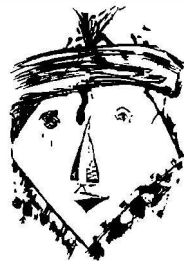


■ *Margareta Bărbuță*

MONTREAL—TORONTO



*Întâlniri
teatrale*

„Teatrul — viziuni
ale unei lumi noi”

AL XXI-LEA CONGRES MONDIAL AL INSTITUTULUI INTERNAȚIONAL DE TEATRU

Canada este singura țară reprezentată în Institutul Internațional de Teatru prin două centre, exprimând dubla realitate culturală a țării: **Centre québécois de P.I.T.T.**, cu sediul la Montreal, și **Canadian Centre of the I.T.I.** cu sediul la Toronto, lucrând în strânsă colaborare și având un singur vot în adunarea generală. Aceasta explică originalitatea modului de organizare a celui de-al XXI-lea Congres al I.T.I. în două orașe (1—4 iunie la Montreal, 5—8 iunie la Toronto), cu dificultățile inerente unei asemenea formule, dar și cu atracția exercitată asupra participanților, care au avut prilejul să cunoască, astfel, două realități socio-culturale diferite.

Reuniune periodică statutară, Congresul a avut în primul rînd scopul de a supune analizei activitatea I.T.I. pe ultimii doi ani și de a stabili programul etapei următoare, angajînd totodată o dezbateră asupra unor chestiuni de principiu și de metodologie, în vederea unei mai mari eficiențe în îndeplinirea obiectivelor majore ale organizației: înlesnirea și stimularea schimburilor de experiență, de opinii și de cunoaștere între oameni de teatru din toate țările lumii, pentru a contribui astfel la dezvoltarea artei teatrale ca mijloc de cunoaștere și de înțelegere între oameni, între popoare, între țări, întru sporirea șanselor progresului, cooperării și păcii.

Lucrările s-au desfășurat în Adunarea generală și, paralel, în grupe de lucru corespunzătoare Comitetelor permanente constituite în ultimii ani, din ce în ce mai numeroase, pentru a da posibilitatea aprofundării schimburilor în domenii speciale ca Teatrul muzical, Dansul, Autorii, Teatrul nou, Formare profesională, Publicații, Identitate culturală și dezvoltare. Sub genericul „Teatrul-Viziuni ale unei lumi noi”, care a constituit de altfel emblema întregului congres, patru **Seminarii** au prilejuit expuneri, dezbateri, schimburi de idei, asupra unor teme de actualitate, iar **Tribunele** au oferit posibilitatea unor confesiuni și dialoguri de creație cu câteva personalități proeminente ale teatrului de pe meridiane diferite.

În eleganta clădire a Universității Québecului (la Montreal), a cărei arhitectură modernă a încorporat fațada și zidurile vechii catedrale Saint-Jacques într-o îmbinare originală, înălțându-se pînă la turla dantelată ce-și semnalcază noaptea prezența ca un reper luminos și poetic — și în câteva pavilioane din parcul în stil englezesc al Trinity College (din Toronto), sute de delegați din 57 de țări ale celor cinci continente au lucrat cu sîrg și cu convingere, într-o atmosferă destinsă și colegială. S-a apreciat, pe bună dreptate, că activitatea I.T.I. a fost bogată, numărul manifestărilor organizate îndeosebi prin Comitetele permanente și Centrele naționale fiind impresionant. Preocuparea dominantă, în prezent, este aceea de a se extinde aria de acțiune a I.T.I. asupra unor regiuni extraeuropene, astfel încît principiul universalității, promovat de UNESCO, să devină o realitate vie și în acest domeniu. Însuși conceptul de teatru se dovedește a fi din ce în ce mai complex și mai multisemnificat, prin integrarea unor experiențe culturale de pe alte continente, iar activitatea Institutului Internațional de Teatru trebuie să aibă în vedere această realitate. De aceea, propunerea Centrului național cuban, ca viitorul Congres al I.T.I. în 1987 să aibă loc la Havana, a fost acceptată cu satisfacție. Noul regulament al Teatrului Națiunilor va avea de asemenea în vedere principiul universalității și al reprezentativității, urmărindu-se ca toate genurile și formele de teatru să fie programate, acordîndu-se o atenție deosebită creației autorilor contemporani. Stagiunea 1986 se va desfășura la Baltimore (S.U.A.) și, probabil, următoarea va fi în Australia. În lumina aceluiași principiu, Ziua mondială a teatrului, celebrată anual la 27 martie, va trebui să-și amplifice aria de rezonanță, iar publicațiile I.T.I. își propun să investigheze teritorii teatrale cît mai vaste și variate, dintre cele mai puțin aflate pînă acum în raza interesului general. Sînt, iată, câteva dintre hotărîrile acestui important forum mondial al teatrului, care a evidențiat amploarea crescîndă a organizației (64 de țări au, în prezent, centre naționale sau asociate ale I.T.I.) precum și perspectivele unor realizări majore (între care, **Enciclopedia mondială a Teatrului contemporan**), în colaborare cu alte organizații internaționale din domeniul teatrului. Pentru că, mai mult decît oricînd, ideea unității în diversitatea modurilor de existență ale teatrului și-a demonstrat validitatea.

