

Publicul - între Danton și Robespierre

Întîlnirile cu studenții mei, creatorii de mîine ai artei spectacolului, sînt întotdeauna o binevenită confruntare de opinii, prilej de cumpănire, de verificare și autoverificare a părerilor și de ocolire a tendințelor de osificare. Am asistat de curînd la un seminar de istoria teatrului românesc, consacrat ispititoarei comparații dintre *Danton*-ul lui Camil Petrescu și *Moartea lui Danton* de Georg Büchner și *Danton* de Romain Rolland. Dezbătută ani la rînd, tema a găsit de fiecare dată răspunsuri noi, subliniindu-se, aproape fără excepție, superioritatea lucrării românești, admirația reală față de claritatea poziției lui Camil Petrescu, necesitatea prezenței operei pe scenă. Anul acesta a intervenit o schimbare. Noi deziderate au fost exprimate cu ambigua dar arzătoarea pasiune pentru atitudine a tînărului de 20 de ani. Piesa românească și-a păstrat poziția favorizată față de celelalte, s-au formulat însă rezerve față de mesajul ei. Publicul dorește astăzi un spectacol lucid și tăios, cu limpezimea ideilor lui Robespierre și a pasiunii lui Saint-Just, structurat pe măsura sistemului nostru de valori, încărcat cu clarificările experiențelor noastre revoluționare și politice.

Danton a exercitat întotdeauna fascinație, cîștigînd prin setea de viață, prin trăirea imediată și totală a bucuriilor și durerilor, slăbiciunile la el, nefiînd parcă altceva decît semne ale adîncii lui umanități.

Și totuși, acest erou — romantic la Georg Büchner, monumental la Romain Rolland, conturat pe reacții perfect motivate din punct de vedere psihologic, și social la Camil Petrescu — și-a pierdut parcă forța de atracție. Personalitatea lui nu mai interesează decît în măsura în care devine metaforă a unei epoci. A cedat în fața lui Robespierre, mai puțin spectaculos dar identificat cu revoluția, arzînd cu patimă pentru idealul său.

Camil Petrescu și-a scris piesa cu intenția vădită de a crea o dramă politică, îmbrăcată însă în căldura sentimentelor, bogată deci în detalii psihologice, cu accente pe problemele intime ale eroului. Așa cerea în fond deceniul al treilea. Astăzi piesa politică are a răspunde altor obligații și a se desena pe alte caracteristici. Eliberată de frămîntări pasionale, ea trebuie să ofere soluții obiective asupra problemelor majore, să dea astfel prilejul spectatorului de a participa atît afectiv cît și intelectual la actul creației scenice, de a-i sesiza clar sensurile, așa fel încît, confruntîndu-le (eventual, completîndu-le) cu experiența lui, să poată totodată percepe legile generale ale istoriei, drumul ei în viitor.

Preocupările politice, adeseori accident în drama psihologică burgheză, sînt acum îndatorire, condiție fundamentală a teatrului contemporan. Informarea în zilele noastre e rapidă, promptă, clară. Televizorul ne modelează, fără să vrem, după propriile lui legi, ne înlesnește, prin comunicarea lui sintetică, rezumativă, înțelegerea imediată a sensurilor, chiar înaintea formulării lor teoretice, conceptuale.

Marile transformări sociale ale veacului nostru au sporit considerabil responsabilitatea civică, nevoia de participare la marile hotărîri. Omul de azi nu mai acceptă rolul de pion neputincios pe tabla de șah unde i se stabilește soarta, dincolo de hotarele voinței lui. Globul și-a schimbat dimensiunile și înfățișarea. Poate fi străbătut în cîteva ore de la un capăt la celălalt, iar știrile au nevoie doar de cîteva clipe pentru a fi transmise de la un meridian la altul. Indiferent ce se întîmplă într-un colț al universului nostru, indiscreția ostentativă a undelor vesteste tuturor evenimentul, transformînd pe fiecare cetățean al pămîntului în martor ocular, umplînd sufletul oamenilor cu marile bucurii ale cuceririlor colective. Artă inec-

tează a mai fi evaziune din condițiile realității, sau beție mirifică de cuvinte și culori: ea a devenit mărturie obiectivă, stimulând meditația asupra adevărului sau soluțiilor ce se propun situațiilor critice.

