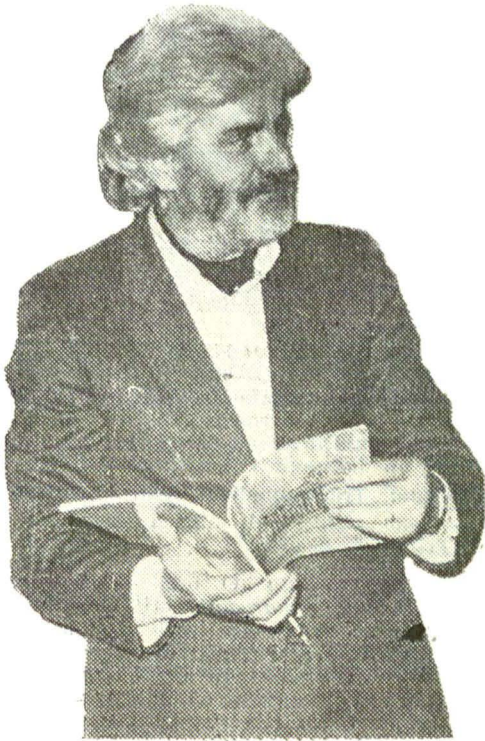


ROMÂNIA ÎN CIRCUITUL TEATRAL INTERNĂTIONAL



„Teatrul trebuie
să fie un sistem
de vase comunicante“

Între 11 și 18 noiembrie, s-a aflat în vizită la București directorul general al revistei italiene de teatru „Sipario“ — Mario Mattia Giorgetti. Oaspetele a avut întrevederi cu membri ai conducerii Uniunii Scriitorilor, cu dramaturgi, critici, oameni de cultură și a asistat la spectacole ale unor teatre bucureștene. În continuarea unei asemenea întrevederi — la care s-au discutat probleme legate de posibilitățile de colaborare româno-italiană în do-

menii teatrului —, dl. Giorgetti a acordat revistei noastre un interviu.

— Ce ne puteți spune despre situația dramaturgiei italiene contemporane?

— În ceea ce privește dramaturgia, în Italia se constată un fenomen ciudat. Există un aer de criză, pentru că dramaturgii nu sînt în relații optime cu regizorii — și doar se știe că regizorii au devenit adevărații realizatori ai spectacolului teatral. Autorul se găsește oarecum izolat, pentru că nu știe cum să-și rezolve problema. Și care e problema lui? Problema e următoarea: ne găsim în fața unui nou mod de a face teatru, a unui nou mod de a scrie teatru, dat fiind că regizorii le cer autorilor simple pretexte, niște „materiale“, pe care apoi, după bunul lor plac, tind să le „spectacularizeze“, să le preschimbe în spectacol. **De ce cer regizorii „materiale“?** Pentru că azi, în Italia, teatrul se face cu mai multe surturi de mijloace de comunicare; cuvîntul a fost, într-un fel, marginalizat, împins într-o fundătură. Regizorul caută alte limbaje de comunicare, ce merg de la gestualitate pînă la utilizarea tehnicii, de la imagine pînă la sunetele amplificate de scriitura scenică. Și iată că, deodată, autorul nu mai are nici un raport cu cei care fac teatru. Regizorii, în ceea ce-i privește, nu mai au dorința de a-i insera pe autori în proiectele lor, astfel încît să-l stimuleze să scrie altfel un text teatral. Deci ne aflăm într-o situație de stagnare, de expectativă din partea dramaturgilor. În timp ce din partea cercetătorilor și a criticii există interes pentru a readuce teatrul la un teatru al cuvîntului, a recupera valențele poetice ale literaturii dramatice — atitudine care nu se bucură însă de favoarea celor ce lucrează în teatru. Aceasta e situația în general. În particular, mai sînt autori care tind să se propună ca autori literari, ca autori poetici; din păcate, însă, aceste eforturi se soldează doar cu niște texte care, în cel mai bun caz, păsesc tălea spre publicare, dar nu pe aceea spre reprezentarea scenică.