SEMINARIILE. Voit ambiguu, prin referirea sa la o lume a viitorului, dar și la continentul „nou”, intrat în orbita istoriei acum aproape cinci secole, titlul generic „Teatru-Viziuni ale unei lumi noi” a reunit sub cupola sa următoarele teme: **Teatrul și noile tehnologii, Spațiul teatral, Teoria față în față cu practica, Viziuni teatrale ale Americilor.** Desfășurate întîi la Montreal și în continuare la Toronto, seminariile au avut un alt punct de plecare în fiecare oraș, baza tematică fiind pregătită de colective de specialiști diferite, al căror unghi de abordare a problemei era în mod inevitabil influențat de contextul specific al teatrului local și de propriile cercetări și experiențe. De pildă, în punctajul propus pentru tema „spațiul teatral”, specialiștii din Montreal au pus accentul pe raportul între necesitatea diversificării spațiului teatral în funcție de modul de comunicare dorit a se stabili între spectacol și public, pe de o parte, și dificultățile împlinite de creatori în această direcție, din pricina unei administrații rigide, conservatoare, pe de altă parte. Aceeași temă a fost abordată de specialiștii din Toronto cu precădere din unghi estetic și sociologic, estimîndu-se consecințele nefavorabile ale tendinței de a crea spații teatrale din ce în ce mai mari asupra relației de comunicare cu publicul, relație care își pierde, astfel, intimitatea, denaturînd tocmai specificul artei teatrale, de contact direct, viu, între artiști și spectatori, fără ingerința unor mijloace tehnice. Desigur însă că, în cadrul discuțiilor, aria problematică s-a amplificat și s-a diversificat. S-a subliniat de mai multe ori rolul imaginației în crearea spațiului teatral, nu numai din partea artiștilor ci și din partea publicului. Dacă, de pildă, în India, actorul este cel care creează spațiul, sugerîndu-l prin mișcările corpului, prin cuvînt și sunet, dimpotrivă, după altă opinie, arhitectura este elementul determinant al spațiului teatral, reprezentînd un mod de gîndire și impunîndu-și rigorile în ciuda oricăror eforturi creatoare, spațiul teatral rămîne, după opinia altora, o creație a imaginației, făcînd parte din procesul de gîndire al oricărui artist de teatru, și în primul rînd, al scenografului, al cărui rol este tocmai de a defini spațiul fiecărui spectacol. Foarte activ în cadrul discuțiilor, Jean Pierre Ronfard — regizor, dramaturg, animator complex, fondator al Teatrului Experimental din Montreal și apoi al „Spațiului Liber” — a emis idei dintre cele mai interesante despre capacitatea fiecărui spectacol (operă de artă) de a-și crea propriile structuri (spațiale, administrative) și necesitatea de a distruge, de fiecare dată, orice idei preconcepute

„(les à priori”)”, pentru a găsi soluțiile ideale. Misiunea actorului în raport cu spațiul teatral, capacitatea de a face teatru oriunde, cind există imaginație și voința de a face teatru, raportul între spațiul fizic și spațiul imaginat, deosebirile de concepție despre spațiul teatral, între teatrul oriental și cel occidental, ideea că „spațiul nu există, el e creat prin poezie și artă și, astfel, oricine poate avea spațiul pe care îl dorește”, rolul imaginației publicului, care trebuie stimulată pentru a recepta mesajul spectacolului în funcție și de spațiul teatral, raportul între realitatea obiectivă și cea subiectivă a spațiului, spațiul ca materie a realului și rolul său în crearea formei artistice, noile tehnologii și rolul lor în beneficiul spațiului teatral, rolul regizorului (care, după cum afirma coordonatoarea discuțiilor, abia începe să fie descoperit în Quebec) în crearea spațiului teatral, a juca în spațiu sau cu spațiul sînt, iată, cîteva dintre ideile emise în cadrul seminarului din Montreal (la Toronto, dezbaterea avea să se dezvolte, cum spunem, pe alte coordonate) și la care am participat, aducînd în discuție rolul spațiului teatral în stabilirea comunicării între artist și public, ca element esențial al spectacolului, și argumentînd ideea prin exemple, atît din spectacolele văzute pînă atunci la Montreal, cît și, mai ales, din experiența teatrului românesc în diversificarea spațiului teatral în funcție de tipul de comunicare cerut de piesă sau de concepția regizorală.

