

# IDEI LA RAMPA

VICTOR ERNEST MAȘEK

## Arta de a fi spectator (II)

Împlinirea și concretizarea operei dramatice nu se petrece numai pe scenă, ci în aceeași măsură și în sală, în sensibilitatea și conștiința spectatorului. Cum scria Max Reinhardt, „numai în clipa în care creatorul este totodată receptor iar receptorul devine participant la creație se naște misterul acela inegalabil și minunat al teatrului. Desigur, teatrul plătește această clipă sublimă cu propria viață. Căci în urmă nu rămâne nimic altceva decât reflexul palid al unei imagini. Dar pentru retrăirea acestei minuni unice actorul și spectatorul vor reveni mereu la teatrul viu, îl vor produce și căuta”.

Un teoretician și practicant al teatrului precum dramaturgul și regizorul Manfred Wekwerth din R.D.G. merge chiar mai departe, susținând că actorul *primordial* nu este, în teatru, artistul de pe scenă, ci *spectatorul*. E drept, el nu-și realizează personal propria piesă. Dimpotrivă, ceea ce îl atrage spre teatru este tocmai faptul că își poate transpune pe scenă, pe durata unei reprezentații, *propria piesă* (pe care altfel și-o „joacă” în minte, în „decorul” modelului intern al realității), ca și faptul că ea este *realizată de alții*, așa încât spectatorul o poate contempla. Această dedublare este posibilă întrucât și „celălalt”, actorul, are o *dublă existență*: ca om concret, ce prezintă ceva pe scenă, și ca o entitate ce semnifică ceva. Dar această *semnificație* este atribuită reprezentantului numai de către spectator.

Iată de ce mi se pare greșit să interpretăm „liniștea” din sala de spectacol numai ca imobilitate *receptivă* sau ca o emoție pasivă, împotriva căreia un teatru revoluționar, interesat de „activarea” publicului, ar trebui să lupte. Participarea spectatorului nu este un act de manifestare exterioră, fizică, de genul intervenției și comentariului direct, la replică. „Tăcerea” sălii nu arată decât faptul că spectatorul a început și el să „joace”. Acțiunea și evenimentele de pe scenă au devenit *propriile sale acțiuni*, pe care le desfășoară, *concomitent*, în mintea sa și în corespondentul său obiectivat, de pe scenă. Întrucât cele două tipuri de acțiuni

nu se suprapun niciodată perfect (în afară de cazul în care spectatorul este însuși autorul piesei), rezultă o tensiune pe care o numim *depășire*. Ea constă din a descoperi în piesă „variante optime” de comportament și atitudini existențiale, așadar noi posibilități de autoexprimare a individului.

La fel de greșită ar fi însă și subestimarea așa-ziselor „reacții” ale spectatorilor, pentru motivul că sînt *simple* reacții: ris, plîns, aprobare, indignare, energizare, plictiseală, tăcere, satisfacție, agitație ș.a.m.d. Ele nu sînt singurul lucru pe care „îl face” spectatorul, chiar dacă restul nu este vizibil pentru actor, întrucît actorul însuși reprezintă acel „vizibil”. Reacțiile amintite mai sus sînt *exteriorizări* ale participării spectatorului, nu participarea însăși. Ele indică faptul că participarea are loc, fiind semnul prin care actorul își poate da seama că situația pe care o construiește pe scenă s-a transformat în *comportament și atitudine* a spectatorului, așadar într-o relație umană concretă.