— S-a vorbit, de altfel, despre o criză a textului.

— E o criză reală, și din cauză că lipsesc obiectivele de atins. Azi, în Italia, autorii se află în fața multor probleme urgente, importante, care trebuie înfruntate cu limbaajul cuvîntului, dar, cum spuneam, oamenii de teatru nu sînt sensibili la aceste probleme, ci, mai degrabă, sînt preocupați să se proiecteze pe ei înșiși în chip de creatori ai spectacolului. Dau un exemplu concret să zicem că dramaturgul simte nevoia să vorbească despre problema drogurilor, una dintre cele mai dramatice probleme din Italia

— Azi : iată o temă care nu poate fi tratată cu eficacitate decît printr-un teatru de analiză, un teatru dialectic. Asta nu găsește însă înțelegerea cuvenită la oamenii de teatru, care vor, în schimb, să „spectacularizeze”, să facă un teatru bazat pe efecte de surpriză, pe emoții tari, pe imagini „tari”, dar nu un teatru cu adevărat dialectic.

— Așadar, nu există o colaborare între regizori și dramaturgi.

— Cred că această colaborare nici n-a existat vreodată, în Italia, ca de altfel pretutindeni. E vorba, de fapt, despre două corpuri separate. De ce? Pentru că există o infatuare din partea regizorului, care nu se mai consideră un coordonator al spectacolului, ci **primul său creator**. Acesta ar fi un subiect de dezbatut, căci dacă regizorul tot se crede unicul realizator al spectacolului, atunci n-are decît să-și și scrie singur textele și nu să meargă în căutarea altor texte, manipulîndu-le, transformîndu-le, modificîndu-le (chiar și textele clasice) pentru a face din ele un discurs personal, de exhibare a calităților sale creative, mai degrabă decît un discurs de sensibilizare, de implicare critică a publicului.

— Atunci, care credeți că sînt perspectivele autorului dramatic ?

— Cred că autorii italieni — dar și alții — trebuie să ajungă să participe în momentele decizionale ale spectacolului, să se situeze înăuntrul sistemului, să nu fie doar liniși care oferă un text și apoi se trag liniștiți deoparte, ei să se implice ca oameni dispuși să colaboreze la această — dacă vrem — nouă scriitură scenică. Oricum, ei trebuie să fie întotdeauna izvorul mesajului, al momentului creativ.

— Și sînt ei dispuși la așa ceva ?

— Cred că tinerii sînt, și pot să citez un exemplu concret în sprijinul afirmației : în Italia e pe punctul de a se deschide o școală, un laborator de scriitură scenică, unde sînt invitați tineri autori care să-și scrie ideile, temele, „pe scenă”, cu ajutorul actorilor, al mijloacelor tehnice, al spațiului. Ce vreau să spun prin „a scrie” ? Cînd un autor are un subiect, poate să aducă la lumină prin actori, prin improvizatii, exact desfășurarea ideii sale. Astfel, prin această experiență directă pe scenă, poate reuși să găsească limbajul — un limbaj compozit, alcătuit din cuvînt, gesturi, acțiuni, subînțeleșuri — care să-i dezvolte ideea.

— Dar aceasta nu afectează concep-tul de literatură dramatică ?

— Ba da. De fapt, ne îndepărtăm de scriitura dramatică propriu-zisă. Acesta e fenomenul la care asistăm. Dincolo însă de diferitele luabaje (cuvîntul scris, acțiunea scenică etc.) teatrul este, prin excelență, un loc de comunicare — cu condiția ca publicul să identifice tipul de comunicare ce i se propune ; or, intrucît obiectivul final e publicul, trebuie să încercăm să fim în sintonie cu necesitățile lui. Asta nu înseamnă că trebuie abandonat domeniul literaturii poetice destinate teatrului. Nu, e vorba de a găsi, încet-încet, un public care să se identifice cu un tip sau altul de teatru. Trăim într-o societate care tinde să se stratifice, să se „specializeze”. Televiziunea ne-a dăunat și în acest sens. În această societate, teatrul fiind activitatea unui cerc restrîns, va trebui să se apeleze la acest cerc restrîns în care opera teatrală scrisă găsește audiență. Teatrul se „parcelează”, se subdivide, se fracționează, creînd o mulțime de „pîrîșe”. Adică, se fărîmîțează.

