



PAUL LOUIS MIGNON

TREI CONCLUZII

ZIUA MONDIALĂ A TEATRULUI,

celebrată pentru a noua oară la inițiativa Institutului internațional de teatru (I.T.I.), este un prilej de acțiuni și de meditații. Acțiuni asupra publicului, care, pe calea sublinierii maxime a rolului eminent al artei dramatice în societate, să fie determinat a-i recunoaște acest rol; meditații, din partea celor ce-l practică, asupra realităților și problemelor lor comune.

Aș vrea să mă opresc puțin la acestea din urmă.

Potrivit spuselor dramaturgilor, regizorilor și teoreticienilor, acest secol teatral pare să fie de o extremă bogăție. Spre sfârșitul lui, însă, profesioniștii artei teatrale — unii, în orice caz, dar nu dintre cei mai neînsemnați — trădează o stare de stinghe-

reală, manifestă o îngrijorare; ei par a se îndoii de însăși rațiunea muncii lor, tind să-o pună din nou sub semnul întrebării.

Contestare, revoltă, care este oare sensul poziției lor? Există oare un factor comun al demersurilor unora și altora? Se pare, de fapt, că dacă teatrul, asemenea societății pe tot întinsul planetei, trăiește zguduri, situațiile geografice, etnice, politice și ideologice impun, totuși, explicații diferite.

Dacă, începând cu 1957, izbucnirea necontenită a „tinerilor furioși” în Marea Britanie s-a îndreptat împotriva **establishmentului** care domină societatea engleză, atacurile lor au fost de cele mai multe ori în funcție de năduful personal al autorilor, de preocupările lor individuale. John Osborne care a inițiat mișcarea, cu **Privește înapoi cu minie**, a legat întotdeauna greutatea de a exista, mai mult de propriile sale fantasmе. Arnold Wesker, deși scrierile sale se împărtășesc generos din idealul socialist, n-a scăpat de pesimismul fundamental pe care i l-au inspirat propria sa experiență de viață și evenimentele politice majore ale vremii noastre. De la o personalitate la alta (de la John Arden la Bernard Kops și la Edward Bond) noua literatură dramatică britanică nu s-a supus nici unui dogmatism.

Pentru că problema negrilor din Statele Unite și războiul din Vietnam au mobilizat, datorită urgenței lor, atenția publică;

LA TEATRUL ÎN LUMEA DE AZI

pentru că neputința de a le găsi o soluție a părut că osîndește un anume tip de societate, mai limpede și mai categoric decât modul de funcționare ca atare al acestei societăți, polemica teatrală a căutat să iște un soi de guerilla și să atragă intervenția poliției și a aparatului judiciar.

Fie că utilizează descrierea, analiza, satira, sarcasmul sau lozinca, teatrul contestatar atacă societatea occidentală, atacă ceea ce în societate i se arată încremenit, în situații care nu țin seamă de revendicările personalității umane, sau i se opun de teama de a fi răsturnate. Fie că intențiile sînt politice, sau se referă la situația existențială, teatrul de care vorbim se face purtătorul de cuvînt al individului față în față cu puterile ce-l alienează, și luptă pentru o eliberare totală. „Scriu, a declarat Edward Bond, pentru că vreau să schimb structura societății... Societatea nu ține sub control bestia care se află în om, ci face din om o bestie cu scopul de a-l controla”.

Convențiile scenice stabilite, relațiile tradiționale ale scenei și ale sălii nu perpetuează oare acest control în confort, în lene sau într-o orbire născute din deprinderi? Punerea lor în discuție — dacă traduce o neîncredere, sau manifestă un refuz total, corespunde de asemenea fricii ca teatrul să nu fi devenit o vechitură, în secolul televiziunii și al spectacolelor de ambianță. Acestea, mulțumită mijloacelor audio-vizuale

dintre cele mai complexe și mai vaste, slujite de electronică, nu sînt oare în măsură să cuprindă, în fine, totalitatea unei populații ?