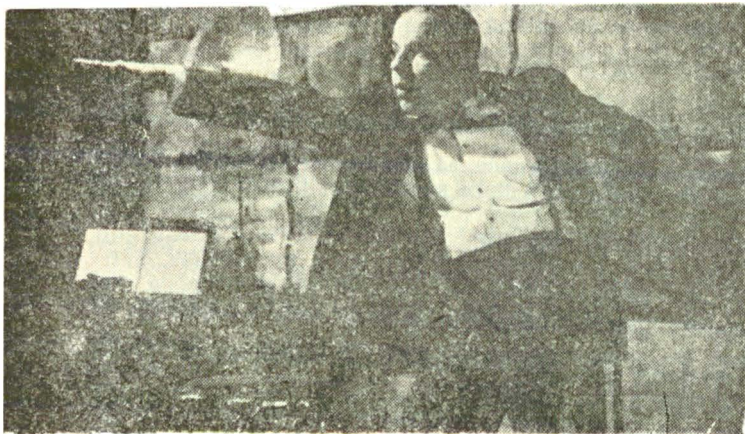
Fără a se fi tras concluzii — nu era nici cazul, nici nu era posibil — ideea că spațiul teatral include deopotrivă scena și sala, locul de joc și locul de privit, actorul (cel ce acționează) și spectatorul (cel ce privește) făcînd parte integrantă din spectacol, a fost dominantă. Încercările coordonatoarei discuțiilor de a obține o definiție a spațiului teatral ideal s-au dovedit, cum era și firesc, zadarnice.

La Toronto am participat la seminarul cu tema „Teoria față în față cu practica — dincolo de bariere” (temă prezentată la Montreal sub aspectul dominant conflictual, izvorit, se pare, mai mult dintr-un context local, subiectiv, decît din rațiuni obiective); în timp ce aici tendința dominantă a fost de a sublinia nu contradicțiile, ci argumentele colaborării între teorie și practică, în vederea fertilizării și dezvoltării lor reciproce și, în ultimă instanță, a artelor teatrale. Interesantă a fost gama largă a domeniilor parateatrale de cercetare mai mult științifică decît teoretică, dedicată creației scenice și receptării sale (de la sociologie, sub raportul interacțiunii actor-spectator, la psihologie, fiziologia emoției, semiologie, antropologie, psihanaliză etc.) care s-a evidențiat în cursul diverselor expuneri, uneori pierzîndu-se aproape din vedere legătura acestora cu practica artei teatrale. Ceea ce m-a făcut de altfel ca, în intervenția mea, să atrag atenția și asupra cercetărilor de estetică și teatrologie, îndeosebi asupra specificului însuși al artei teatrului, esenței și limbajului său propriu. Raportul între vizual și auditiv (porînd de la mitul oglinzii lui Narcis și mitul nimfei Echo, ca surse ale teatrului), între intelect și emoție în creația teatrală, între teatru și mass-media, între controlul și eliberarea emoției, diversele niveluri de receptare în funcție de pregătirea apercceptivă a publicului, pericolul ca teoreticienii să piardă „legătura cu pămîntul” (cu realitatea creației) dacă nu lucrează în colaborare cu practicienii — acestea și alte idei prețioase au fost lansate în discuții, deschizînd un cîmp vast meditației și, desigur, unor cercetări viitoare.

De fapt, oricare dintre cele patru seminarii ar fi fost la fel de interesant. Și dacă, de pildă, cel referitor la raportul dintre teatru și noile tehnologii mi s-a părut prea străin de preocupările actuale ale teatrului nostru (baza tematică oferită de cele două grupe de experți mi-a arătat că sîntem departe atît de pericolul excesului de tehnologie avansată cît și — din păcate — de avantajele folosirii tehnicilor moderne în sprijinul procesului de creație), seminarul dedicat Teatrului Americilor ar fi fost deosebit de instructiv prin orizontul său de cunoaștere schițat în mod esențial de punctajul tematic. Raportul între teatrul continentului american și cel european, de a cărui tutelă cel dintîi începe să se elibereze, diferențele fundamentale, dar și asemănările de esență între nord și sud, căutările în direcția definirii propriei identități în sinteza dintre tradiția indigenă, tradiția europeană și modernitatea multilaterală, raportul între teatru și contextul social-politic al fiecărei țări de pe continentul american sînt cîteva repere tematice care și-au găsit concretizări interesante în cursul discuțiilor.