— După părerea dumneavoastră, care sînt cei mai reprezentativi autori italieni de azi ? Și cei mai reprezentați...

— În Italia, tinerii reprezentați sînt reprezentați numai fiindcă în numele lor se obțin consistente subsidii ministeriale. Dar sînt realizări formale, adică finalizate numai pentru a încasa, pentru a pune mîna pe aceste subsidii. În această situație se află Giuseppe Manfredi, Renato Sartì, Elio Pecora, Annibale Ruccello, Manlio Santanelli. Aceștia ar fi autorii italieni — tineri — care au ceva de spus, dar care nu găsesc decît un spațiu restrîns de reprezentare. Din păcate, sistemul de antrepriză — de producție, adică — apelează încă la așa-zisii clasici, un mod sigur de a investi banii. Să nu uităm că ne găsim în fața unui sistem de producție diferit de al dumneavoastră, un sistem în care pînă și ministerul răspunde la logică „numerelor”. Adică, se premiază, mai mult decît calitățile, cantitățile. E o optică pe care nu o împărtășesc, căci, din păcate, nu se premiază proiectul, inventivitatea, calitatea artistică, ci rezultatele : biletele vîndute, numărul de reprezentații etc., independent de valoarea artistică.

— Și care ar fi „clasicii” ?

— Cei știuți, de la Pirandello la Goldoni. Acum se profită excesiv de aniversări. Acesta a fost un an D'Annunzio, de pildă, pentru că s-au împlinit 50 de ani de la moartea lui. Aș vrea să precizez că e vorba despre o atitudine fundamental instrumentalizantă ; ca toate întreprinderile care caută un ciștig, și cele teatrale aleargă după acel subiect care.

în momentul respectiv, este cel mai „cerut”. Anul acesta a fost D’Annunzio, la anul va fi mai știu eu care alt dramaturg. Aceștia ar fi „clasicii revatori-ficați”.

— Și „clasicii de azi”, ca să zicem așa?

— Clasicii de azi... mă întreb care sînt. În dramaturgia noastră de azi nu văd autori care să poată aspira la titlul de „clasic”.

— Știu că în Italia se constată, în ultima vreme, o întoarcere a publicului la teatru. Am citit în ziare că sălile de cinema sînt goale, în timp ce...

— Da, publicul revine la teatru dintr-un motiv foarte firesc. Teatrul e făcut cu oameni, și omul dorește să întâlnească alt om. Adică e vorba despre o comunicare directă, care dă un sens vieții. Aici, la București, am văzut teatre mereu pline, cu toate biletele epuizate, ceea ce mi s-a părut un lucru foarte, foarte frumos, lucru care, în Italia, o bucată de vreme nu s-a întimplat. Acum publicul italian revine la teatru, în primul rînd pentru că se simte agresat de televiziune, care, de fapt, nici nu mai e o televiziune de informare, ci o televiziune de reclame, nu mai e o televiziune de documentare, ci una agresivă, de jocuri stupide și, trebuie s-o spun, degradante. Publicul a ajuns să capete conștiința acestui lucru și reacționează, dorește să redevină stăpînul propriilor sale opțiuni. Televiziunea nu permite opțiuni. Cinematograful a intrat în criză tot din cauza televiziunii, căci și a te duce la cinema presupune o opțiune, inițiativa de a pleca de acasă pentru a merge într-un loc public. Și atunci, dacă are de ales între două astfel de locuri, teatrul și cinematograful, omul preferă să meargă la teatru, dacă nu de altceva, măcar pentru că astfel i se oferă prilejul de a se insera într-un moment colectiv, mai uman și mai complet.