Or, cu toată hotărîrea, afirmată timp de decenii, de a da teatrului un caracter popular, în pofida inițiativelor oficiale, o seamă de animatori din țările occidentale suferă de un relativ eșec în eforturile lor de a convinge clasa muncitoare. Ei au impresia că sînt izolați, că se îndreaptă spre această izolare a lor continuînd să practice o artă pe care o socotesc desfășurîndu-se alături cu viața modernă. Însăși perfecțiunea acestei arte în oglinda poetică a aluziilor sale, plăcerea pe care ea le-o procură, le îngreunează conștiința. Nu trezesc oare niște desfătări suprarafinate, justificînd, prin ele, neputința de a avea contact cu forțele vii ale lumii ? Și, mai ales, limitele atinse de puterea expresivă a artei dramatice, în exercițiul ei obișnuit, nu sînt oare semnul unei sleiri ?

Această necesitate de regenerare, de contacte, de angajare, se însoțește de o grijă pentru eficacitate, de convingerea — sau de iluzia — că jocul dramatic poate avea o acțiune directă, imediată, asupra spiritului spectatorului, și că această acțiune poartă în ea șansa de a înlesni eliberarea dorită.

Peter Weiss s-a preocupat întotdeauna de expresivitatea operelor dramatice. După piesa-document **Ancheta** (a călăilor de la

Auschwitz), care făcea metodă apel la reflexie și la judecată, a simțit necesitatea unei forme mai agresive, pentru a trata un scandal care nu mai ținea de trecut ci de prezent. **Cîntecul momiei din Lusitania**, care stigmatizează colonialismul portughez în Angola, are aparențele unei proclamații colective improvzate în piață publică. Cînd autorul lucrării **Nu vă fie milă de doamna**, italianul Dario Fo, alege stilul și ritmul unei parăzi de circ și a intrării clovnilor pentru a evoca moravurile americane și asasinarea lui J. F. Kennedy, simplificarea aceasta a trăsăturilor prezintă ființele și evenimentele sub un unghi de vedere mai brutal revelator, cu un spirit burlesc, a cărui deriziune acuză realitatea subită a morții: trebuie să șochezi ca să forțezi atenția pe care circul cotidian a tocit-o. **Saved** de Edward Bond a scandalizat prin bestialitatea pe care o dovedesc personajele. Așa cum a notat însuși autorul, în legătură cu un episod al piesei sale — uciderea unui copilăș abandonat de niște vagabonzi —: „este limpede că a ucide un copilăș spărgîndu-i capul cu un balovan, într-un parc londonez, este un eufemism tipic englez. Comparată cu bombardamentele „stategice” ale orașelor germane, aceasta este o atrocitate negli- jabilă, comparată cu lipsurile impuse majorității copiilor noștri, pe plan cultural și emoțional, este total insignifiantă”.

Austriacul Peter Handke, în prima sa piesă, intitulată **Ultragiu adus publicului**, a dezvoltat cîteva game ale unui exercițiu de provocare a publicului — ceea ce numește el piese „vorbite”: „Piesele «vorbite» utilizează, a precizat el, un limbaj al insultei, al introspecției, al mărturisirii, al afirmării, al interogării, al justificării, al disimulării, al predicării, al strigătului de disperare”.

În măsura în care țelul este de a ruina interdicțiile cărora le este supus individul de către ordinea burgheză, politică, socială, morală sau de către simplul bun simț, în măsura în care e vorba de a elibera individul de frustrațiile și inhibițiile sale, pentru a restitui ființei umane plenitudinea carnală și spirituală, toate cele ce contravin acestor tabuuri, toate săriturile peste cal, grosolănia, trivialitatea, cruzimea, exhibarea goli-ciunii, devin lovituri permise și compun gramatica unui teatru nou, cu tehnicile musculare și vocale elaborate în urma lucrărilor lui Grotowski, și care modulează vorbirea în strigăte sau gemete.

x x

Evident, e bine să nu confundăm îndrăznelile comercializabile ale scenelor newyorkeze cu violențele grele de spirit revendica- tiv al autorului negru american LeRoi Jones, sau cu riturile crude pe care cubanezii José Triana și Eduardo Manet le celebrează în **Noaptea asasinilor și Călugărițe-**

le; așa cum e bine să distingem ceea ce este autentic, de ceea ce este facil în cău- tările lui Arrabal; așa cum e bine să nu privim cu nepăsare numeroasele tentative ale marii umbre a lui Artaud. Dar se im- pune însăși ideea unui teatru de natură re- voluționară și a unor mijloace de denunțare sau de agitație, pe care e ținut să le pună în mișcare.

