatru de convenție, de decoruri și de manierism. Nu știu dacă arhitectura, forma teatrului-cutie, trebuie schimbată, dar ceea ce știu sigur este că spiritul intern, conținutul teatrului de iluzie, acest spirit vechi trebuie schimbat. Și cînd modul intern de gîndire al teatrului va simți nevoia unei arii mai largi de joc, nu văd ce ne-ar împiedica să i-o construim.

● DAN NEMȚEANU

a) Marile epoci de teatru (grec, elizabetan etc.) au avut un public larg, divers. Dacă tînde spre o expresie majoră, și teatrul epocii noastre trebuie să-și constituie un public cît mai numeros. Stimulul este reciproc.

b) Noțiunea de mare public cuprinde, după părerea mea, diverse categorii de public, așa încît un repertoriu trebuie să fie divers ca forme dramatice, unitar sub raportul calității artistice. În fața unui repertoriu variat, care poate trece de la farsa clasică și farsa tragică, la tragedia clasică, modernă, tragicomedie, teatru total și spectacol de music-hol, categoriile de public se contaminatează stimulant, iar nivelul general de receptivitate crește. Cred că toate formele de opere pot interesa marelui public, de la „one-man-show“ pînă la cea mai somptuoasă reprezentăție, în aer liber, de „teatru total“; esențial este ca spectatorul să-și regăsească poziția sa contemporană în spectacolul la care participă. Cred că piesele contemporane îl interesează în primul rînd, indiferent de genul dramatic în care sînt scrise.

c) Datorită interesului crescînd pe care-l arată teatrului, publicul contemporan simte dorința, oarecum inconștientă, de a se afla cît mai în centrul acțiunii dramatice la care participă. Acest imbold, mai mult sau mai puțin declarat, îl face să accepte cu plăcere, și cu o ușoară jenă în același timp, integrarea lui spațială în spectacol. Formele circulare sau semicirculare de săli, mobile sau transformabile, sînt necesare teatrului epocii noastre. Locurile în amfiteatru, deci desființarea amplasamentului pe categorii sociale, sînt o expresie necesară structurii publicului modern. Spectatorul dorește să recepteze spectacolul cu maximum de eficiență, să vadă și să audă cît mai bine, să cuprindă cît mai mult, să se simtă un element component, chiar declanșator, fără însă ca senzațiile în care îl îmbracă spectacolul să-i ia din puterea de analiză, de comparație și de verdict final. În reprezentația teatrală modernă, spectatorul nu trebuie să se simtă obiect, ci element constitutiv.