

„Reunită în cel de-al X-lea Congres mondial în inima Berlinului, oraș care a trăit atâtea suferințe și devastări de-a lungul întregii sale istorii, Asociația Internațională a Criticilor de Teatru își reînnoiește promisiunea solemnă de acțiune pentru o mai bună înțelegere între națiuni, face apel la conducătorii lumii să ne elibereze de amenințarea unui nou război și își reafirmă convingerea că pacea și numai pacea este condiția necesară pentru înflorirea artei.

Pacea este alfa și omega tuturor activităților sociale, oricărei producții, oricărei arte, inclusiv a artei de a trăi (Brecht)*.

Ideii de pace i-au fost dedicate și unele din spectacolele văzute cu acest prilej, de la oratoriul dramatic **Războiul n-are chip de femeie**, după romanul omonim al scriitoarei sovietice Svetlana Aleksievici, la **Troilus și Cresida** de Shakespeare. Dar, despre acestea, altă dată.

Margareta BĂRBUȚA

Ideile se mișcă și ele

Mișcarea ideilor în galaxia teatrală continuă să fie dinamică și, în anumite perioade (și spații), strălucitoare. O caracteristică îmi pare efervescenta dezbatărilor și confruntărilor în critică și teatrologie (mai puțin în domeniul istoriografiei teatrale). A scăzut întrucâtva apetitul regizorilor pentru teoretizări, iar al scenografilor și mai mult. Destule pagini în revistele de cultură teatrală sînt ocupate de dramaturgi, care se explică, se apără, atacă. Și de critici, care analizează, compară, diagnostichează, prognozează, consacră ori desacralizează. Regizorii vorbesc îndeobște pro-domo sau acordă interviuri. Rareori abordează probleme generale. Dacă intră în cîmpul teoretizărilor, o fac cu prudență și gîndind asupra a ceea ce a fost formulat în prima jumătate a veacului nostru.

Asociația Internațională a Criticilor Teatrali dedică o parte din timpul afectat congreselor sale biennale, precum și seminarii, simpozioane, stagii de formare, unor probleme de larg interes. Cum, de la o vreme, unele din aceste manifestări se organizează în colaborare cu Institutul

Internațional de Teatru, în jurul mesei rotunde se află, frecvent, reprezentanți ai tuturor factorilor implicați în viața teatrală, din majoritatea țărilor lumii, ceea ce dă temperatură înaltă cîte unul colocvii. În 1987 ne-am aflat într-o atare împrejurare la Tbilisi, unde mi s-a propus să examinăm felurile moduri în care se coace azi, în lume, tînrul critic. În puține locuri există școli. A reieșit că tînerii critici răsăr și dospesc mai cu seamă în mediile gazetărești. Dar încet și cu dificultate. Nu li se acordă suficientă încredere (și spațiu publicistic), se lau prea rar în discuțiile articolele și croniclelor. O studentă georgiană în teatrologie ne-a pus, tuturor participanților, întrebări patetice: Cum să-mi formez o reputație? Dv., cei care o aveți, cum ați obținut-o? Iar dacă dispuneți de ea, cum v-o mențineți? Apoi, printre interogațiile altora: pentru cine să se scrie? Pentru actori ori pentru spectatori? Dl. André Louis Perinetti a fost de părere că un critic e investit cu calitatea de „cel mai important spectator”, el e reprezentantul publicului și are îndatoriri de căpetenie față de public. În cazul acesta — a replicat un tînr regizor sovietic — munca noastră, a creatorilor, cine anume s-o analizeze, cînd și unde? Un nobil și vîrstnic canadian a pledat pentru „îmbinarea direcțiilor”, rotind însă numaidecît și compasul discuției spre problema participării: Cum sprijină criticul mișcarea teatrală? Dinlăuntru ei ori din afară? Nu poți fi critic profesionist — a opinat dl. Carlos Tindemans (Belgia) — fără să cunoști teoria, filozofia, practica teatrală; dacă nu știi să divulgi secretele unui text; dacă nu pricepi în ce constă regula; dacă nu concepi propria ta funcție ca socială. E important să lucrezi în mediul teatral și să-l cunoști, dar e catastrofal să fii servul unui singur teatru. Criticul nu e un spectator, ci un specialist. Pentru noi — a părut a adăuga delegatul chinez — a forma criticii înseamnă a-l obișnui cu libertatea stîlurilor și a-l familiariza cu teoriile din alte culturi moderne. Luptăm împotriva oricărei primitivism și acordăm loc larg experiențelor. Am ajuns la concluzia că un tînr teatrololog trebuie să parcurgă toate disciplinele prin care trec actorii și regizorii.

Expozeul meu, „Scrisoare către un tînr coleg despre mai multe feluri în care

se poate forma și în care se poate deforma⁴, s-a referit în principal la condiția morală a criticului și la ceea ce ne place să numim conștiința profesională. Teoreticianul moscovit K. Rudnițki a fost de acord că probitatea e o piatră de încercare, dar a avut rezerve cu privire la cerința — cum i-a zis Domnia sa — „îndopării” cu cunoștințe din alte domenii. Profesorul italian Renzo Tian a declarat că, deși nu mai e tânăr, își asumă epistola mea ca un imbold spre caracter în critică; deoarece, dacă nu dăm dovadă de caracter și cinste, tot ce avem în rest își pierde orice valoare.