TRIBUNA. Pe Augusto Boal, primul dintre vorbitorii cărora le-a fost oferită Tribuna congresului pentru a și împărtăși experiența de creație și a discuta cu participanții, îi văzusem cu cîteva zile mai înainte în cadrul Conferinței-spectacol despre „Teatrul asupritului” (Théâtre de l'Opprimé). Numele său este legat de acest teatru, considerat unul dintre cele mai interesante fenomene caracteristice lumii teatrale contemporane. Originar din Brazilia, Augusto Boal și-a început activi-

**Augusto Boal cu actorii
Centrului de Studii și de
Difuzare a Tehnicilor
active de expresie,
(CEDITADE) din Franța**



**René-Daniel Dubois, auto-
rul și interpretul piesei
„Nu dați vina pe beduini !”**

tatea în țara sa, văzînd în teatru un mod de expresie cu un puternic impact asupra spectatorilor de diverse categorii, și încercînd să creeze un teatru de intervenție socială. De la „teatrul-imagină” la „teatrul-jurnal”, la „teatrul-forum”, apoi la „teatrul invizibil”, el și-a dezvoltat concepția, constînd în activizarea gândirii spectatorului, de la formele cele mai simple pînă la cele mai complexe, în condițiile unei permanente și crescînde constrîngerii datorate dictaturii, cenzurii, poliției. Nevoit să emigreze, după ce a fost și arestat de cîteva ori, el s-a stabilit în Franța, unde lucrează de cîteva ani, adaptîndu-și și modificîndu-și modul de lucru în funcție de noile condiții sociale. „Teatrul asupritului” are acum o funcție eliberatoare de complexe și constrîngerii interioare, folosind tehnici diferite în medii sociale diferite, acționînd uneori în sprijinul psihoterapiei, în spitale și instituții de educație sau în spații teatrale propriu-zise, intervenînd în procesul de umanizare a relațiilor interumane, în viața cotidiană. O precizare necesară, făcută de Augusto Boal: „«Teatrul asupritului» nu poate schimba lumea, nu e un panaceu universal. El este doar o cheie pentru deschiderea unei uși, nu deschide el însuși ușa”. Ce joacă? Piese scrise de Augusto Boal sau de membrii trupei (creații colective) în vederea unei anumite acțiuni sociale. Viața

socială le este sursa de inspirație, uneori trecută direct pe scenă, alții înscrise într-o parabolă. De fiecare dată, intervenția omului din sală, din public, în acțiunea scenică, e provocată direct. Se joacă și piese de alți autori — de pildă, **Nevasta evreică** de B. Brecht. Ficțiunea și realitatea se întrepătrund adeseori, pentru că, după Boal, limbajul teatrului poate fi înțeles și pe stradă, în viața cotidiană. Aceasta nu înseamnă însă că teatrul renunță la specificul său, la meserie, cum zice Boal. Pentru că teatrul e cea mai frumoasă meserie, după părerea lui. „Îți trăiești viața ta, trăiești viața tuturor celorlalți și îi faci să trăiască“. Interesant în concepție, convingător în exemplificări, bazându-se mult pe cunoașterea vieții, a psihologiei dar și a artei improvizatei, a tehnicilor de expresie vocal-corporale, teatrul lui Augusto Boal apare ca un fenomen singular deocamdată, care, fără a nega valabilitatea tuturor experiențelor artei teatrale de până acum, adaugă un argument nou puterii de impact direct a teatrului asupra vieții.

Renate Klett — teatrolog cu o bogată experiență în publicistică, literatură și cercetare, a făcut o prezentare a Teatrului de dans (Tanztheater) al Pinel Bausch, din Wuppertal (R. F. Germania), unde ea este „dramaturg“ — funcție specifică teatrului german, asemănătoare secretarului literar din teatrul nostru, dar mai substanțial implicată în procesul de creație. Sinteză a teatrului dramatic (de factură intelectuală) și a dansului (artă mai mult intuitivă, având drept mijloc de expresie corpul, în relația cu spațiul și cu muzica), Teatrul de dans al Pinel Bausch este astăzi celebru în lumea întreagă, după ce s-a impus prin explozia de violență și furie a primei sale etape, care provoca reacția la fel de violentă și agresivă a publicului.