— Se pare că asistăm și la reînnoirea teatrului de către actorii consacrați în film: Monica Vitti, Marcello Mastroianni...

— Această întoarcere e de analizat, în sensul că trebuie să ne întrebăm dacă ei chiar doresc să se întoarcă la teatru sau dacă o fac fiindcă sînt siliți la asta de criza cinematografului. Dar să admitem că o fac din proprie voință — ne bucurăm că se întimplă așa. Fotuși, rămîine bănuțala că dacă cinematograful le-ar da din nou de lucru, s-ar întoarce probabil la cinema.

— Cum e privit actorul în teatrul italian de azi? Există un cult al vedetei sau actorii sînt folosiți ca un simplu instrument?

— Trebuie să vă spun, în acest sens, că luna asta „Sipario” a scos un număr dedicat în întregime actorului, pentru că am constatat o transformare. Situația actorului, la noi, e tragică. Actorul de teatru se împarte între mii de solicitări dublaj cinematografic, publicitate, fotomane, televiziune, film. E un actor „împrăștiat”, un actor pe punctul de a-și pierde propriul eu. Și toate acestea pentru că, în Italia, activitatea actorului e precară, nu e garantată de nici o instituție. Impresarul aleargă după actorul cel mai cerut de public nu pentru calitățile sale artistice — căci vedem cîteodată actori foarte populari care nu sînt mari actori —, ci pentru că are capacitatea de a aduce spectatori. Și, cum am spus, numărul de spectatori este ceea ce contează în primul rînd. Așadar, vedeta se naste ca vedetă mai mult prin publicitatea care se face în jurul ei decît prin calitatea a ceea ce oferă. Acesta — așa cum susținem în numărul din „Sipario” de care vorbeam — e un fenomen periculos, fiindcă tînde să lipsească publicul de acel element în care să se recunoască. Pe de altă parte, am văzut că aici, în România, publicul îi iubește mult pe actori, iar actorii sînt foarte sensibili la public.

— Dar ce face, practic, revista „Sipario” în privința celui-lalt fenomen negativ pe care l-ați semnalat, situația dranuturgiei contemporane?

— „Sipario” își deschide, în mod constant paginile autorilor dramatici italieni, ca și altor autori. Aș vrea să precizez că „Sipario” nu dorește să fie o revistă strict locală, de anvergură pur națională. Nu, „Sipario” e un instrument care aparține tuturor oamenilor de cultură, tuturor dramaturgilor, tuturor celor care lucrează pentru teatru. „Sipario” dorește, așadar, să-și lărgească vederile, să acorde spațiu mai multor propuneri, chiar din alte continente, tocmai pentru ca să existe o confruntare de idei, de scriituri, de opinii, de calitate. Așadar, ca să apelăm la o imagine, „Sipario” trebuie văzută ca un „ring” în care pot urca mai mulți pretendenți la titlu, și cel care are mai multe lucruri de spus va avea cîștig de cauză.

— Revenind la arta spectacolului, care sînt regizorii italieni tineri care contează astăzi? Dincolo, deci, de Ronconi, de Sirchler...

— Da, să zicem de cei deja „îmbălsămați”. Știți că în Italia există diverse moduri de a face teatru. Există un teatru

experimental, care acum are o mare audiență, e foarte căutat, și există un teatru de tradiție, un teatru așa-zis civic, public. Am spune că Strehler, Ronconi, Aldo Trionfo, Giancarlo Sepe sînt, într-un fel, clasicii noștri. Dar există regizori foarte interesanți — Mario Martone, Memè Perlini, Sepe, care a obosit să stea printre „clasiții”... Giancarlo Cobelli... Trebuie să spun că nu creativitatea lipsește în Italia, poate că e chiar prea multă! Ceea ce lipsește, în schimb, e voința forțelor politice de a face din teatru un instrument de cultură pus în slujba colectivității. Instituțiile publice sînt practic absente în ceea ce privește această angajare, această mînire, și prevalează, cum am mai spus, un teatru care tinde să transforme spectacolul într-o marfă, un teatru consumistic. Trebuie să admit însă că e un consumism de calitate. Adică, împreresul a devenit abil, confecționează spectacole de receptare lesnicioasă, de lectură lesnicioasă, dar cu un graunte de angajare care să nu-l expună unui refuz total din partea criticii.

