

20 TINERI

despre EFICIENȚA SPECTACOLULUI

Publicul — se știe — este deocamdată pentru noi o necunoscută: studii științifice, sociologic-statistice ale publicului nu se efectuează, preocuparea de cercetare a opiniei spectatorilor abia începe să pătrundă în aria muncii teatrale. Faptul este valabil în aceeași măsură pentru publicul matur și pentru tineret.

Iată de ce, înainte de a ataca întrebările mai complicate și mai înalte care se leagă de funcția educativă a teatrului, de capacitatea lui de a influența și a convinge, de forțele pozitive puse în mișcare pe scenă pentru a construi o nouă viziune asupra lumii și a artei, se cuvine să ne oprim la aspectul cel mai simplu al problemei: eficiența.

- Ce rezultat au raporturile curente ale teatrului cu tineretul ?
- Cum se definește și cum funcționează mecanismul relațiilor dintre scenă și spectatorul tânăr ?
- Cine sînt tinerii care merg des la teatru ?
- Cine sînt aceia care intră într-o sală de spectacol numai cîteodată ?
- Cine sînt aceia care trec indiferenți prin fața vitrinelor cu fotografii și nu se opresc decît prin excepție la casa de bilete ?
- Cum văd teatrul, ce gîndesc despre el, reprezentanții acestor categorii diferite din publicul tânăr ?
- Cît de aproape sau cît de departe de preocupările, gusturile, preferințele acestor tineri se situează ideile și dezbaterile oamenilor de teatru și ale criticii ?
- Care sînt punctele de contact strîns și unde apar falii, ruperile de teren, în spațiul dintre munca teatrală curentă și gîndirea spectatorului tânăr obișnuit ?

chip atrăgător, cu inteligență și eleganță, imagini fidele ale realității noastre, pentru ca el să poată cunoaște și înțelege această realitate. Noi, oamenii de teatru, contribuim cu mijloacele care ne sînt proprii, să facem, în sfîrșit, locuibilă planeta noastră. Și aceasta înseamnă înainte de toate că facem teatru pentru un prezent al păcii, și pentru un viitor de amicitie în care omul să fie sprijin omului. Aceasta este urarea pe care o adresăm, pentru 1967, teatrelor din lumea întreagă. Cerem să optăm pentru arta pe care Brecht o vedea în următoarea alternativă :

„Arta, în această epocă de mari opțiuni, trebuie ea însăși să opteze. Ea poate, fie să se facă instrument al infimeii minorității care joacă pentru cei mai mulți rolul destinului, pretinzînd o credință cu totul oarbă, fie alăturîndu-se mulțimii și încredințîndu-i destinul său. Ea poate arunca pe oameni pradă beției, iluziei și miracolului. Ea poate face să crească ignoranța sau să sporească cunoașterea. Ea poate face apel la forțele a căror eficacitate apare vădită în capacitatea de distrugere sau la acelea ce se arată constructive”.

Anchea de faţă şi-a propus să încerce doar o primă schiţă a acestei geografii neexplorate. Fără îndoială ea nu constituie decât un timid şi încă aproximativ început, într-un domeniu vast şi diversificat, în care nici jaloarele iniţiale de orientare nu au fost aşezate. Concluziile, generalizările, aprecierile de ansamblu ar fi desigur pripite. Dar constatările precise, cât mai apropiate de faptul real concret al relaţiei vii teatru — tineret pot să aibă o valoare deosebită în momentul actual.

Am stat de vorbă cu douăzeci de tineri — muncitori, tehnicieni, funcţionari şi ingineri de la „Electronica”, elevii liceului „Mihai Viteazul”, studenţi ai facultăţilor de istorie şi de limbă şi literatură română şi a institutelor de arhitectură şi de teatru. Perspectivele şi punctele de vedere adunate sînt variate, unghiurile din care a fost atacată discuţia s-au schimbat mereu. Cu toate acestea, în multitudinea opiniilor care s-au alăturat se descifrează date şi caracteristici interesante prin sensurile mai largi pe care le promit. Pentru că teatrul nostru nu este un tot închis în sine şi izolat, ci o celulă vie într-o cultură multidimensionată, au fost atinse în treacăt sau discutate mai adînc o multime de fenomene aparent exterioare activităţii scenice, dar legate de ea în complexul intelectual şi spiritual al tinerilor de astăzi: şcoala, munca de propagandă culturală, televiziunea, presa, actualitatea editorială. Un întreg context de interrelaţii şi intercondiţionări a intrat astfel în cîmpul nostru de atenţie.

Iată, în crochiuri de lucru, primele elemente ale acestei investigaţii care abia se deschide.

CRITERII

Frecvenţa întîlnirilor cu scena şi motivările selecţiei de spectacole vizionate variază, dar nu fără criterii, nu fără puncte de reper. Elevii şi studenţii cu care am vorbit fac parte din grupuri mai mari în care a merge la teatru a devenit o obişnuinţă temeinică, definindu-se chiar în funcţie de anumite preferinţe clare. Caracterizarea studentului-actor Dan Nuţu este foarte justă: „Teatrul a devenit o modă pentru mulţi tineri: ei vor să ştie, să cunoască, să discute tot ce se petrece pe scenele din oraş. E unul din subiectele cele mai uşor de adoptat şi cele mai frumose. O modă care are părţi bune”. (Despre cele mai puţin bune discutăm mai tîrziu în alt context.)

Tinerii de la „Electronica” au legături mai slabe cu teatrul „de proză”, cum se spune. Ei preferă opereta, opera, spectacolul de estradă, spectacolul sportiv sau, mai simplu şi mai comod, emisiunea de televiziune, mulţumindu-se în ceea ce priveşte arta dramatică doar cu trei-patru spectacole într-o stagiune. Această atitudine este, se pare, frecventă şi în oraşele din provincie unde — cum spune Ivan Helmer, student-regizor —, judecînd după reacţiile colegilor săi din Arad şi Timişoara, — nici tinerii care studiază, elevii şi studenţii, nu se simt atraşi în mod deosebit de scenă.