De obicei, se consideră ca mult mai important de a se începe cu eliberarea tea- trului de cadrul său, de felul în care este deprins să reprezinte și să se gospodărea- scă pentru a crea condiții de natură să oblige la închipuirea unor reguli de joc și a unor relații originale, pe de o parte între artiștii înșiși, pe de altă parte între artiști și public. Căci apelul este reciproc; ambi- ției celor dintii, de a se face auziți, pare că-i răspunde o dorință de participare mai accentuată, mai efectivă, din partea specta- torului aspirant. Acestei dorinți îi datorează happeningul clientela sa; radiația unui „li- ving theatre” se explică, fără îndoială, în parte, și prin complicitatea publicului său, în ceea ce privește provocările cele mai îndrăznețe ale acestuia.

Ambiguitatea situației descoperă limitele acțiunii teatrale. Violenta însăși și schema- tismul inevitabil al argumentației sau al im- aginii scenice, pe care acestea o pretinde pentru a izbi tare, presupun adeziunea în prealabil cîștigată, mai mult sau mai puțin conștientă, din partea „pacientului”. Ca și ceremonia religioasă, un asemenea joc are mai multe șanse de a întări pe cei convinși, decît de a determina convertiri noi.

Teatrul liber, spunea André Antoine... Cu aproape un secol mai tîrziu, strănepoții revendică termenii lui.

Liber încă, spațiul scenic devine hangar- ul sau strada americană, care a văzut **Bread and Puppet**, al lui Peter Schumann, lansînd parada uriașelor sale marionete pentru a face apel împotriva foametei și a războiului.

Noile arhitecturi ale teatrului oferă struc- turi ingenioase care modelează în chip di- ferit spațiul dramatic și diversifică raportu- rile sale cu publicul, în funcție de operele montate. Dar variantele sînt în chip necesar limitate și se repetă greoi de îndată ce se face simțită prezența mecanicii. Regizorul caută spațiul cel mai disponibil în care să fie jucate propunerile autorului, ale actori- lor, tehnicilor audio-vizuale și ale publi- cului, fără alte constrîngerii decît cele pe care și le impune singur.

x x

Dacă este adevărat că spectacolul teatral trebuie să cuprindă diferite preocupări de ordin social, reprezentajia se va orga- niza pornind de la această bază. Se vor face spectacole întemeiate pe anchete în-

trebuie în rîndul maselor; altele vor fi alcătuite din montaje ale materialului dramatic furnizat zilnic de actualitatea mondială prin intermediul presei; altele vor transpune evenimente, afaceri sau probleme ale zilei. Cu scopul de a apăra spiritul colectiv al jocului, se pare că va fi de dorit ca, în locul autorului, fiecare membru al echipei teatrale să participe la creație cu ideile sale, scenice sau literare, puse la punct în decursul repetițiilor, și apoi de-a lungul reprezentațiilor, fiindu-se seamă de reacțiile spectatorilor.

Fie că sînt agitate pentru cutare formă sau împotriva cutărei alte forme, atîtea pasiuni și speculații sînt finalmente izvorîte din dragostea **pentru teatru**.

Iată fapte ce reclamă o primă concluzie: ele sînt semnul unei generoase vitalități. Dar o vitalitate ce decurge nu din prestigiul unei tehnici moderne comparabil celui din cinematografie și televiziune; ci o vitalitate datorată, dimpotrivă, spiritului artizan în care teatrul se poate menține, o vitalitate ce rezidă în simplitatea aparentă a practicii sale, în ușurința cu care îngăduie întîlnirea dintre oameni, într-o anume zi, la o anumă oră, pentru un schimb esențial de gînduri, făcut cu voce tare.