Ar fi lipsit de sens să pretindem teatrului viitorului, în principiu, provocarea altor tipuri de reacții din partea spectatorului sau să căutăm să așteptăm alte modalități de „replică” ale spectatorului în dialogul său cu scena, cum ar fi, de pildă, întreruperi aleatorii ale acțiunii, schimbarea spontană a desfășurării subiectului, participarea directă a publicului la evenimentul dramatic etc. Prin aceasta nu vom apropia mai mult teatrul de realitate, cum afirmă adepții *happening-ului*, ci vom distruge realitatea specifică a teatrului. Participarea creatoare a spectatorului este un act deliberat și conștient, nu rodul unei improvizații tributare impulsurilor subconștiente. Jocul dramatic este întotdeauna un joc premeditat, bazat pe o *convenție*. De aceea, influența formativă a teatrului nu se manifestă decât dacă spectatorul și actorul cunosc, *ambii*, această *dublă* — de fapt — convenție și o respectă: cea generală, prin care teatrul se constituie ca artă cu un limbaj specific, și cea concretă,

referitoare la piesa jucată. Deci, participarea spectatorului la jocul de pe scenă este posibilă numai dacă el cunoaște „regulile jocului“. Astfel, atenția și interesul său nu trebuie orientate numai spre descifrarea și valorificarea *tematică* a piesei, ci în aceeași măsură asupra *jocului* dramatic, asupra măiestriei dramatice înseși a celor ce au realizat spectacolul. Independența și siguranța gustului estetic al spectatorului de teatru va crește în măsura în care el va fi capabil să conștientizeze nu numai ceea ce se arată pe scenă, ci și *modul în care* se arată ceea ce se arată. Acest public va fi capabil să aprecieze noutatea și calitatea estetică a spectacolelor ce i se oferă, înzestrat fiind cu un gust sigur și apt să întâmpine miracolul nașterii unei noi opere dramatice, la care este invitat să participe, cu interesul și respectul de care vorbeam mai sus.

Existența unui asemenea public în ipostaza sa colectivă, și nu doar prin cițiva indivizi izolați, este hotărătoare pentru ca teatrul să-și poată îndeplini menirea formativă. Fiindcă influența lui socială nu se manifestă nemijlocit, de la actorul individual la spectatorul individual, ci abia prin intermediul *sistemului* teatru, ca entitate socio-culturală. Abia când actorul și spectatorul consimt să participe la convenția numită „teatru“, acesta devine posibil ca realitate, întrucât abia acum devine posibil *jocul participativ* al spectatorului. Dar, în afara inițierii și pregătirii estetice, organizate și constante, a publicului, o altă condiție indispensabilă pentru funcționarea acestei convenții o constituie factorul de *stabilitate estetică a teatrului* ca limbaj artistic, respectiv conservarea principiilor estetice generale ale *artei* dramatice. Tocmai spre a asigura spectatorului un cit mai larg spațiu de manifestare a propriei individualități, este necesar ca acest sistem, numit *teatru*, respectiv „regulile“ sale, să fie suficient de *stabile*. Tocmai pentru a putea oferi spectatorului cea mai mare libertate posibilă (a cărei expresie este diversitatea, individualitatea reacțiilor) în participarea sa la jocul de pe scenă, scena însăși și convențiile ei trebuie să fie suficient de *invariante*. Noutatea și originalitatea indispensabile oricărei opere de artă valide, pe scurt, informația ei estetică, nu se pot obține printr-un anarhism al formei sau prin exhibiționisme menite să dinamizeze înseși granițele ce asigură specificitatea teatrului ca gen, bazat pe coerență și organizare, pe reguli precise și pe convenții. Abia pe calea *oculită* a respectării convenției artistice, teatrul poate surprinde în *mod specific* realitatea, surprinzând relațiile ei esențiale în plan uman. Și abia prin acest „ocol“ teatrul este în măsură să descopere *noi raporturi și relații* exis-

*tențiale*. Prin intermediul cărora *recrează* realitatea, transformând-o. Astfel, influența formativă a teatrului nu este una *directă*, ci una *prin analogie*, mijlocită de sistemul teatru, care permite spectatorului să fie *activ* el însuși, prin aceea că joacă, odată cu actorul, piesa de pe scenă.