Discuția, dusă timp de patru zile, s-a dispersat pe multiple planuri. A fost bogată, polemică, a planat, s-a înălțat spre puncte fierbinți, a mai coborât și în vorbărie, seacă, a propus câteva coordonate ferme ale demersului critic. Cea mai des invocată a fost angajarea. Dar, firește, fiecare înțelegând-o în felul lui. Însă nimeni n-a pledat pentru termenul contrar.

Seminarul internațional de la Budapesta a avut ca temă specificul național și universalitatea teatrului. S-a lărgit și spre „Sensul culturii teatrale” (Ivan Boldiszar, directorul revistei „Szinház”). „Eficiența mitului” (Sedla Shender, Turcia) și altele. Conceptele supuse discuției au născut controverse înflăcărâte și fructuoase. Căci după ce cineva a presupus că ar exista un „teatru metafizic”, favorizînd „un limbaj internațional” de natură a sfărîma „barierele lingvistice naționale” și a produce „o sinteză mondială”, altcineva a întreat de ce trebuie sfărîmate „barierele” sus-numite, ce anume împiedică ele și ce exemplu s-ar putea da de „mondializare” a vreunui spectacol în așa fel încît să nu mai putem recunoaște nici unde și nici de cine a fost făcut. Spiritele s-au înfierbîntat și au început să scapere idei. John Elsom (Anglia) a apreciat că există „teatru național”, „teatru naționalist”, „teatru patriotic”, dar nu vede cum s-ar materializa noțiunea de „teatru internațional”; înțelege însă că spiritul internaționalist al unor opere literare sau scenice poate ajuta — dacă e autentic — la apărarea spiritului național și la potențarea atitudinilor antișoviniste. De aproximativ cinci secole trupe teatrale dintr-o țară călătoresc în alte țări, cu ceea ce a produs mai bun națiunea respectivă în materie dramaturgică și scenică, — am zis și eu — și experiența s-a dovedit fertilă. Comprehensiunea s-a realizat — se realizează și azi — nu printr-un „limbaj supranațional” (termen cu totul imprecis și inoperant), ci prin in-

tersecții, uneori chiar osmoze (cum s-a întîmplat cu teatrul italian în Franța secolelor XVI—XVII), confluente, confruntări, competiții. Iar cea mai înaltă înțelegere reciprocă s-a obținut nu doar prin limbaje teatrale, ci cu ceea ce se spune prin intermediul acestor limbaje, prin valorificarea creatoare a tradițiilor naționale, a spiritului național. Internaționalizarea producției bulevardiere — a subliniat un delegat francez — nu-i un răspuns la problemă, căci universalizarea prostului gust nu înseamnă și difuziune a artei teatrale, ci doar consecința unui efect de demodare și senescentă. Limba națională a capodoperelor e un vehicul infinit mai prețios în comunicarea între popoare și culturi. Succesele comerciale internaționale — a subliniat Anna Földes (Ungaria) — deznaționalizează, nu au un aport viu la dezvoltarea gustului și înțelegerii. E adevărat că translația dintr-un mediu cultural în altul se face cu multe dificultăți, dar experiența marilor festivaluri internaționale, ca și experiența repertoriilor diverse ale oricărui teatru național, arată că se pot lansa mesaje artistice înțelese de toți, fără afectarea identității spirituale a fiecăruia.

Poate că în viitor vom vorbi totuși în alți termeni despre specificitate și non-specificitate — a insistat cineva. Dacă viitorul va aduce schimbări esențiale în ceea ce privește structura socială și politică a statelor de pe planeta noastră — a zis altcineva — și se va înstăpîni o nouă idee de organizare a vieții, — ceea ce sperăm și dorim — e evident că, printre altele, vor suferi schimbări și terminologiile. Deocamdată, însă, rolul națiunii continuă să fie hotărîtor în existența popoarelor și toate conceptele culturale aferente își păstrează, ba chiar își sporesc sfera noțională în acest sens.

Congresul al X-lea al Asociației Internaționale a Criticilor Teatrali, de la Berlin, a adus în colocviu tema „Importanța unui teatru într-un oraș, într-un teritoriu, într-o țară”, dînd posibilitate multora din cei aproape 100 de delegați din aproximativ 40 de țări să nareze cum stau lucrurile în băștinele lor. Am produs și eu informații și considerente despre o strategie culturală exemplară, experiența românească a Teatrului Tineretului de la Piatra Neamț, arătînd în ce măsură procesul de desprovincializare culturală, atît de caracteristic țării noastre, își poate avea printre suporturi și mișcarea teatrală. Margareta Bărbuț a demonstrat că multe din teatrele românești devin, pe rînd, capitale ale mișcării teatrale, prin festivaluri și colocvii dedicate cîte unei teme,