Toate căutările recente, uimitoarea lor înmulțire pe tot întinsul pămîntului, posibilitatea pe care o au de a trece granițele lor și de a întreprinde turnee internaționale, modul în care sînt așteptate, voința efectivă de întîlnire și de participare, manifestată deopotrivă de actori și de spectatori, poartă în ele mărturia caracterului specific al teatrului și a importanței pe care o reprezintă menținerea lui. Tocmai de aceea Grotowski a atras atenția asupra tentațiilor oarbe ale modei, care încercă spațiul scenic cu instrumente electronice, sub pretextul că-l modernizează. El a amintit, pe bună dreptate, că instrumentul fundamental al teatrului, instrument de schimb atît pe planul mișcării cît și al emisiunii vocale, este actorul.

Și iată o a doua concluzie: fără a exclude vreun anumit aport tehnic, privirea spre viitor în domeniul respectiv consistă într-o riguroasă alegere a mijloacelor acestui caracter specific.

Termenul însuși — **teatrul** — are, e drept, defectul de a stîrni confuzie, și deci, de a duce la o neînțelegere. El acoperă o arie atît de variată a manifestărilor spiritului încît, vorbind despre „teatru”, o grupare mai mare de oameni nu s-ar înțelege, și ar ajuge la ceartă, fiecare refuzînd, în numele „teatrului” său, teatrul celălalt.

Există, în zilele noastre, tendința spre o confuzie între un teatru al jocului colectiv și un teatru al scriiturii, al operei, unul negîndu-l pe celălalt.

PRIMUM mod teatral, care, fără îndoială, se leagă de o tradiție originală, are la bază improvizația — acea improvizație de care tinerii participanți sînt invitați să dea dovadă, pe o temă dată în jurul unui foc de tabără (unele instituții de acest gen trădează într-adevăr un mare elan și o sărăcie de duh caracteristice unei extreme tinereții). El cere, celui care i se dăruiește, angajare, și are drept obiectiv eficacitatea, acțiunea asupra spectatorului. Caracterul efemer al reprezentației teatrale îl justifică. Că elaborarea este mai mult sau mai puțin dusă pînă la capăt, nu-i schimbă natura. El depinde de personalitatea celor ce-l practică, fiind legat de ea.

La acest capitol, teatrul, amintindu-ne capacitatea sa de a purifica pasiunile, inscrie tot ceea ce, în secolul lui Freud, contribuie la defulări și ține de psihodramă sau de terapeutică psihică. Se apropie de acestea, unele căutări ale dramaturgilor, cum sînt cele întreprinse de Arrabal, dar textele sînt mai ales pretexte pentru jocul colectiv organizat de regizori ca Victor Garcia sau Jerome Savary, și de actorii lor.

XX

CEL DE-AL DOILEA mod teatral corespunde, din punct de vedere istoric, unei evoluții mai înaintate a teatrului. El încearcă să definească o structură, o notație artistică în măsură să stăpînească pe cît posibil ceea ce este efemer într-o reprezentație, fixînd semnele poetice ale universului dramatic: este opera, este textul unui autor. Ele vor oferi cadrul lor tuturor celor dornici să le interpreteze pe scenele lumii.

Valoarea estetică nu minimalizează semnificația operei. Mulți autori apărufi în societatea occidentală care a luat ființă după cel de al doilea război mondial țin cu înfrigurare să înlesnească descoperirea oricărei cauze a răului, oricărei absurdități, să trezească conștiința publică. „Nu poți împiedica nimic, spune Martin Walser, autorul piesei **Stejarul și iepurii de Angora**, ceea ce poți este să pui umărul și să ajuți ca istoria să înainteze mai ușor”.

Dintre aceste două feluri de teatru, unul este întîlnit mai rar decît celălalt — mă refer la teatrul poetului. Dar unul nu intră în concurență cu celălalt; ele sînt între ele complementare. Amîndouă își au necesitatea lor, oportunitatea lor. Fiecărui, artist și spectator, dreptul de a le îmbrățișa potrivit cu nevoile, potrivit cu ambițiile lor.

Iată ceea ce ar putea duce la o a treia concluzie, dacă aceasta nu ar părea enunțată de Monsieur de la Palice... E poate, totuși, înțelept să nu disprețuim pe Monsieur