Pe scurt, teatrul trebuie să dețină, ca teatru, suficientă *realitate* spre a oferi spectatorului șanse reale de participare. Iar această realitate a scenei (ceea ce ne înfățișează ea) trebuie să dovedească, la rîndul ei, suficientă structurare (auto-structurare) și stabilitate ca sistem independent (în subiect, gesturi și acțiuni) spre a putea deveni „claviatura“ prin intermediul căreia se exprimă *jocul spectatorului*, respectiv reprezentările, imaginația și sensibilitatea sa.

### 3. *Spectatorul, factor al realismului dramatic*

Realitatea scenei înseamnă întotdeauna și *realizare* (construire, structurare a materialului ideatic). Opinii, teze, semne, frumusețe, poezie — când sînt transmise *direct* spectatorului, fără a mai urma drumul „oculit“ al realizării lor într-un limbaj senzorial, contrazic caracterul teatrului, realitatea sa ca artă.

În acest fel trebuie înțeles *realismul* immanent al teatrului. Abia prin intermediul unui astfel de realism devine teatrul capabil să înfățișeze pe scenă și ceea ce *nu există* în realitate. Căci măsura acestui realism nu e dată de obținerea, în fiecare moment din reprezentație, a unei corespondențe nemijlocite cu realitatea obiectivă, ci de *realizarea*, pe scenă, a unei structuri artistice care *devine ea însăși realitate*, în măsura în care provoacă *jocul participativ* al spectatorului. În această perspectivă, teatrul este capabil să realizeze orice, chiar și ceea ce „*propriu-zis*“ nu există: vulpi care cîntă; zmei ce stăpînesc regate; zeități ce intervin în destinul eroilor etc. Ipostaze imaginare ce devin reale în măsura în care îl incită pe spectator să la parte la realitatea jocului. Căci teatrul își dobîndește veridicitatea abia când spectatorul poate raporta cele arătate pe scenă la experiența și trebuințele *propriei sale* existențe. Când, așadar, nu receptează ceea ce se prezintă pe scenă drept o situație obiectivă, ci ca incitație și prilej pentru modificarea propriului său comportament. În aceasta constă caracterul metaforic al teatrului. Dar, vorbind de metaforismul teatrului, avem în vedere nu metafora *ca temă*, ci metaforizarea *ca metodă*. Ea este utilizată nu numai în cazul basmului sau parabolei, ci devine eficientă, în același grad, pentru construirea unor scene și situații realiste. Căci

realizarea acestora din urmă din urmă necesită de-dublarea amintită spre a dobîndi realitate în *teatru*. De aceea, realitatea teatrului constă în capacitatea sa de a depăși realitatea dată, prin propunerea unor *alternative viabile*, prin găsirea *altor posibilități* de acțiune și comportament.

Multă vreme s-a considerat că, sub aspect educativ, caracterul de *model* al teatrului constă din modelarea, pe scenă (prin intermediul dramaturgului și actorului), a realității și prezentarea ei ca model spectatorului. În „simplificarea” pe care o oferă modelul, spectatorul ar putea recunoaște „mai bine” decît în realitatea dată relațiile și raporturile esențiale ale acestora, putîndu-se adapta astfel mai eficient în plan uman realității respective. Într-o asemenea viziune a funcției modelatoare a teatrului, singurul factor activ al jocului de pe scenă ar fi actorul.

Caracterul de model al teatrului constă însă în aceea că realitatea trebuie modelată *de două ori*: de către spectator și de către teatru. În primul rînd, spectatorul trebuie să fi modelat deja, pentru sine, și înainte de a merge la teatru, propria sa realitate, adică ceea ce i se întîmplă și îl înconjoară zilnic. Numai așa poate el intra într-o relație activă cu

jocul de pe scenă, „rolul” său este să proiecteze asupra acțiunii de pe scenă ceea ce el a jucat deja, în mod analog, pe propriul său model, intern, al realității. Iar ceea ce este înfățișat pe scenă trebuie să prezinte, ca realitate, suficientă unitate, coerență și individualitate pentru ca spectatorul să nu se afle, ca în fața unui test Rorschach (din cauza „deschiderii” prea mari a operei care-i permite să înțeleagă orice), doar față în față cu sine însuși (confruntare pe care ar putea-o realiza și singur, mental). El trebuie să se poată raporta la sine și în ipostaza de *celălalt*, regăsindu-se din unghiuri inedite, fiindcă numai așa el se poate cunoaște și *altfel*, în potențialitățile sale latente, și astfel să se transforme.

