

# Foamea de public

DIN  
MIȘCAREA  
IDEILOR  
TEATRALE

Ideile actuale sînt generale, în multe cazuri, de foamea de public a teatrului, acesta avînd mereu sentimentul că e frustrat de anumite categorii de spectatori potențiali, sau că, dimpotrivă, nu are capacitatea de a atrage suficienți spectatori. Cîrculă frecvent noțiunea de „teatru popular“, deși accepțiunile sînt diverse și uneori contradicțoare. Asemenea, formula de „teatru experimental“, acum vîzînd mai puțin descoperirea ori perfecționarea mijloacelor de expresie, și mai mult contactele cu publicul tînăr. Teatrul experimental, în Ecuador, e o activitate studențească menită să pună în lucrare scenică mituri folclorice pentru a familiariza masele rurale cu manierele moderne, și masele urbane, cu stadiul de civilizație a satului. Armand Gatti, refuzat mereu de teatrele pariziene cu incendiarele sale piese politice, a intrat în uzină și a montat *Coloana Durutti* (biografia unui revoluționar spaniol, ucis în timpul regimului franchist, în condiții neelucidate), pe potecile dintre mașini, în hale, avînd, ca fundal, zidul acoperit de gazete de perete. Trupa și-a alcătuit propriul ei ziar mural, cerînd muncitorilor să răspundă dacă știu ceva, și ce anume știu, despre personalitățile revoluționare ale zilei, din diverse țări. Spectacolul-manifest a angrenat aproape toată fabrica, fiind, firește, în fiecare zi altfel. Transpunînd experiența într-un sat, regizorul-autor a suferit un eșec total. Atunci s-a adresat copiilor din școlile satești, întrebîndu-i : „ce știi despre mama ta și despre tatăl tău ?“, „ce e pentru tine preotul, învățătorul, primarul, jandarmul ?“ etc., uluitoarele răspunsuri ducînd la o reprezentație sui-generis, care, de astă dată, a izbutit.

Creațiile acestea colective, practicate și în Statele Unite, Canada, Columbia, Mexic, Belgia nu dau însă de obicei produse literare viabile, sînd prea vizibil sub semnul aleatoriei. Revista canadiană „Jeu“ (Quebec) a deschis o anchetă internațională ca să afle opinii despre relația autor-creație colectivă („Mit și realitate“). Gérald Sigonin denunță aici pe autorul „autocrat“ zeificat drept creator „mitic“ de texte imuabile și „per-fecte“, glorificînd, în schimb, „expresia directă și liberă“ a actorilor înșiși, pe material de viață cules spontan. Criticul canadian Michel VaIs optează însă pentru „scriitorul scenic“, literatul legat de teatru, familiar cu lumea scenei, scriînd deliberat scenariu, nu piese „pentru veșnicie“, justificîndu-și astfel, uneori, și calitatea de regizor al propriilor sale texte, ba chiar și de actor în distribuție (Arrabal, apărînd ca protagonist al piesei sale ...*Și vor pune cătușele florilor*). Cereetîndu-se mai îndeaproape situația grupurilor

și grupulele lor ce elaborează în colectiv canavaua improvizațiilor, s-a observat că există totuși, în majoritatea cazurilor, un improvizator-șef, un „dramaturg” care dă ideea, ordonează inspirațiile diverse, le selectează. I se zice, de către unii, „scripto-regizor”, de alții, „ochiul din afară”, ori „martorul”. René de Obaldia pretinde că e vorba, în genere, de un autor ratat sau de un diletant machiat, teatrul avînd nevoie de autor ca să se impună: autor și autoritate ar avea aceeași sorginte lingvistică. Adevărul e că îndeobște creațiile colective sînt debile sub raport literar și dramatic; ceea ce le fortifică, e jocul colectiv, priza directă cu publicul, caracterul agitatör. Eugen Ionescu nu crede în această emergență a colectivelor; el replică: „A fi singur, nu înseamnă a fi izolat, a întoarce spatele lumii, ci dimpotrivă, a te pregăti să te întâlnești cu ea”. Ciudad, însă, René de Obaldia, care a ironizat „colectivismul teatral”, s-a integrat de bună voie într-o echipă tinăra și i-a scris o piesă-scenariu, ducînd viața ei, zi de zi. Roman Weingarten consideră aceasta „idealul”, să scrii adică direct pe planșeu — indiferent unde ar fi scena — dar afirmă că lucrul e imposibil „din punct de vedere practic”. Revista conchide, conciliant, că, indiferent de natura și persoana autorului, toți se supun pînă la urmă, așa cum se cuvine, regizorului, „ca să nu fie anarhie”, care „e contrară artei”.