Despre teatrul nigerian a vorbit **Wole Soyinka**, dramaturg, regizor, animator, personalitate a lumii teatrale africane, cu largă deschidere spre culturile europene și ale altor continente, ceea ce îl face să aprecieze orice formulă sau direcție a teatrului contemporan, dacă aceasta poate contribui la influențarea conștiinței publicului. **Bacantele** de Euripide, de pildă, pe care el a pus-o în scenă, i se pare piesa cea mai revoluționară a dramaturgiei mondiale. El a emis considerații interesante despre rolul ritualurilor străvechi, aplicate la subiecte sau teme contemporane, în procesul de receptare, de cunoaștere și recunoaștere, ca mijloc de comunicare cu publicul. Despre ritualurile vieții cotidiene care devin simple forme, despre ritualul care poate masca un adevăr sau, dimpotrivă, poate sluji la descoperirea adevărului și capătă, prin aceasta, funcție revoluționară, despre ritualuri care împiedică viața — și care trebuie distruse — s-a angajat un dialog. Depinde de sensul și de rostul lor, de contextul lor, a intervenit Augusto Boal. Dar Wole Soyinka s-a referit îndeosebi la ritualul izvorât din spiritul colectivităților, din rădăcinile ancestrale ale acestora, și care poate dobîndi sensuri și funcții noi în teatrul contemporan.

Căutarea și fructificarea, în viziune contemporană, a rădăcinilor spirituale populare este, de altfel, o preocupare și a altor creatori. **Lee Breuer**, de pildă, fondatorul și conducătorul trupei Mabou Mines din S.U.A., a vorbit despre experiențele sale în crearea unor spectacole care să îmbine vechiul cîntec ritual religios negru cu miturile antichității grecești. **Gospel Colonnos** este un asemenea spectacol, care are la bază antica **Oedip la Colonnos**, transformată într-un musical-co-regrafie în ritmuri variabile, vorbind despre rădăcinile africane ale Americii dar și de cele europene, într-o sinteză profundă de străvechi și de modern.

Michel Tremblay, dramaturgul cel mai important al Quebecului (piesa sa cea mai recentă, **Albertina, în cinci timpi** a obținut premiul pentru cea mai bună piesă din festival) a fost prezentat de regizorul André Brassard, principalul și permanentul său colaborator. Profilul dramaturgului — de origine muncitorească și promotor, pe scenă, al unor medii sociale (periferia și „oamenii de rînd“) neglijate și disprețuite pînă la el ca sursă de inspirație artistică — s-a conturat în toată complexitatea sa, alături de acela al regizorului însuși, ambii constituindu-se într-o echipă de creație originală și plină de vigoare. Manifestînd o atitudine de critică socială deschisă împotriva „colonialismului burghez“ în cultură, specific unei etape însemnate a procesului de formare a culturii canadiene pe direcția europeană, Michel Tremblay s-a ferit, totodată, de simplificări schematizante, dramaturgia sa fiind o îmbinare de limbaj popular cu forme teatrale sofisticate pe teme inspirate de obicei din viața de familie, într-o societate „colonizată“, în care domină ideea că „fericirea se află mereu în altă parte“.

Festivalul de teatru al Americilor

Precedind Congresul cu o săptămână și însoțindu-l în partea sa montrealeză, s-a desfășurat primul *Festival de teatru al Americilor*, cuplat cu cel de-al 16-lea *Festival québécois al Teatrului tînăr* și coroborat cu *Colocviul internațional despre critica de teatru*. Un ansamblu de manifestări, menite a oferi ambianța teatrală creatoare, necesară unei reuniuni profesionale de asemenea anvergură internațională. În același timp, acest ansamblu de manifestări, care ar putea fi înscris sub aceeași emblemă a Congresului I.T.J. „Viziuni teatrale ale unei lumi noi”, reprezintă expresia unei realități specifice momentului actual eferescența creatoare a teatrului québécois și deschiderea sa spre lume, în primul rînd spre lumea Americilor, ca mijloc de afirmare și conștientizare a propriei identități culturale, într-un proces profund și fecund de cunoaștere și autocunoaștere.