Teatrul nu este, așadar, un simplu model al realității ce concordă, în fiecare clipă a desfășurării scenice, cu o realitate dată. Abia prin acest sistem de *dublă* modelare a realității, de către spectator și de către teatru, evenimentele dramatice de pe scenă (gest, acțiune, subiect) și conținutul experienței spectatorului (lumea sa reală) intră într-o *relație umană activă*, productivă artistică. În cazul de față, între *doi producători*, relație în care fiecare este în același timp producător și produs al celuilalt. ■

## Oradea

### Monografie scenică Tudor Mușatescu

Cînd, cercetînd stagione cu stagione repertoriul fiecărui teatru din anii 1944—1983, constați că — totalizînd aproape o sută de premiere cu șapte piese reprezentate — Tudor Mușatescu este cel mai jucat autor dramatic român din perioada interbelică, nu poți să nu te întrebi căruia „secret de fabricație” i se datorează această extraordinară popularitate.

Cel puțin o parte dintre răspunsurile care pot fi date unor astfel de întrebări au fost creionate cu prilejul monografiei scenice Tudor Mușatescu, inițiate de Teatrul de Stat din Oradea, cu sprijinul A.T.M., în cadrul actualei ediții a Festivalului național „Cîntarea României”, pentru a marca 80 de ani de la nașterea scriitorului.

Au contribuit la aceasta spectacolele prezentate, în matineu și seara, în fața unor săli pline și arhipline: *Titanic-Vals*, în viziuni regizorale moderne, deosebite ca modalitate de expresie (Ion Cojar, cu excelenta trupă a secției române de la teatrul-gazdă, și Aureliu Manea, cu valoroasa echipă a Teatrului Maghiar de Stat din Cluj-Napoca); ...*Escu* (Teatrul Național din Cluj-Napoca, în regia de tip tradițional a experimentatului Victor Tudor Popa); *Visul unei nopți de iarnă*

(Teatrul de Stat din Turda, în regia actorului clujean Marin D. Aurelian, oferind tinerei actrițe a scenei clujene Catrinel Dumitrescu prilejul unei fermecătoare creații); *Ale vieții valuri*, cabaret literar pe texte de Tudor Mușatescu, realizat de Ion Cojar, în colaborare atît cu actori orădeni (Ion Mîinea, Cristina Șchiopu, Eugen Harizomenov, Eugen Țugulea și alții), cît și cu distinsе personalități ale scenelor bucureștene (Radu Beligan, Octavian Cotescu, Marin Moraru și Mișu Fotino), căroră li s-a adăugat, în dubla ei calitate de actriță și de cîntăreață, Corina Chiriac. Opera mușatesciană s-a arătat deschisă unor variate posibilități de interpretare, dezvăluindu-și totodată fondul de umanism, de bun-simț și speranță, care conferă satirei de sorginte tradițională un anume sens constructiv, atît de drag spectatorului român.

Elocvente, în același sens, au fost și contribuțiile prezentate la simpozionul din 29 martie, înfățișînd publicului și oamenilor de specialitate aspecte caracteristice, adesea inedite, descifrabile în viața și opera lui Tudor Mușatescu (Radu Beligan), ori a percepției regizorale profund înnoitoare, de reală și substanțială modernitate (Ion Cojar), de natură să evoce „ne-bibliografic”, dar concludent și cu farmec, strălucirea autorului în epoca lui (Valentin Silvestru), ori reverberația operei sale în contemporaneitate (autorul rîndurilor de față).

Mihai VASILIU