Realizînd că abia cinci la sută din populația țării vede spectacole, tineri artiști, suedezi au constituit o federație a teatrelor „independente”, pentru a contribui la descentralizare și democratizare. Martin Even, ziarist, relatează că ei se declară „idealiști”, primesc jumătate din salariul minim și străbat țara „pentru a lupta împotriva spiritului mercantîl în cultură”. Datînd din 1968, mișcarea s-a consolidat și s-a precizat, astfel că statul a fost de acord s-o și subvenționeze, sindicatele, municipalitățile, diverse organizații dîndu-i, de asemenea, subsidii. Ideea e că „Țara trebuie să aibă teatru — indiferent care parte a ei, pretutindeni unde sînt suedezi”. Repertoriul e însă cum e obscur și gustul artistic cam incert. Căutările sînt de limbaj artistic; e improbabîl că micile discursuri scenice despre agresiune, sexualitate, impozite, libertate, pasionează populația. Există însă și o instituție paralelă, creată de guvern, Rijksteater, care își are sediul într-o margine a Stockholmului, într-un fost studio cinematografic. Dă 3000 de reprezentații pe an, trimițîndu-și echipele în localități miniere de la Cercul Polar, în așezările de eschimoși, în școli (și în școlile speciale pentru handicapați), în închisori, în azile, în spitale. Afîșul său global are 120 de

titluri anuale: drame și comedii, opere, balet, piese pentru copii, texte speciale pentru surdo-muți. Nu sînt numai echipele din Capitală, ci și trei filiale provinciale. Rețetele trebuie să acopere 10% din buget; subvențiile locale, 15%; restul e în seama statului. „Totuși, nu e destul public, nu e destul...” suspină directorul enormei înjghebări — și nu aflăm nici de la el, nici de la ziarist, din ce cauză.

În China, însă, nu sînt destule locuri în teatre pentru cîți oameni vor să vadă spectacolele. Se joacă acum piese naționale ale secolului nostru (*Ceainăria*, uriașă frescă istorico-socială de Lao-Te — 70 personaje), Shakespeare, Molière, Bernard Shaw. Mult zgomot pentru nimic e unul dintre succesele considerabile ale stagiunii la Shanghai, la Teatrul Tinerețului, care reprezintă, de asemeni, și comedia chineză modernă *Logodnicii*. La Beijing se pregătește *Galileu* de Brecht. S-a pus în scenă, după cum se știe, și o piesă de Baranga. S-a modificat concepția asupra funcționalității teatrului în societate, el se deschide, acum, spectatorilor săi, cu piese moderne și clasice, capabile să aducă bucurii artistice veritabile, și să educe gustul pentru frumos, să perspectiveze lumea contemporană într-un chip complex. Teatrolgul Chi Ven apreciază că sarcina fundamentală, acum, e realizarea unei calități înalte a literaturii și artei dramatice — constituînd justificarea lor socialistă. Nici în țările africane nu se pune problema publicului, el e un dat al teatrului; chestiunea principală o constituie factura artei teatrale, cum să se mixeze tradițiile sincretice și stilizarea modernă. Un seminar ținut în Ghana, la Accra, sub auspiciile UNESCO, a reunit spectacole demonstrative și cercetători din țara-gazdă, Nigeria, Kenya, Uganda și Zambia. Cum să interesăm publicul urban în reevaluarea scenică a materialului folcloric? — s-au întrebat participanții. Cum să modernizăm vechile povestiri și să combatem, cu ele, deprinderile înapoiate? Cum să îmbunătățim stilul teatrului universitar, care tinde spre forme esoterice? Cum să combatem influențele „ușuratic” ale teatrului european și nord-american și cum să facem „comunicative” marile creații ale dramaturgiei universale? Profesorul Yinka Adedeji de la Universitatea din Lagos a publicat, în zilele seminarului, un amplu studiu în cotidianul „Daily Times”, pledînd pentru coroborarea teatrului cu interesele societății, în noile state africane. Contribuția specifică cea mai importantă ar fi în sensul împlinirii idealului de identitate națională și culturală, de emancipare a poporului prin civilizație. Specialiștii din Botswana și Tanzania au împărtășit interesante experiențe de „teatru educativ”, înfăptuite cu elevi; în