Festivalul Americilor a cuprins un vast teritoriu geocultural, de la regiunile nordice ale Canadei (grupul inuit eschimos) pînă în sudul Americii Latine, în intenția de a oferi o imagine cît mai cuprinzătoare diversității modurilor de înțelegere și de practicare a artei teatrale pe continentul „Lumii noi”. Au figurat pe afiș spectacole din Argentina, Brazilia, Cuba, Mexic, Venezuela și Statele Unite ale Americii, alături de cele, desigur mai numeroase, din Québec și întreaga Canadă. Criteriul diversității, ca și acela

al originalității, au funcționat în mod satisfăcător, deși în ceea ce privește reprezentativitatea, cred că Festivalul a rămas cu multe datorii neîmplinite. Desigur, fiecare dintre cele trei spectacole venite din S.U.A. și-a avut argumentul propriu al prezenței lui Mabou Mince, celebră prin experiențele sale, a obținut chiar marele premiu al Festivalului prin spectacolul *Through the Leaves (Printre frunze)* de Franz Xaver Kroetz-R.F.G. în regla lui JoAnne Akalaitis; grupul Squat Theatre (de origine maghiară) a primit o mențiune pentru îndrăzneala demonstrată în spectacolul *Dreamland Burns (Arde Țara visurilor)*, o imbinare de teatru și film, pe baza unei creații colective; iar actorul Fred Curchack („omul-teatru”) a produs o adevărată performanță, ca unic interpret, de o neobișnuită expresivitate și capacități de transpunere în roluri și ipostaze diverse, al unei versiuni proprii a piesei *Furtuna* de Shakespeare. Totuși, aceste mostre de performanță mi se par a reprezenta doar un aspect al bogatului fenomen viu al teatrului actual din S.U.A., în care o nouă dramaturgie, mai ales, începe să se afirme.

Din țările Americii Latine (deși numai cinci), selecția a reținut producții definitorii pentru orientările artei teatrale naționale, cu deschideri evidente spre universalitate, atît prin caracterul ansajat, militant, cît și prin diversitatea mijloacelor de expresie ce îmbină elemente ale mitologiilor populare cu cele mai moderne inovații tehnice: Premiul pentru regie a fost acordat spectacolului *Novedad de la Patria (Vești din Patrie)* al trupei „Teatro Taller Epico” a Universității naționale autonome din Mexic, un „mini-spectacol epic în surdina”, realizat cu strălucitoare fantezie de regizorul Luis de Tavira, pe baza poemului epic *La Suave Patria* de Ramon Lopez Velarde; un studiu de antropologie a servit drept bază scenariului teatral al spectacolului *Facundina*, realizat de actrița dansatoare Graciela Serra (premiul de interpretare), în regia lui Eduardo Hall (Argentina); figura luptătorului pentru libertate Simon Bolivar a fost evocată de grupul „Rajatabla” din Caracas într-un spectacol de puternică angajare politică, în care istoria își trimitea ecourile în prezentul tulbure; teatrul „Irrumpe” din Havana a prezentat un spectacol de anvergură cu *Maria Antonia*, operă fundamentală a teatrului popular cuban, sinteză originală de realism social și mitologie populară, într-un ansamblu de

Se poate realiza *Furtuna* de Shakespeare cu un singur actor?
Se poate, spune Fred Curchack





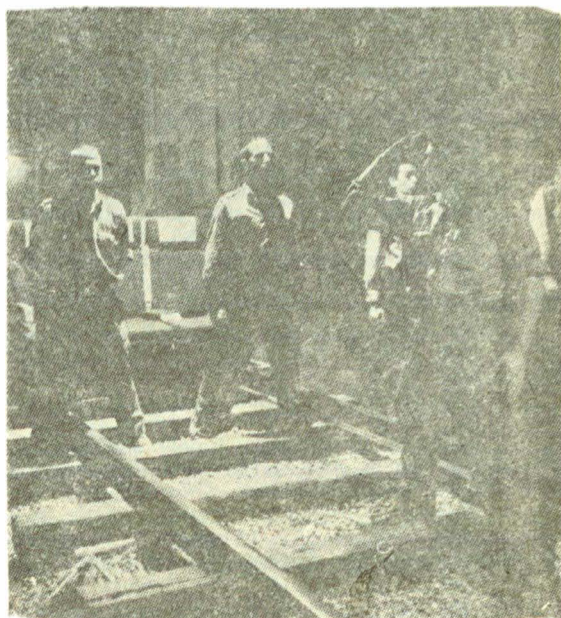
Maria Antonia — amplă sinteză dramatic-muzical-coregrafică a Teatrului „Irrumpe“ din Cuba



Vești din patrie — minispectacol epic, plin de poezie, prezentat de Teatrul Universității din Mexic



Simon Bolivar, prezentat de grupul „Rajatabla“ din Caracas



Șina — în admirabila ambianță creată de grupul „Carbone 14“ în „Spațiul liber“

mijloace dramatic-muzical-coregrafice; din Brazilia, doi artiști — „Contadores de estorias” — au minuit cu dexteritate marionete mari reprezentând scene din viața indienilor și țăranilor brazilieni, sub titlul *Mansamente* (Încetșor).