Criteriile alegerii spectacolului se deosebesc destul de mult.

„Îmi plac în general comedii; cînd hotărîsc ce am să văd, mă ghidez după numele actorilor” — spune tehniciana Ioana Ionescu. Răspunsul acesta întruneşte afirmaţiile asemănătoare ale altor tineri din uzină. *Actorul iubit* este şi astăzi, cum a fost întotdeauna, un criteriu hotărîtor pentru mulţi spectatori. Ca alte criterii se adaugă preferinţa pentru anumite genuri — comedia — şi pentru titlurile *cunoscute* din literatură clasică. „La piesele „grele”, tinerii de la noi nu prea merg — susţine Petre Odo-roagă, strungar — de pildă la *Richard II*, *Maria Stuart*, *Moartea lui Danton*; fiindcă nu cunosc dinainte opera, se aşteaptă să n-o înţeleagă uşor şi preferă s-o evite”. (Asemenea rezerve nu acţionează, de pildă, în legătură cu *Hamlet*, text cunoscut.)

„După părerea mea, — spune planificatorul Mihai Epurescu — alegerea nu ţine numai de noi, de gusturile strict individuale şi de dispoziţia de moment. În mare, se ştie ce spectacol merită să fie văzut. O piesă foarte cunoscută a unui clasic, chiar dacă ţine de lucrările lui mai slabe, tot merită să fie văzută. Pentru piesele noi lumea nu manifestă acelaşi interes”.

Criteriul actualităţii — în care noi, cei care lucrăm în teatru sau în jurul lui, credem alita — nu pare să acţioneze prea viu la nivelul acestor afirmaţii. Iată desigur un punct de pornire pentru un studiu mai adîncit. Ar fi util să aflăm, mai tîrziu, cît de răspîndite sînt opiniile de acest fel şi cum se delimitează ele; în ce



Silvia Popovici (Anna Petrovna) și
Amza Pellea (Platonov)



Sanda Toma (Sasha) și C. Băltăreșu
(Osip).

Fotocronica

Vasilica Tastaman (Sofia) și Val. Plătărcanu (Voinițev)

Teatrul de Comedie

„UN HAMLET DE PROVINCIE”

de A. P. Cehov

traducere și adaptare de Anda Boldur

Regia: Lucian Giurchescu



măsură acţionează aici prejudecata valorii bine consolidate şi în ce măsură se plăteşte un tribut falsei actualităţi a unor fapte artistice pe care noi le luăm foarte în serios, dar care în raport cu interesele şi preocupările marelui public rămân sterile.

În schimb, în alegem pe care le fac, elevii de liceu şi studenţii sînt atenţi în primul rînd la autor. Dana Popescu, din clasa a XI-a a liceului „Mihai Viteazul”, merge la teatru în perioadele în care nu este prea mult solicitată de studii (teze, recapitulări, examene), o dată sau de două ori pe săptămînă. Ea recunoaşte deschis că o interesează teatrul mai mult din punct de vedere literar decît din punct de vedere teatral. Acest mod de a privi e împărtaşit de colegii ei pe care i-am cunoscut, ca şi de mulţi studenţi. Sînt tineri care frecventează teatrul ca să vadă Caragiale, Shakespeare, Camil Petrescu, Pirandello, Miller, Ionescu. Ei ar prefera — spune Dana Popescu — să şi citească piesele înainte de a vedea un spectacol, dar, date fiind condiţiile actuale ale cărţii de teatru la noi, de multe ori nu-şi pot satisface această dorinţă. Actorul ca focar de atracţie devine în ordinea acestor atitudini un factor mai puţin important, preocuparea pentru cultura scrierii teatrale şi pentru o cît mai largă cuprindere a literaturii clasice şi contemporane primind. Fenomenul ţine, fără îndoială, de un moment evoluat al dragostei pentru arta scenică. În el se poate observa, cu toate acestea, şi un aspect care ar trebui să neliniştească: e vorba de ecoul încă sfios al artei spectacolului ca artă specifică, în rîndurile celui mai disponibil, celui mai curios public — tinerii. Constatarea se poate extinde asupra întregului grup. Tinerii de la „Electronica” nu se duc niciodată la teatru pentru a urmări realizarea regizorală. În afară de regizori a căror faimă s-a consolidat pe ecran, ei nu cunosc nici un singur nume de director de scenă. Pentru ei regizorul şi scenograful, ca prezenţe active în creaţie, nu există. „Pînă acum nu mi-am pus niciodată vreo întrebare despre regizorul de teatru; nici nu m-am gîndit la asta”: Maria Luiza Rădulescu, muncitoare la secţia mase plastice. Elevii şi studenţii discută concepţia regizorală din *Richard II* sau *Troilus şi Cresida*, deşi se întîmplă să nu reţină cui i se datorează această concepţie. Ei nu urmăresc în continuitate — aşa cum fac în privinţa actorilor — linia de creştere a unui regizor, seria lui de realizări (cu atît mai puţin poate fi vorba aici despre scenografie). Numele pe care şi le amintesc cel mai uşor sînt numele lansate prin film.

Din aceste observaţii derivă firesc un corolar asupra căruia vom fi obligaţi să revenim: cît de limitat pare cercul celor care s-au familiarizat pînă la capăt cu valorile prime ale artei româneşti contemporane! Cît de puţin popularizate în public sînt aceste valori-pilon, de a căror cunoaştere depinde totuşi, în mod direct şi holăritor, gradul de competenţă al spectatorului de astăzi; cît de strîns, numai „între noi”, cei cîţiva socotîţi a fi de specialitate, se desfaşoară dezbaterile despre teatru, care de fapt, în logica unei eficienţe maxime faţă de public, ar trebui să capete aspectul unui dialog cu mii şi mii de interlocutori!