unele locuri (Coasta de Fildeş, Camerun), teatrul, ca instrument de terapie socială, a devenit disciplină școlară obligatorie. E, desigur, o posibilitate incitantă, mai ales pentru pătrunderea în comunități închise, în genere prudente față de tot ceea ce le vine din afară.

Apropierea teatrului de public, augmentarea publicului, penetrația artei teatrale sînt și obiecte ale unor studii intensive, de perspectivă. Anul trecut, în Polonia, la Karpacz, s-au întîlnit Roberto Bacci de Pontederra, Eugenio Barba, Jerzy Grotowski, biologii R. G. Busnel, Dr. H. M. Laborit, sociologul Abraham Moles, arhitectul-scenograf Alexis Barsacq, psiholingvistul J. M. Pradier, psihanalisti, actori, critici, acusticieni, colocviind despre aspectele științifice ale teatrului. Întrebarea primordială pusă la masa rotundă a fost dacă, la sfîrșitul secolului XX, teatrul se mai poate dispensa, cu atîta nonșalanță, de cuceririle științifice care, într-un fel sau altul, îl *privesc*. Etologia, psiholingvistica, biologia cunosc azi progrese care îngăduie o mai bună cunoaștere a unicității omului. Arta teatrală are și ea nevoie de un studiu sistematic al umanului; dealtfel, cele mai bune înfăptuiri scenice reprezintă o explorare pragmatică a ființei umane: pulsioni, necesități, relații ale gândirii, afecte și mișcări corporale. Totodată, teatrul e capabil să ofere remedii pentru o sumă de maladii contemporane psihosomatice. S-a propus o „bancă de date” care să furnizeze oamenilor de știință informații din prețioasa experiență a actorilor, prilejuind un schimb continuu între artiști și savanți. Revista mensuală a Asociației tehnice pentru acțiune culturală, ATAC („Informations” — Paris) a pus în dialog cîteva personalități proeminente din sferele artei, politicii și administrației de stat, cerîndu-le să se pronunțe asupra soluțiilor optime ale construcțiilor teatrale ale viitorului. Se înclină, în genere, spre sala polivalentă, cu întrebuintări multiple, porîndu-se de la ideea că guvernele, municipalitățile, nu mai pot investi în edificii care să nu servească și altor scopuri publice. Totuși, în principal, nevoile de exprimare ale actorului ar trebui să decidă; de asemenea, natura echipamentului tehnic; de asemenea, și nu în ultimă instanță, democratismul cultural, căci tot ceea ce se clădește azi pentru mine are a ține seama de nevoile spirituale ale *maselor* (Antoine Vitez). Și-apoi pornim de la concepția unui *spațiu de reprezentare* (Jorge Lavelli), răspunzînd nevoii omului, de comunicare *prin artiști*. Edificiul poate determina atît natura, cît și densitatea creativității teatrale; ca și limbajul teatral. „Or, dacă imaginația noastră poate crea fără încetare spații artificiale, e pentru că, numai aici, noi

putem să ne confruntăm, în mod colectiv, problemele de viață, să căutăm rațiunea noastră de a fi și să aflăm, mai mult decît în oricare alt loc, răspunsuri la cele mai adînci interogații”.