Selecția operată de organizatori în producțiile propriiei țări a urmărit îndeosebi relevarea aspectelor de noutate, de ingeniozitate și fantezie, în direcția „teatrului de creație”, toate spectacolele avînd la bază texte originale (fie piese construite, scrise de dramaturgi, fie creații colective sau scenarii alcătuite de realizatorul unic al spectacolului, deopotrivă autor și interpret). O largă gamă tematică — de la micile gesturi și preocupări cotidiene, uneori surprinse „pe viu”, la marile probleme ale lumii de azi, primejdia atomică și amintirea lagărelor naziste de exterminare, explorarea psihanalitică a subconștientului împărțit între Eros și Thanatos, lupta pentru emanciparea femeii, pînă la feminismul exacerbat, satirizarea egolatriei și ambiției manifestate în forme monstruoase, rătăcirile adolescenților debusolați sau solitudinea și incomunicabilitatea ca apanaje ale senectuții — și-a găsit expresia în texte de structuri dramatice, epice, lirice foarte variate, cele mai multe dintre ele evitînd programatic tradiționala „piesă”. Deosebit de interesante mi-au apărut căutările și rezolvările în direc-

ția inventării unor spații teatrale și a folosirii lor în mod ingenios, fie pentru a implica spectatorii într-o mare aventură sub cerul liber, spațiul teatral devenind, prin forța imaginației, spațiul planetar al memoriei omenirii și al premonițiilor în actualitate (*Titanic*, realizat de Gilles Maheu pe un text de Jean-Pierre Ronfard, într-o curte imensă, un fel de cimitir de automobile), fie pentru a-i implica într-o aventură interioară, într-un spațiu al conștiinței și al subconștientului bîntuit de spaimă, de amintiri și de dorințe, între zidurile strîmte ale „Spațiului Liber” amenajat într-o cazarmă de pompieri dezafectată (*Le Rail-Sina*, realizat de același Gilles Maheu pe un text propriu, pornind de la Freud, cu o uluitoare forță de sugestie și savantă mînuire a luminilor și a altor mijloace tehnice necesare creării ambianței). Sînt doar două exemple din multele posibile ale acestui Festival (voi reveni cu alt prilej), care vorbesc despre teatrul Canadei ca despre un fenomen viu, interesant, în plină dezvoltare și afirmare a propriei identități, chiar dacă uneori se rătăcește pe căile țulburi ale delirului sau coșmarului, preferînd incoerența, logicii construcției, în căutarea ineditei, a neobișnuitului cu orice preț. O preocupare pentru problematica omului-individ sau omului planetar — am simțit în tot ce am văzut. Nimic gratuit.

Colocviul despre critica teatrală

Organizat în cadrul Festivalului de Teatru al Americilor, cu scopul de a stabili un contact între criticii de teatru din cele trei părți ale continentului nou în primul rînd, și a pune în dezbatere probleme vitale, ale condiției profesionale, ale teoriei și mai ales ale exercițiului practic al profesiei, în contextul specific al fiecărei țări, pentru a vedea ce-i unește și ce-i deosebește, Colocviul s-a desfășurat sub forma unor mese rotunde, conferințe și seminarii, fiecare din cele cinci zile fiind consacrată unei teme

1) *Exercițiul criticii teatrale în Americi* (în cadrul căreia s-au conturat aspecte și probleme interesante, unele specifice, altele cu o arie largă de rezonanță, pe baza unor informări și considerații prezentate de critici din Canada, Cuba, Brazilia, Québec, Uruguay, Venezuela, S.U.A.); 2) *Indrumarea actorilor sau Critica în acțiune* — conferință prezentată de Francisco Xavier, teatrolog, pro-