CUVINTE PENTRU DRAMATURGI

Dacă, în marginea opiniilor adunate, nu se poate de loc să vorbim despre indiferenţa tinerilor faţă de literatura românească de teatru, — spectacolele Caragiale au fost văzute de mulţi din interlocutorii noştri, deşi a trecut relativ puţin timp de la premiere; *Jocul ielelor* figurează de asemenea printre reprezentaţiile mult apreciate, — atitudinea celor interogaţi faţă de producţia contemporană este marcată, în unele privinţe, de lipsa de încredere în realizările recente şi de nemulţumiri care provoacă adeseori evitarea premierelor cu piese inedite româneşti. Există, bineînţeles, şi lucrări căutate. Ca să ne referim numai la ultimele două stagioni: *Sfîntul Mitică Blajinu* deţine un record de interes în rîndul spectatorilor (ar fi util să aflăm cît anume din acest interes se naşte din atracţia pozitivă a satirei sociale şi cît revine efectului imediat al momentelor mai puţin dense din piesă). Lovinescu şi Mirodan sînt de asemenea citaţi, primul cu ultimele piese jucate şi cu *Citadela sfîrşimată*, al doilea de predicţie cu *Şeful sectorului suflute*; Everac apare în două răspunsuri cu *Simple coincidenţe*. Cei întrebaţi, — muncitorii Maria Luiza Rădulescu şi Petre Odoroagă, funcţionarul Mihai Epurescu, studenţii Sergiu Suci, Mariana Antonescu, Adriana Tabic, — mărturisesc într-un fel sau altul, că

între ceea ce se întîmplă în producţia noastră curentă dramatică şi viaţa, faptele, modurile artistice care îi interesează nu există decît

puține atingeri. Dramaturgii mai au de luptat pentru a atrage temeinic publicul în aria pasiunii pentru noua dramaturgie.

Studentii de la istorie și de la regia de teatru se arătau curioși față de noile piese istorice anunțate — *Procesul Horia și Petru Rareș*. Lucrările istorice care s-au reprezentat până acum sînt privite cu multă exigență. „Piesele cu un voievod și cu doi-trei țărani hâtri“, cum le numesc studenții de la Institutul de Teatru nu au, după părerea lor, decît puține posibilități de a dezvolta artistic o înțelegere marxistă a istoriei. Canoanele romantice rămîn dominate de motivul eroului excepțional, al personalității unice, și ele nu pot cuprinde, oricît le-am forța, o analiză mai largă a forțelor și contradicțiilor care depășesc aria destinului individual. De fapt, spune Ștefan Andreescu (anul II Istorie), asemenea piese ilustrează adevărului împrumutate din manualele școlare, scheme arhicunoscute de fapte și caractere. După părerea lui și a colegului său Paltin Nottara,

o dramaturgie istorică care să reflecte gîndirea marxistă contemporană, filozofia de astăzi a poporului român asupra trecutului său, trebuie să redescopere istoria cu ochi proaspăt. O soluție ar fi ca scriitorii, studiind în adîncime, nu după lucrări de referință lesnicioasă sau după o alunecare neatență la suprafața documentelor, să încerce pentru început, să se despartă de obișnuința numelor și momentelor pe care citarea frecventă le-a redus la tipare fără viață. Există perioade întregi care oferă un material extrem de bogat și neatins de șabloane. „Probleme pasionante de filozofie națională, de putere calitativă, aș zice, de manifestare originală a poporului român, oferă de exemplu perioada închegării poporului nostru, secolele X și XI, atît de puțin cunoscute. Motivul central al unor lucrări dedicate acestor vremi nu ar mai putea să fie robii de fascinația personalității. ci dramaticul s-ar naște în dinamica multitudinii de forțe ascunse, adeseori violent contradictorii sau consonante, care au fișnit din mișcarea păturilor largi ale poporului“ (Paltin Nottara).

„Intrarea în atmosfera timpului dat, descifrarea logicii proprii oamenilor de atunci, mi se par condiții foarte serioase în stabilirea unor legături profunde și viabile între prezent și trecut. Nu are rost să adăugăm arbitrar unor nume învățate la școală acțiuni și atitudini de astăzi. Punctele de vedere contemporane capătă în teatrul istoric un relief infinit de atractiv și o densitate ideologică mare, dacă se sprijină pe reală cunoaștere. Și eu cred că descoperirea teatrală a unor prezențe și evenimente care n-au intrat încă în tradiția scenei poate acționa ca un stimulent. Mă gîndesc la piatra de mormînt a lui Radu de la Afumați, care îl reprezintă, cum nu se obișnuia la noi, luptînd călare, și enumeră cele douăzeci și patru de bătălii purtate de el în domnia lui atît de scurtă; cred că din materialul dramatic încă necunoscut se poate obține mai mult decît de la locurile mai mult sau mai puțin comune, didactice.

Dacă arta inspirată din istorie se mulțumește să repete ceea ce știm cu toții, ea nu-și îndeplinește menirea, care este aceea de a contribui la elaborarea unui extrem de subtil și multilateral portret colectiv al poporului nostru, proiectîndu-și sensurile în problematica prezentului. Cu toate erorile sale idealist-mistice, Blaga ne dă posibilitatea să reținem observații extrem de interesante asupra dezvoltării morale și de gîndire a românilor. Cred că astăzi noi trebuie să ne întoarcem la eforturile depuse înainte de intelectualii noștri de frunte, pentru conturarea unei juste imagini lăuntrice a gîndirii și spiritualității românești și că sîntem chemați să restabilim o ordine justă, nealterată de interpretări idealiste, în acest studiu continuu de filozofie și etică națională“ (Ștefan Andreescu).

ANTIPUBLICUL ?!