În această toamnă, noi, oamenii de teatru români, ne-am întîlnit în cîteva debateri care, de asemeni, urmăresc sporirea caratului social al teatrului dramatic și cunoașterea perspectivelor sale. Unele dintre aceste preocupări rimează cu ale altora. Discuția asupra catagrafierii și restituirii întregului patrimoniu dramatic național (Botoșani), agrementată cu un festival, a înregistrat pînă acum cîteva ediții. O reuniune asemănătoare are loc (numai de doi ani) în Spania, la Almagro. Se numește „Zilele teatrului clasic”. Se recomandă, acolo, cu insistență, o revigorare a studiului clasicist, readucerea în atenție a operelor prea rar reprezentate, resuscitarea comediei. Solida publicație teoretică din Barcelona „Estudios escenicos” (director, Xavier Fàbregas) duce (din 1975) o campanie de reevaluare a fondului clasic spaniol, și în special a celui catalan din secolele XVIII—XIX, *republicînd* texte. De pildă: *Ucenicul toreador* de Juan Ignacio González del Castillo și farsele populare *Nun-tă în Lumea Nouă*, *Casa vecină*, *Provoacărea Vicentei*. „Toamna teatrală la Botoșani” a examinat, cu luare-amînte și cu satisfacție, repunerea în drepturi, cu modernitate, a lui Delavrancea (la teatrele naționale), a descoperit o piesă interesantă a lui Vasile Voiculescu, a dezbătut condiția estetică actuală a actului restitativ, cu specială atenție asupra structurilor scenice tradiționale și a structurilor novatoare, amendînd atît elementarismul prăfos cît și experimentalismul fără motivații scenice. Colocviul gălățean despre arta comediei (ediția a IV-a) a centrat ampla dezbatere, pe profilul actorului comic. E o manifestare originală și a cercetat o temă originală. Resurecția comediei, din ultimii trei ani, n-a fost urmată peste tot și de o revitalizare a artei comice, regizorii și actorii complăcîndu-se într-o anume lincezeală, ale cărei rezultate sînt inserția agresivă a spiritului estradei în teatrul dramatic, dezordinea montărilor, lipsa de stil și de idei, inclinația spre vodevilesc, domnia burlescului, vulgaritatea. Inteligența actorului comic — sau a celui cu predilecții comice — somnolează, invenția regizorală e sau nulă, sau de exorbitanță strict temperamentală. De curînd, lucrînd pe texte fundamentale, sau, în orice caz, de valoare certă — semnate Shakespeare, Molière, Caragiale și Mazilu, Băieșu, Tudor Popescu — Valeriu Moisescu, Alexa Visarion, Iulian Vișa, Alexandru Tocilescu, Florin Fătuțescu, Ioan Ieremia, Nicolae Scarlat, Aureliu Manea și alții au re-

găsit *substanța* comică, au creat interesante formule scenice și, evident, o nouă relație cu sensibilitatea actuală a publicului. Actorul comic, echipa comică se reabilitează și reintră, pe orbita concepțelor, în teatralitatea modernă, de unde au ieșit, îndeobște, prin histrionism amorf, susținut de pacte, pe cât de galeșe, pe atât de turpide, cu grosolănia de tip populist. Festivalul dramaturgiei românești actuale (Timișoara, ediția I), ca și seminariile de dramaturgie și teatrologie Teodor Mazilu (Cluj-Napoca) și D. R. Popescu (Focșani) au propus dezbaterii (foarte ample, în toate cazurile citate), eflorescența literaturii dramatice naționale de azi, identificând opere, personalități, experiențe, orientări, direcții spectacologice, modalități favorabile dezvoltării teatrului românesc. Revista iugoslavă „Szena“, făcând bilanțul ediției de anul trecut a Festivalului național de dramaturgie originală (Novi Sad), arată că și în țara vecină problematica specializată e dominată de cauza literaturii autohtone. Noi am pus accentul pe actualitate, pentru a detecta (și stimula, evident) tendințele de cuprindere tematică și artistică a realității. Am constatat că trăim un moment dramaturgic bun. Spectacole cu piese românești, de o conștiință critică înaltă și în formule antrenante, beneficiază de adeziunea masivă a spectatorilor și de aceea a criticii.