— Spuneți-mi cîteva cuvinte despre situația criticii.

— Situația criticii e tragică. „Sipario” a deschis o dezbateră și pe această temă, pentru că instituțiile publice au recurs la o operațiune care, în cele din urmă, s-a dovedit periculoasă. Ele au „fagocitat”, au asimilat propriii lor structuri și mulți critici calificați, care lucrează pentru cotidenone importante, dîndu-le sarcini specifice, sarcini de responsabilitate. Cu asta, criticul nu a renunțat la rolul său de critic și continuă să scrie critică, dar și-a pierdut din credibilitate. Căci cum am putea oare să-i credem pe un critic — care face parte dintr-un organism de producție — atunci cînd judecă un alt spectacol? Așa că s-a deschis o confruntare încrîncenată între criticii „puri”, adică aceia care fac doar critică, și criticii-operatorii culturali. Și sînt mulți dintre aceștia în Italia. Din punct de vedere strict omenesc, pot să-i înțeleg, pentru că nu întotdeauna criticul poate supraviețui doar prin munca sa și e normal să caute și o altă slujbă. „Sipario” nu urmează însă această linie, și a invitat și critici din alte țări să discute despre acest subiect, pentru că dacă noi nu încercăm să-i redăm criticii, în ochii publicului, credibilitatea, ponderea, capacitatea de intervenție, dacă nu-i acordăm, în presă, spațiul necesar pentru a-și îndeplini oficiul de reflecție, de meditație, iar nu de a face servicii de „promovare”, de...

— ...de publicitate...

— ...de publicitate — cînd soun promovare înțeleg publicitate —, dacă nu-i

dăm criticii toate aceste prerogative, vom ajunge să pierdem prezența unui element determinant pentru calitatea teatrului.

— Dar publicul italian cum privește critica?

— Eh, publicul — publicul care merge la teatru — rareori alege pe baza a ceea ce spune critica. Din două motive: 1. nu stăm cîți oameni citesc de fapt critica, și 2. dacă o citesc, sînt întotdeauna suspicioși în privința judecării de valoare, tocmai din cauza acestei imagini a criticului, care nu mai e o imagine credibilă. Cred că publicul italian investește în acel teatru care îi oferă siguranță, adică se duce să vadă un spectacol pentru că e făcut de un anumit regizor și știe că acel regizor oferă un anumit produs, sau se duce să vadă un anumit actor pentru că de la acel actor obține un anumit „răspuns”. Oricum, investește mai puțin în elemente de calitate artistică — adică text, conținuturi etc. — și mai mult în „personaje publice” care fac teatru. Spectatorul vrea să fie sigur că nu cheltuiește banii degeaba, pentru că în Italia teatrul e scump.

— Dar publicul nu vrea să vadă pe scenă dramaturgie originală?

— Nu. Și tot din cauza faptului că nu vrea să-și riște banii. Există o rezervă în privința noului teatru, atitudine care-și are explicația sa: dacă, în anii '60—'70, publicul era dispus să meargă în locurile cele mai incomode, în pivnițe, în hangare, să stea în frig, pe simple bănci de lemn, pentru a descoperi noul teatru, astăzi nu mai vrea să riște. De ce? Pentru că în acel fenomen care, la început, era foarte frumos, creativ, pozitiv etc., s-au infiltrat elemente poluante care au coborît nivelul, au discreditat ideea. Care sînt aceste elemente? Există o întrecăgă forțată de actori — e foarte ușor să devii profesionist astăzi în Italia — care nici nu provin din școli, ci din experiențe ale unor grupuri de amatori care au beneficiat de o circulară a ministerului ce permitea oricărui cooperative să aibă acces la subsidiile, astfel că toți cei ce aveau velenități teatrale s-au organizat în asemenea cooperative. Și, așa, nivelul ofertei teatrale a fost coborît. Am văzut actori care nu erau actori, regizori care nu erau regizori, spectacole care nu erau spectacole. Aceștia au generat o neîncredere față de acest fel de teatru. Să sperăm că noua lege — pe care o așteptăm de patruzeci de ani — o să aducă un dram de disciplină, de selecție în ceea ce-i privește pe cei care fac teatru.