fesor, regizor, directorul Institutului de Teatru al Universității naționale din Buenos Aires, interesantă în sine prin datele comunicate despre istoria teatrului din Argentina, evoluția sa sub dictatură și după abolirea acesteia, dar confuză în raport cu tema enunțată în titlu: conferențiarul a vorbit tot timpul despre critica exercitată din interiorul procesului de creație teatrală asupra societății și asupra formelor perimate de artă teatrală, dar nici o clipă despre critica teatrală propriu-zisă, ca profesie. Ceea ce, de altfel, i s-a reproșat intrucîtva, dar el era prea preocupat de propriile lui probleme, pentru a recepta intervențiile; 3) *Urmele reprezentăției* — dezbatere substanțială pornind de la caracterul efemer al artei teatrale și de la necesitatea de a înfrînge această efemeritate, ca o condiție a însăși dezvoltării teatrului (pentru a nu se porni mereu de la zero, reinventînd roata), dar și ca o îndatorire culturală, pentru memoria spi-

rituală a omenirii. Despre imposibilitatea reînviării spectacolului, a repetării fenomenului viu, dar și despre necesitatea redescoperirii contextului social-istoric al unui spectacol, prin culegerea de date, analiză critică, recrearea analitică cu ajutorul imaginației și al simțului istoric; despre rolul SIBMAS (Societatea Internațională a Bibliotecilor și Muzeelor de Artă spectacolului), ca memorie a teatrului mondial; despre valoarea obiectivă a unor documente subiective, cum sînt cronicile de teatru; despre mijloacele moderne de înregistrare audio-vizual-clinetice, ca documente obiective; despre bombardamentul cu mijloace de informare și cu imagini și despre criza criticii teatrale în Franța; despre rolul multiplu al secretarului literar în teatru; despre nevoia de informare și documentare a criticii înșiși, pentru exercitarea responsabilă a profesiei; și despre multe alte probleme, dezvăluind, din nou, că totul în teatru și în critica teatrală este într-o strînsă dependență de contextul social-politic și economic — au vorbit Gilbert David, Harald Zietske, Ann Siedlemeyer, Francisco Xavier, Renée Noisieux-Gurik, Hedda Kage, Don Rubin, Pierre Laville, provocîndu-mi o stare de melancolie la gîndul că despre multe spectacole și creații artistice excepționale ale teatrului românesc nu vor rămîne alte urme mai substanțiale decît, totuși, sumarele, subiectivele, dar și responsabilele cronici teatrale; 4) Foarte pătrunzătoare considerații cu privire la tema *Critica puterii și puterea criticii* a emis Erika Munk, critic teatral la săptămînalul „The Village Voice” din New York, referindu-se la situația actuală din S.U.A. și, bineînțeles, la propria experiență, făcînd cunoscute, pe fundalul procesului de politizare a teatrului și a culturii, diversele constrîngereri care acționează asupra activității și conștiinței criticului de teatru (deveza în redacția ziarului „The Village Voice” este „spațiu-timp-bani”), de la cele economice la cele politice,

pentru că „teatrul este el însuși o formă de critică a puterii”, și a scrie despre teatru înseamnă în mod implicit a lua atitudine politică. În același timp, însă, ea a subliniat puterea și responsabilitatea criticului, referindu-se la consecințele economice ale activității sale: o cronică defavorabilă poate avea drept efect încetarea unei subvenții, neacordarea unei burse unul autor, îndepărtarea publicului. Punctul de vedere al conferențierului mi s-a părut însă excesiv marcat de o viziune economist-politică, dimensiunea estetică a valorii fiind absentă din considerațiile sale.

În general, de altfel, am constatat în mai toate expunerile și intervențiile din cadrul colocviului o viziune dominată de condițiile social-politice și economice, ceea ce relevă încă o dată locul și rolul teatrului în societate, implicarea artei teatrale și, odată cu ea, a criticii teatrale, în procesele social-politice ale lumii contemporane. Totodată, observînd cît de puternic marcați sînt vorbitorii de propriile condiții, am simțit nevoia să subliniez rolul benefic al colocviului pentru deschiderea ferestrelor unora către ceilalți, de pe toate continentele, pentru că prin cunoașterea și a altor experiențe se poate ajunge la o mai profundă și mai largă înțelegere reciprocă. Actul critic, exercițiul criticii de teatru, este multiplu condiționat, după cum s-a văzut și în cadrul Colocviului. Dar în primul rînd el este un act de iubire, iubire pentru teatru, pentru oamenii care creează, deopotrivă, teatrul și critica. Și aceasta nu poate decît să-i apropie pe criticii de pretutindeni, în ciuda deosebirilor de context în care ei activează.

Această voință de apropiere între critici, între oameni de teatru, s-a manifestat în cadrul Colocviului, în cadrul Festivalului, în cadrul Congresului XXI al I.T.I., cu ansamblul său de reuniuni, dezbateri, întîlniri, desfășurate într-o atmosferă destinată, de colaborare colegială.