Termenul aparține clevei Anca Peters. „La anumite spectacole de calitate ar trebui să se anunțe prin afișe speciale — «Interzis pentru antipublic»“. Discuția a pornit de la relatarea privitoare la condițiile în care, la un spectacol cu *Incident la Vichy*,

anumiți spectatori căutau cu tot dinadinsul motive de ilaritate, chiar acolo unde pentru un om cu bun simț ele erau imposibil de găsit, stînjîndu-și vizibil vecinii. Fenomenul este cunoscut: actorii știu că în unele seri replicile și momentele care sînt de obicei urmărite cu încordată emoție sînt primite cu manifestări de veselie deplasată, iar spectatorul pasionat, care merge mult la teatru și nu numai la avanpremiere și premiere a încercat fără îndoială și el asemenea momente neplăcute. Destul de multe din aceste săli „proaste” pentru care elevii de la „Mihai Viteazul” au găsit denumirea de „anti-public” sînt populate cu tineri, ca spectacole cedate liceelor și școlilor profesionale. S-a întîmplat să întîlnesc asemenea reacții în seri rezervate unor montări care, desigur, nu justifică în nici un fel primirea ireverențioasă care li s-a făcut — *Richard II, A. artea lui Danton, Năpasta*. După ce am asistat, la cinematograful, la atitudinile care au întîmplat filme de mare valoare ca *Se cutremură pămîntul, Femeia nisipurilor, Maica Ioana a îngerilor*, ne dăm seama că fenomenul se extinde ușor. Întîind în vîrstă, spectatorii tineri nedisciplinați de astăzi vor deveni nerecuperabili, pierzînd potențialul de receptivitate și mobilitate a gusturilor, caracteristic vîrstei și astăzi încă nevalorificat.

Ce se poate face deci pentru „antipublicul” tînăr? În primul rînd, s-a răspuns, oamenii de teatru trebuie să știe să reziste tensiunilor negative create în sălile cu o componență nefericită; actorii nu trebuie să cedeze tentației de a cucerii prin efecte facile spectatorii nepregătiți; ei nu trebuie să degradeze spectacolele sau să le joace mai puțin conștiincios, sub impresia produsă de momentele neplăcute de înîlnire cu publicul. „Chiar dacă cinci sute de ani de aici înainte s-ar lucra pentru educarea publicului, și s-ar lucra bine, tot o să se mai întîlnească din cînd în cînd, întîmplări care să adune într-o sală anumiți oameni pentru care spectacolul nu înseamnă decît distracție cu orice preț și în orice chip — spune Dan Năpu. Trebuie să ignorăm voit aceste accidente dezagreabile și să ne concentrăm intens asupra sensurilor”.

Problema are și unele aspecte concrete. Uneori, vina se ascunde chiar în modul de organizare a vizionărilor colective, mai ales cînd e vorba de școli. Biletele de teatru propuse insistenț și neatrăgător, ca un fel de obligație social-culturală, vizionările în comun, deloc pregătite, sălile de elevi din care lipsesc profesorii — favorizează o atitudine depreciativă a grupului de tineri față de actul scenic.

Dar, — observă cîțiva participanți la dezbatere — și teatrele trebuie să vină mai mult în întîmpinarea spectatorului, dacă vor să-și consolideze prestigiul. Există ceva tocit, monotonic, ineficient în rutina serilor de teatru de la noi, — remarcă studentul Sergiu Suciu din anul IV Arhitectură. Spectacolele noi, de valoare, nu sînt lansate atent, reluările importante nu se bucură de o pregătire de atmosferă.

Întreaga ambianță a reprezentării unui spectacol ar trebui să aibă ceva cald, viu, original, și există în această privință posibilități foarte diverse, de la întîmitatea vibrantă a maximei apropiieri spațiale și spirituale între scenă și sală, pînă la solemnitatea sărbătorească a ritualului spectacular cu caracter neobișnuit, festiv. Senzația de înghețuală incomodă, de stinghereală și de indiferență ar trebui să dispară din foaiere. Este vorba aici și de o foarte serioasă problemă de arhitectură și decorație interioară, problemă care nu se poate rezolva numai prin eforturile binevoitoare, dar atît de mărunte, consacrate unor expoziții și unor noi modalități de propagandă vizuală în sălile de primire a publicului. Teatrele ar trebui să-și creeze, în conformitate cu caracterul și scopurile lor, o anumită atmosferă proprie, care să definească un anumit climat intelectual și afectiv, și să impună, să taie orice posibilitate de manifestare lipsită de respect.

Să fie oare imposibilă regia relațiilor cu publicul? Să fie de nerealizat dezideratul unor tradiții noi în raporturile sălii cu scena? Este foarte important — remarcă Mariana Antonescu, studentă în anul IV Arhitectură — cum te duci la teatru, în ce stare de spirit aștepți ridicarea cortinei: „Cred că mulți din tinerii care nu frecventează sălile de spectacol și din pricina asta urmăresc foarte superficial reprezentațiile la care nimeresc, ar putea să devină spectatori pasionați, dacă, în clipa în care ar pași în teatru,

Fotocronica

Teatrul din Piatra Neamț

„TRISTAN ȘI ISOLDA” de Jean de Beer

Regia : Dinu Cerneseu

Sus : Adriana Popovici (Isolda)

Mijloc : Traian Pirlog (Tristan)

Jos : Ion Bog (Regele Marc)

Olga Bucătaru (Branguen) și Alexandru Lazăr (Gorvenal)



ar avea sentimentul că trăiesc un eveniment deosebit, că în jurul lor se întâmplă ceva însemnat, ieșit din comun, frumos."