— Cît privește revista „Sipario”, am înțeles că doriți să faceți din ea o revistă internațională, cu o deschidere internațională.

— Da, „Sipario” și-a manifestat deja intenția de a deveni o revistă cu o optică internațională. Căci, așa cum spuneam, nu putem face teatru fără a ne confrunta și cu alte realități. Teatrul trebuie să fie ca un sistem de vase comunicante, trebuie să aibă posibilitatea de a se compara, de a vedea ce se întâmplă în alte țări. Cred că asta trebuie să-și asume „Sipario” ca principiu... principal. Pe de altă parte, nu ignorăm propriile noastre realități locale; ar fi absurd ca, dintr-o dată, să uităm ceea ce se întâmplă în Italia. Dar atitudinea de fond, să-i zicem, va fi aceea de a privi spre lume.

— În acest sens, imi puteți spune ceva despre colaborarea cu teatrul românesc ?

— Așa cum a făcut și cu alte țări — Polonia, Uniunea Sovietică —, „Sipario” vrea să inițieze o relație și cu România. De ce tip? „Sipario” încearcă să aducă la cunoștința publicului italian o parte din istoria teatrului românesc, noile voci de dramaturgi — tineri sau nu, cînd spun „noi” mă gîndesc la teme, la conținuturi; să creeze un făgaș cu dublă direcție, astfel încît și în România să ajungă materiale și propuneri din Italia. Și, de fapt, în această scurtă ședere la București, am încercat să-mi concretizez prezența prin două operațiuni pe de o parte, să stabilesc o înțelegere cu Uniunea Scriitorilor pentru a începe o colaborare care să angreneze dramaturgii și criticii; pe de altă parte, ep ajutorul atașatului cultural al Ambasadei Italiei, prof. Urbano Urbinati, să aducem la București o mărturie pe care „Sipario” a realizat-o — adică peste patruzeci de ani de teatru reflectați în

paginile revistei —, o expoziție care oferă o documentare asupra a ceea ce s-a făcut în Italia și chiar în lume după război și pînă acum și, o dată cu expoziția, întîlniri, conferințe, dezbateri în jurul unor personalități ale spectacolului, care pot fi un regizor, un dramaturg, un poet, un actor. Asta, pentru a stabili contacte între oamenii de artă.

— Ați văzut spectacole la București ?

— Da, am văzut *Amadeus*, apoi *O scriitoare pierdută, Diininceața pierdută* și, la Teatrul Național, un... — dacă vreți, o mare pantomimă muzicală, dar asta nu intră, cred, în rîndul spectacolelor de teatru.

— E vorba cumva de Clovnii ?

— Da, asta era. Si am mai văzut și prima parte din *Drumul singurătății* de Schnitzler, tot la Național, la sala Amfiteatru.

În încheiere, aș vrea să spun, pur și simplu, că toate aspectele negative pe care le-am relevat în legătură cu teatrul italian nu sînt altceva decît remarci tinzînd să aibă o dimensiune constructivă. Nu trebuie cu nici un preț să ne amăgim, nici pe noi înșine, nici pe ceilalți. A critica înseamnă uneori a construi. În schimb, a fi ipocrit înseamnă întotdeauna a distruge.

**Convorbire realizată de
Alice GEORGESCU**