reunind în acel loc teatre și specialişti. Dinu Kivu s-a referit la descentralizarea teatrală, oferind exemple din domeniul spectacolilor pentru copii și al teatrului de amatori. Am ascultat cu interes referatul profesorului est-german Ernst Schumacher, susținând, printre altele, că și băcăniile teatrale celebre contribuie la fizionomia unui oraș. Un delegat francez informat și spiritual a vorbit despre relația dialectică dintre oraș și teatru, dintre spațiul dat și spectatorul care se dezvoltă în acest spațiu. Un gazetar sovietic a privit același raport din unghiul de vedere al urbanizării și creșterii însemnătății unei instituții teatrale într-un oraș nou. Un critic american ne-a spus că deși teatrul de avangardă la New York sau Chicago ocupă un loc mic în suprafața marelui oraș, el are o pondere culturală mult mai importantă decât coloșii de pe Broadway. Un tînăr regizor de televiziune din Berlinul occidental ne-a transmis fine distincții între „teatrul regionalist” și „teatrul de însemnătate națională”, între „teatrul de infrastructură” și cel „de suprastructură”. Un olandez inteligent ne-a vorbit despre puterea criticii moderne de a augmenta rolul teatrului în țara sa și despre capacitatea nefastă a criticii retardată de a-l condamna la convenționalism și desuetudine. Delegata portugheză s-a plîns că televiziunea lusitană nu e interesată de popularizarea celor mai bune creații de pe scenă și mai ales de răspîndirea lucrărilor curajoase ale tinerilor, acestea avînd însă parte de sprijinul oficialității și de căldura stimulatorie a publicului. Tabla de valori se schimbă în funcție de critică, iar critica e, acum, în bună parte, convinsă că noul se afirmă preponderent. Din păcate, teatrul e concentrat în Capitală, prea puțin prezent sau total absent în celelalte orașe. Dl. Léonard Kodjo, distins intelectual din Abidjan (Coasta de Fildeș) s-a referit cu tristețe la faptul că, în țara sa, deocamdată, orașul (nu e nici un teatru național) e un mormînt al teatrului de tradiție națională, și nu un factor de progres. Satul continuă să păstreze bogățiile și valoroasele tradiții. Delegați arabi, japonezi, argentinieni, sud-coreeni, turci, canadieni, finlandezi și din alte părți ale lumii au oferit date despre ce înseamnă teatrul, azi, în țările lor. Peisajul cultural planetar, policrom, de o mare diversitate ca relieful și climate spirituale, ne-a reconfortat, prin priveliștea astfel dobîndită, și ne-a îmbogățit cu sugestii.

E înverdat că schimbul de idei e prețios pentru cunoașterea reciprocă și pentru apropiere; iar dialogul veritabil, colegial și franc, tonicizează spiritul.

Valentin SILVESTRU

Respiro la Weimar

Plecarea la Weimar -- unde urma să avem o adevărată zi de „recreație”, față de ritmul extrem de intens de pînă atunci al Congresului -- a avut loc după consumarea celei de-a patra (și ultima) ședințe „pe secțiuni” prevăzute. Respiration, într-un fel, ușurat; Margareta Bărbuță și Valentin Silvestru (cei trei membri români ai AICT alesesem -- independent unul de celălalt -- să participăm la lucrările aceleiași secțiuni, a treia, „Rolul teatrului în cultura urbană a secolului XX”) vorbiseră și fuseseră ascultați cu interes, cu o zi înainte, eu imi expusesem punctele de vedere în legătură cu teatrul pentru copii și teatrul de amatori chiar în aceeași dimineață, „maurii” își făcuseră deci „datoria”. Partea grea se terminase și se părea (după cum aveau să afirme factorii responsabili) că ne achitasem de ea onorabil. Mai aveam în față doar ședința plenară finală, avînd ca punct de maxim interes alegerea noii conduceri a AICT.

Plecarea s-a făcut cu autobuzele, pe la șapte seara, iar sosirea -- nu la Weimar, ci în apropiere, la Erfurt, unde am fost găzduiți -- pe la miezul nopții; în noaptea orei înaintate, organizatorii au fost -- și de această dată -- ireproșabili. Din Erfurt, se înțelege, nu am văzut mare lucru, am admirat doar a doua zi dimineața, de la etajul 23 al hotelului la care locuiam, panorama orașului vechi, care mă lăsa să înțeleg că am intrat în Thuringia, leagănul Nibelungilor. Dar Weimarul mă atrăgea ca un magnet, ca o altă Arcadie în care să mă mindresc că am fost...

Totuși, contactul cu Weimarul a mai fost aminat cu o clipă, de fapt cu o oră, pentru a ne îngădui un popas de reculegere pe colinele Buchenwaldului. (Straniu și încrîncenat sentiment de culpabilitate, pentru un om care nici nu se născuse cînd aici începuseră să fumege, dincolo de coroanele seculare ale stejărilor, sinistrele cuptoare!) John Elsom, președintele în funcție al A.I.C.T. (avea să fie reales, de altfel), a depus o coroană de flori din partea Congresului. Afară ploua cu găleata și încercam în zadar să-mi imaginez cum arăta pădurea din jur vara pe vremea cînd se plimba cu calcașca pe aleile ei Goethe,