În legătură cu problematica „antipublicului” mai există un moment care se cere studiat: etapele absente din pregătirea publicului, golurile, hiatusurile care rămân deschise, lipsa de continuitate și firesc în succesiunea momentelor teatrale deosebite. Și în ceea ce privește cultura clasică a scenei, și în ceea ce privește cultura teatrală modernă, se trece prea ușor la un mod de discuție savant tehnică, intelectualizantă, înainte ca datele elementare ale faptului de artă să fi fost explicate. „În loc de atâtea cronici încărcate de neologisme și afirmații pretențioase — spune Dan Nuțu — ar fi extrem de folositor să citim în ziarele de mare tiraj, să zicem «Informația Bucureștiului», «Săptămîna culturală a Capitalei», «România Liberă», «Scintea Tineretului», și să urmărim la radio și televizor expuneri cît mai simple, care să dea cheia piesei și a spectacolului în cauză, să ofere spectatorului elementele necesare unei juste apropieri estetice de momentul teatral, într-un limbaj viu și direct”. În acest sens, muncitorii și tehnicienii de la „Electronica” au indicat insuficiențe serioase ale publicității teatrale. Dacă te uiți peste ce se scrie, ai impresia că e mult. Dar, din spusele celor cu care am vorbit, mi-am putut da seama că pînă la ei nu ajunge adeseori nici măcar informația elementară. „Știm prea puțin despre unele spectacole care sînt, poate, foarte bune, și care ar putea să însemne ceva pentru noi; și fiindcă știm puțin, nu ne ducem să le vedem” (Petre Odoroagă); „Monotonia reclamei și a presei nu stimulează dorința de a veni la teatru” (Mihai Epurescu).

Activitatea cronicarilor este privită critic, în perspectiva unor asemenea aprecieri, principala acuză care li se aduce vizînd nediferențierea criticii în raport cu diferențele existente între mai multe categorii de public, neclarificarea caracterelor fundamentale ale fenomenului teatral în anumite articole și cronici care ar trebui să fie destinate în primul rînd necunoscătorilor, angajarea tuturor dezbaterilor de pe poziții care exclud categoric din dialog pe neinițiați. Se știe doar că gustul artistic nu se poate dispensa de un bagaj de cunoștințe minime artistice, și tocmai de propagarea metodică a acestor cunoștințe se ocupă mai puțin publicistica teatrală.

GENERAȚIA COMODĂ

„Sînt printre colegii noștri unii care, după ce-și termină lecțiile, citesc pînă tîrziu, noaptea, în ciuda protestelor și amenințărilor părinților («Mîine trebuie să te scoli devreme, ai atîta de învățat, culcă-te și dormi» etc. etc.). Dar sînt destui și accia care nu deschid niciodată o carte din proprie inițiativă și se mulțumesc, pentru orele sau minutele libere, cu fotbalul și yé-yé-ul — generația comodă...” spune cu tonul sentențios al celor 17 ani ai săi, eleva Anca Peters.

„Există tineri care nu știu cum să se distreze, nu se pricep să-și înfrumusețeze timpul liber — afirmă muncitoarea Maria Luiza Rădulescu, de la «Electronica». Ei sînt și greu de cîștigat, pentru că singuri nu știu ce vor”.

„Cu cît sîntem mai mulți, cu atît se observă mai limpede unele fenomene de apatie, de lipsă de curiozitate și de inerție” — spune Mariana Antonescu, exprimîndu-și regretul pentru ușorul declin în care par să fi intrat tradițiile de cultură artistică ale Institutului de Arhitectură.

Poate că afirmațiile acestea sînt grăbite și fără acoperire reală; gradul de aproximație pe care-l cuprind interzic orice generalizare. Chiar vivacitatea și adîncimea observațiilor făcute de cei care au luat parte la anchetă contrazic teza „generației comode”, demonstrînd multilateralitatea de interese și avidă sete de cunoaștere. Dar indiferent de gradul de răspîndire al fenomenului semnalat, — lucru care nu poate fi stabilit decît printr-o amplă și minuțioasă cercetare științifică, — el se ridică acut în fața noastră. Dacă inerția, comoditatea, apatia, lenea — cum spune de-a dreptul Anca Peters — atîrnă cît de cît în balanța existenței spirituale a tinerilor de astăzi, ele se cuvin atacate violent, fără întîrziere. Mai trebuie să adăugăm încă o constatare: permanenta criză de timp trăită de majoritatea tinerilor, fie datorită paralelismului dintre muncă și studiu, fie în virtutea programelor extrem de vaste de învățămînt. Firesc, se impune concluzia că activitățile de educație și propagandă culturală adresate tinerilor, inclusiv cele legate de teatru, sînt obligate la eficiență și operativitate maximă. Fiecare secundă contează, fiecare minut are preț. Oamenii trebuie să fie informați viu, prompt, precis nuanțat. Într-un climat călduț, lipsit de viață, comoditatea, oboseala și lipsa de

timp pot înclina talerul preferințelor exclusiv în direcția acelor destindări facile, care se consumă fără nimeni să participe la a gândului și fără inițiativă. „Când mă uit pe un program sau pe o serie de afișe de teatru, lipite alături, am impresia că văd mereu aceleași titluri vechi” — afirmă planificatorul Mihai Epurescu, atrăgându-ne astfel atenția că apariția noului ca și existența momentelor de valoare deosebită în peisajul general al vieții teatrale de fiecare zi se consumă în surdină, din pricina popularizării efectuate fără talent, fără ingeniozitate.