Judecând după ceea ce știm și despre alții, am cuteza să afirmăm că sistemul nostru de festivaluri, colocvii, seminarii, dezbateri de creație constituie o experiență originală în context internațional și are efecte dintre cele mai pozitive, pe multiple planuri. E o contribuție la omogenizarea mișcării teatrale și la sporirea gradului de reprezentativitate națională a fiecărei trupe. E, categoric, o posibilitate, într-un totu fericit, de multiplicare și aprofundare a relațiilor dintre teatru și public, și de creștere a gustului. E un schimb valid de experiență practică și teoretică. O școală permanentă a criticilor, istoricilor, teoreticienilor. O bună modalitate de confruntare colegială și de cunoaștere reciprocă între artiști și comentatori ai actului teatral, și de răspîndire plurală a experiențelor fertile. Oaspeți sirbi, cehi, din R. D. Germană

— iar anii trecuți din Polonia, Statele Unite ale Americii, Uniunea Sovietică, Bulgaria, Olanda — care au luat cunoștință, direct, de aceste manifestări complexe de cultură teatrală, le-au prețuit în chip deosebit. Oaspeți din București, prezenți arareori, ori absolut întâmplător, la câte un colocvii sau un festival (toate se țin în afara Capitalei), precum și scriitori, directori, artiști care n-au participat *niciodată*, își exprimă din când în când lehamitea cu privire la numărul „prea mare“ de reuniuni festivaliere și colocviale, se arată „oboșiți“ de atâtea solicitări, caută să identifice cauze tenebroase ale existenței lor, avînd (unii) impresia că aceste săptămîni de încordată muncă intelectuală ar fi un fel de baluri provinciale cu libații și damen-valsuri, întreținînd tombole cu toate numerele cîștigătoare; crezînd sincer (alții) că juriile competițiilor — în care se află, de obicei, cei mai buni dramaturgi, cei mai activi teatrologi, regizori, actori, directori de teatre, secretari literari, teoreticieni, profesori, oameni ai muncii — ar fi alcătuite din ageamii și ambuscați, și că ei, eternii ofuscați, eternii blazați și nefăptuitori, eternii rivnitori de coronițe și aplauze — și pe merit și fără —, eternii necălători, fundamental sedentarizați în perimetrul central, eternii necititori de ziare și reviste (cu excepția micilor scandaluri și articole provocatoare de leziuni personale), eternii leneși, superiori ca persoană și intelect față de restul lumii, și mai cu seamă față de sărmana provincie română —, ei ar trebui să pună o ordine desființatoare în toate acestea, ca să fie liniște, să dormim în pace, *să nu facem*, să nu vorbim, să nu acționăm, să ne agităm doar așa, puțin, vag, surizători și șicanatori, la câte o premieră de ici-colo, azi-mîine-poi-mîine...

Mișcarea ideilor are totdeauna un sens progresiv. Și în teatru. Există, desigur, și regresii sau stagnări ale gîndirii. Ele însă nu pot determina decît, cel mult, întîrzieri. Cursul intelectual, în orice domeniu al vieții noastre spirituale, e constant ascendent. Ritmul depinde, desigur, de cantitatea de reflecție activă, prin care translăm principiile în fapte de creație durabile.