În această ordine de idei, cea care dispune poate de forțele cele mai puternice, investindu-se astfel și cu răspunderile cele mai mari, este televiziunea. Toți cei cu care am vorbit erau la curent cu spectacolele prezentate pe micul ecran, chiar și cu cele mai modeste, de pildă *Ciinele grădinarului* în interpretarea de la Petroșani. Ei cunoșteau cel mai bine dintre scriitorii moderni de teatru pe Dürrenmatt datorită transmisiilor vizionate. Dar de ce numai pe Dürrenmatt, asta n-ar putea să explice nimeni. În virtutea căror criterii alți autori moderni, mai importanți pentru cultura spectatorului ca și marii clasici ai teatrului românesc și universal nu apar în spectacolele realizate în studio sau apar foarte rar? Care sînt criteriile ce ghidează selecțiile televiziunii, de ce nu se realizează aici o operă sistematică de popularizare în profunzime a valorilor teatrale de prim rang? Cursul de istorie a teatrului nu acoperă decît o mică parte din necesități: fragmentele, episoadele, confrințele ilustrate au — se pare — o mai mică putere de atracție decît transmisiile integrale. Emisiunile de dezbatere consacrate teatrului — „Gong”, „Dicționar de personaje” — nu par să fie atent urmărite, judecînd după aprecierile celor cu care am vorbit (lucru pe care trebuie să-l recunosc cu părere de rău, cu toate că mi s-a întîmplat să colaborez la realizarea acestor emisiuni). Cît despre textele critice care intră în emisie, viciile mari ale criticii, închistarea într-un cerc de expresii și preocupări strict limitate și puțin atractive, le grevează și pe ele. Falsa accesibilitate, atractivitatea forțată și găunoasă — „cultura în pilule”, cum spun elevii de la „Mihai Viteazul” — se numără tot printre cauzele care determină o eficiență restrînsă a emisiunilor TV în raport cu materialul atît de vast și de complex pe care îl cuprinde actualitatea creației scenice românești.

CULTURĂ ȘI PSEUDOCULTURĂ

„Există indicii care atrag atenția asupra unei posibile epidemii” — afirmă Paltin Nottara, referindu-se nu numai la înclinările snoabe care se observă destul de frecvent la nivelul unor anumite categorii de spectatori intelectuali la noi, ci la întregul complex de pseudocultură și falsă intelectualitate care poate să ia naștere în condițiile informației superficiale și ale opiniilor formate după ureche. „Singura luptă pe care tinerii prinși în acest joc o duc este aceea de a detecta atitudinea la modă și a o adopta de urgență”. Pentru reprezentanții acestui gen de public tînăr și nu numai tînăr, majoritatea reacțiilor se determină în funcție de o rutină a gustului. Apariția în repertoriu a *Morfii lui Danton* — arată studentul de la facultatea de Istorie — poate fi privită cu condescendență sau ignorată în ordinea unor atitudini prefabricate, pentru că s-a văzut că Büchner nu este deloc cunoscut la noi și pentru că atît de moderna filozofie a istoriei pe care o condensează piesa nu începe în nici o etichetă la modă. „Iar șantier? a fost singura întrebare pe care și-au pus-o unii în legătură cu filmul „Diminuțile unui băiat cuminte” — spune Dan Nuțu. Ei au strîmbat din nas și au închis ochii în fața pociei de căutare și neliniște pe care regizorul a adus-o pe ecran.”

Am analizat ceva mai adînc fenomenul, împreună cu grupul de elevi invitați să participe la anchetă. Cauzele principale ale situației discutate au fost determinate ca ținînd de superficialitatea cunoștințelor de artă modernă („despre Joyce și Brîncuși aflăm cîte ceva la 17—18 ani, trăgînd cu urechea la ce spune un pictor cu barbă” — Nicolae Bîrnă) și de lipsa unei culturi clasice temeinice în rîndul tineretului. Mai ales în ceea ce privește acest al doilea punct, foarte tinerii interlocutori au fost vehemenți.

„Școala constituie începutul, baza culturii noastre. Dacă materiile se predau numai separat în sertare diferite, între care nu circulă nimic, fără nici o viziune de ansamblu, sigur că toată cultura noastră suferă” (Dana Popescu); „În liceul umanist, studiul literaturii ar trebui să se aprofundeze tot atît de serios, pe cît de mult se studiază matematica la real” (Ileana Sterescu); „Este nevoie de un spirit de sinteză mult mai activ și în școală și, în general, în activitatea culturală care ni se adresează nouă” (Valeriu Babeș); „Studiul încă nesatisfăcător al literaturii române, ca și prezența firavă a literaturii universale din

program sînt condiții care fac ca formarea culturii clasice să rămînă în voia lecturilor particulare; sigur, astfel, apar goluri și deficiențe destul de serioase chiar la cei îndrăgostiți de literatură" (Anca Peters).

Discuția s-a extins. Propaganda culturii, educația estetică, educația generală prin arta — susțin elevii argumentîndu-și reciproc opiniile — nu duce la nimic dacă nu izbuște să trezească dragostea de frumos a publicului; ea trebuie să pună viu în mișcare sensibilitatea spectatorului. „Mecanic nu se poate face muncă culturală: nu poți îndopa spectatorii cu cultură sînt îndopate gîștele din „Mondo Cane" (Sergiu Spițer).

TEATRUL EXPERIMENTAL — TEATRUL TINERILOR

Era de așteptat ca punctul cel mai ferm și mai bogat al întîlnirilor dintre spectatorii tineri și scenă să-l furnizeze chiar realizările tinerilor din teatru. Dar, uimitor, am descoperit că cel puțin printre cei douăzeci de participanți la discuție mișcarea tinerilor în teatru este destul de vag cunoscută. „Tinerii se pierd, de foarte multe ori, în ansamblurile mari, fie că sînt puțin folosiți, fie că ceea ce fac ei mai caracteristic intră într-un întreg de manifestări cu totul altfel gîndite și realizate în care contururile realizărilor lor se șterg" (aceasta este părerea studentului Sergiu Suciu). Organizarea actuală a teatrelor i se pare o piedică în valorificarea deplină a talentului și entuziasmului pentru experiment propriu tinerilor. Ca ansambluri mai temeinic conduse de căutarea înnoirii sînt numite Teatrul de Comedie și Teatrul Mic, care își pot concentra mai mult forțele pe o direcție clară, dat fiind numărul relativ restrîns al personalului artistic; un teatru ca „Bulandra", care a adus și aduce multe încercări îndrăznețe în peisajul vieții teatrale, este privit totuși ca o instituție tradiționalistă, datorită amestecului de modalități și orientări care îi caracterizează activitatea (Adriana Țabac, anul III Filologie).

Faptul nou are nevoie de o prezentare mai pregnantă, un context care să-l pună cît mai deplin în valoare. Soluția propusă în timpul discuțiilor este firească și promițătoare. „Diferențele dintre instituțiile artistice ar trebui să fie mult mai vii — spune elevul Sergiu Spițer. Fiecare expoziție ar trebui să aibă un chip propriu, numai al ei, fiecare teatru ar trebui să fie pînă la capăt el însuși, să se deosebească net de celelalte. Personalizarea fiecărui loc de artă..." Pe linia acestor considerații, am fost întrebată de ce se încearcă numai extrem de rar formele mai puțin obișnuite de spectacol dramatic. De ce nu avem niciodată prilejul să asistăm la o montare de tragedie veche realizată în aer liber (Adriana Țabac)? Nu există oare nici o posibilitate de organizare a unor spectacole și chiar a unor teatre exclusiv de tineri, spectacole și teatre mici, fără pretenții, mobile, active, de autentic laborator experimental? (Sergiu Suciu).

Ideea grupării unuia sau mai multor colective de tineri, în cure acestia să se lanseze, pentru a face loc altor începători, pe măsură ce se apropie de maturitate, a intrat de mai multe ori în discuție. Premisa de la care se pornește nu este aceea a unei opoziții între generații sau a unui conflict între vîrste, ci dorința unei maxime pregnanțe și plenitudini a teatrului tînăr, obligat să gîndească și să se exprime cu toată răspunderea și consecvența. Un teatru al tinerilor (sau, poate, mai multe?) un teatru al experimentului este un deziderat viu.

Ideea nu apare, de altfel, pentru prima dată. Anii mai discutat-o — e drept, ca simplă ipoteză — la conducerea Uniunii Asociațiilor studențești, atunci cînd se pregătea participarea noastră la Zagreb sau după festivalul teatrelor studențești de la Cluj. Discuția a fost reluată (cu destulă timiditate, de altfel) și într-o anchetă a „Vieții studențești".

Un asemenea teatru cu adevărat experimental, care să nu consacre căutărilor și studiului doar unele momente excepționale, ci să facă din acestea materia sa primă și constantă de lucru, ar putea să constituie și un laborator dramaturgic foarte viu, după părerea studentului regizor Ioan Helmer. Aici s-ar putea centraliza preocupările debutanților în dramaturgie, încercările scriitorilor interesați să aprofundeze posibilitățile încă puțin explorate ale scrisului dramatic. Aici s-ar putea, de asemenea, organiza

cicluri de antrenament și studii dedicate amatorilor și instructorilor din trupele studențești, în așa fel, încât în facultăți activitatea scenică să poată ieși din sfera simplă destinderi amatorescilor și să capete caracterele de competență și îndrăzneală definitorii pentru teatrul studențesc, ajuns la maxima sa putere de gândire și expresie. Este o acțiune de înnobilitare și aprofundare a activității artistice în institutele de învățământ superior care ar contribui eficient la acea „organizare plăcută și instructivă a timpului liber al studenților”, despre care vorbea tovarășul Nicolae Ceaușescu la Conferința Uniunii Asociațiilor Studențești din Republica Socialistă România, referindu-se la „necesitatea firească pe care o simt tinerii de a duce o viață spirituală cât mai bogată”. Aici ar putea să apară experiențele de teatru-document, teatru-anchetă, teatru politic, inspirat liber, dintr-un material inițial nedramatic, teatru de comentare directă a actualității, care deocamdată lipsesc peisajului general al vieții noastre culturale. Aici s-ar putea aprofunda în perspectiva unor concepții inedite și studiul unor partituri de răscruce din repertoriul național și universal.

REGIA RELAȚIILOR CU PUBLICUL

Un factor comun al reacției față de spectacol, indiferent de formația celui în cauză și de intensitatea simpatiei sale pentru scenă, îl constituie misteriosul zeu fără chip, atât de greu de înțeles, al *opinieii generale*. „Mă conduc după ceea ce aud”; „întotdeauna există în aer o anumită părere a tuturor despre un spectacol”; „aștept să aflu dacă premiera place sau nu”; iată câteva răspunsuri tipice.

Ajungem astfel pe drumul tuturor considerațiilor de pînă acum, la imperativul de a studia, a stăpîni și a dirija conștient acest atât de dificil și inefabil resort al legăturilor dintre sală și scenă — opinia generală, părerea cea mai răspîdită. Să fie oare atât de greu? Viața modernă a descoperit atâtea modalități ingenioase, puternice, variate, de a informa și ghida gustul publicului, începînd de la formele elementare ale reclamelor comerciale și ajungînd pînă la întregul complex al publicității moderne; de ce n-am încerca să punem în slujba unor înalte valori de artă aceste arme? De ce să condamnăm munca de concepție a regizorilor și scenografilor la o circulație închisă între intelectuali?

Marele public care se interesează, de pildă, de realizarea unui film nu va rămîne indiferent față de revelațiile care i se pot oferi în laboratorul pregătirii unui spectacol.

Cci cu care am stat de vorbă cunoșteau nu numai regizori români de film, dar se refereau fără ezitare la Orson Welles, Laurence Olivier, Visconti... Observația studentului Sergiu Suciu, din anul IV Arhitectură, este foarte justă; el își amintea că a văzut la televizor un reportaj despre cum a fost realizat filmul *Giuletta spiritelor*, și că de atunci regia lui Fellini i se pare accesibilă, clară, pasionant de descifrat. „De ce rămînem însă atât de departe de ceea ce se petrece în imediata apropiere, pe scena teatrelor noastre? De ce nu ni se dă posibilitatea să ne familiarizăm cu datele principale de concepție ale actului teatral și cu personalitățile care determină evoluția mișcării teatrale?”

Pentru a spulbera iluziile pe care și le-ar putea face campionii neobosiți ai deregizării trebuie să precizăm: regia, scenografia, creația spectacolului ca atare, nu constituie un domeniu neinteresant și ineficient în relația cu publicul. Este vorba numai despre realități prea puțin cunoscute, inadmisibil de slab și de neglijent popularizate. Studenții și elevii cu care am vorbit îl citau pe Peter Brook cu admirație, ca pe un idol; ei spărseseră geamuri pentru a intra la spectacolul cu *Regele Lear*. Personalitatea regizorului de teatru poate să constituie un punct de atracție atunci cînd există în jurul ei acea atmosferă propice unui real prestigiu.

Revenind la ideea de la care am pornit — imperativul de a stăpîni și a dirija în mare opinia publicului — un raționament foarte simplu poate să ne conducă spre câteva ipoteze care merită să fie cîntărite atent. În ceva mai mult de douăzeci de ani, teatrul românesc a parcurs o creștere amețitoare, atingînd în multe puncte nivelul de sus al mișcării mondiale, devenind competitiv pe o largă suprafață cu realizările de prim ordin din lume. În acest timp, el și-a cucerit și un nou public. Arta scenică nu este în situația acelor fenomene teatrale moderne, care au de înfruntat dificultățile

crizei de public. Printre recordurile de casă de la noi nu se numără numai spectacolele distractive și de atracție superficială, dar și unele performanțe importante ale regizorilor, scenografilor și actorilor noștri. Mai mulți din cei cu care am discutat, au citat titluri preferate care demonstrează că între arta modernă a spectacolului și public nu există un dezacord de esență — dimpotrivă, s-au creat toate premisele pentru ca circulația de sensuri și valori între scenă și sală să se efectueze cu maximă eficiență.

Dar trebuie să avem în vedere faptul că legăturile publicului cu ceea ce este nou în teatrul românesc sînt deocamdată mai mult intuitive. Spectatorul nu este ajutat sistematic să se apropie de valorile principale ale creației scenice; lui nu i se creează condiții pentru a judeca în cunoștință de cauză cele văzute fără să se mulțumească doar cu o apreciere vagă, empiric emoțională. Nu există încă puternic sedimentate în relația teatrului cu spectatorii premisele necesare pentru ca publicul să devină deplin competent.

Numele citate în treacăt în cronici sau discuțiile de circulație închisă nu pot da noilor profesii și orientări creatoare popularitatea pe care ele o merită. De aceea, există regiuni ale fenomenului teatral ce rămîn îngrădite în patrimoniul unui public specializat, puțin numeros. Situația este cel puțin paradoxală și în ea vegetează și germenul distructiv al unei posibile crize de public de mai tîrziu. Teatrul românesc contemporan posedă toate elementele pentru a fi teatru al publicului, teatru popular nu în virtutea unor necontrolate și necontrolabile reacții spontane, ci pe temeiul unei reciprocității și duble competențe: a teatrului în raport cu conștiința spectatorului, studiată amplu și în amănunt, a publicului în raport cu manifestările de artă asimilate cu pătrundere și claritate de gîndire, și filtrate printr-o sensibilitate antrenată. Ideea este foarte simplă și Brecht a pus-o cel mai bine în lumină, atunci cînd strigînd *Mai mult sport bun!* și-a propus să lupte pentru ca iubitorul de teatru să capete în raport cu scena tot atîta competență cîtă pune amatorul pasionat de fotbal în urmărirea fazei de pe terenul de joc.

* * *

Așa cum am spus la început, ancheta care se întrerupe aici nu vizează generalizări și soluții cu caracter de concluzii. Ea nu reprezintă decît un sondaj preliminar menit să pună cîteva jaloane în repertoriul de probleme ale relațiilor dintre teatru și publicul tînăr.

Cum poate teatrul să iasă mai eficient în întîmpinarea publicului? Cum se poate sparge concentrarea vieții teatrale, care își trăiește geografic și spiritual mai toate evenimentele importante într-un anumit mediu, legat de centrul orașului, fără să facă vreo tentativă pentru a-și atașa constant publicul aflat în cartierele nou construite și în continuă dezvoltare, dincolo de raza de acțiune a vechilor sale deprinderi? Cum se poate efectua mai rațional o diferențiere a repertoriilor și a cronicii dramatice, care să răspundă acelei variate diferențieri existente în public? Cum se poate acoperi, compensa, acele etape sărite care afectează încă pregnant cultura spectatorului tînăr și în raport cu teatrul modern și în privința dramaturgici și spectacolului clasic? Cum se pot învinge mai ușor și mai repede inerțiile care favorizează distanțele dintre public și creația oamenilor de teatru? Iată cîteva din întrebările recoltate în această primă încercare.

Se înțelege că studiul relațiilor scenă-sală va căpăta valoare teoretică și eficacitate practică numai atunci cînd se va sprijini pe cercetarea științifică a sociologiei publicului în toată țara. Un asemenea obiectiv depășește, desigur, atribuțiile și posibilitățile presei. Întrucît problema devine din ce în ce mai acut actuală, ea invită insistent înseși cercurile de îndrumare a activității teatrale de la Consiliul Teatrelor și din Comitetele regionale și orășenești pentru cultură și artă, să ia o parte activă la organizarea pe baze științifice a studierii publicului. Este nivelul la care aceste acțiuni se pot efectua în cele mai bune condiții și pot da rezultate pozitive.

În ceea ce privește redacția noastră, ea își propune să continue încercarea de față în măsura posibilităților de care dispune. Materia pe care ne-o oferă realitatea este pasionantă și vastă. Nu ne rămîne decît să perseverăm.

Anchetă realizată de Ana Maria Nartî