Prilej de întâlniri și participări colective, teatrul e chemat să aducă și el mărturii concrete pe marginea celor mai arzătoare probleme ale existenței noastre, să contribuie la formarea unei atitudini contemporane — atitudine politică — la trezirea în primul rând a dispoziției de a voi, de a decide și de a acționa în raporturi de cooperare cu semenii, în beneficiul binelui comun.



Se vorbește din nou de criza teatrului. Fiecare perioadă a cunoscut un proces netălmăcit de criză, o separare între ceea ce se întâmpla pe scenă și ceea ce așteptau spectatorii să se întâmple; și întotdeauna s-au găsit soluții care au înviorat arta interpretativă, au determinat succese și nașterea unor glorii ale podiumului, pe care cei prezenți o seară sau o după-amiază în sala de spectacol, îi socoteau demiurgii unei lumi de iluzii. Salvarea, de fiecare dată, s-a descoperit într-o refontă a repertoriului, în mijloacelor de expresie actoricești, în apariția unui nou creator.

Metamorfozele și căutarea formulelor inedite au intrat acum în practica cotidiană. Nu se poate spune că ne lipsesc ideile, varietatea. De la scena-cutie la arena circului, de la drama psihologică la cea mai autentică document, totul e utilizat și menit unei noi fructificări în teatrul contemporan. Tragedie eschiliană, colaj de „material” din presă, comedie spaniolă, tragicomedie elisabetană, eseu dramatic pirandellian, conflict strindbergian, dramă eroică, improvizatie, pantomimă funambulescă, teatru poetic, teatru experimental... mai că ne lipsesc cuvintele pentru a cuprinde diversitatea deopotrivă a repertoriului ca și a modalităților de realizare actoricească, regizorală, scenografică. Și totuși... publicul se răcește. Cauza? Deocamdată, o simplă bănuială: căutările îmi par că au loc, în bună măsură, înafara cunoaș-

terii dorințelor publicului, de dragul inovației, dexterității și virtuozității în sine. E adevărat, epoca noastră abundă în cercetări sociologice; dar în domeniul teatrului n-au prea depășit stadiul simplelor constatări, le lipsește fermentul activ, creator, deschizător de drumuri.

Un lucru este sigur. Teatrul nu mai este „școală” în înțelesul pe care i-l dădea trecutului. Artistul nu mai este investit cu daruri supraomenești, de natură să-i îngăduie a arăta calea adevărului. Astăzi publicul este egalul artistului și trebuie să simtă comunicarea, nu lecția, *dialogul*, nu explicația, climatul unei *întâlniri* și nu al unei slujiri de la amvon sau de la catedră.

Pictorul își poate îngădui și în vremea noastră să lucreze pentru viitor, poetul, de asemenea, să scrie pentru anul 2000. Omul de teatru însă, este obligatoriu legat de prezent. Actul scenic nu există într-o sală goală. Cea mai desăvârșită repetiție nu este altceva decât o construcție fără de viață, perfectă, cu admirabile detalii arhitectonice, cu minunate elemente decorative dar fără căldură și suflet. Saltul de la repetiție la spectacol îl face publicul, cu participarea lui entuziastă, cu înțelegerea oglindită în priviri, materializată în mii de fire nevăzute, transformate în punți de legătură aruncate peste rampă. Concluzia majoră la care ajunge Peter Brook în controversata lui carte *The Empty Space* este, că în realitate, publicul deține majora importanță în procesul creației scenice: „Atâta vreme cât nu există un public, opera nu este terminată. Nici un autor, nici un regizor nu și-ar dori un spectacol particular”.

Istoria teatrului românesc se structurează și ea pe legături constantă cu publicul, pe apelul direct, activ la „omul din stal”. În numele publicului au vorbit întemeietorii teatrului, în numele lui, și Pompiliu Eliade: „Teatrul nu este o lectură în singurătate a operelor dramatice, ci o experimentare a lor în fața publicului”. Mihail Sebastian a precizat, mai aproape de noi, natura aportului creator al publicului în cuvinte care se apropie surprinzător de cele rostite astăzi, după mai mult de trei decenii, de Peter Brook: „Un singur om — spunea Sebastian — nu poate fi spectator. Nu cred că există operă care să reziste unei asemenea experiențe. *Hamlet* jucat pentru un singur om, trebuie să fie de neînțeles, fals, imposibil. Îi trebuie dramei, oricărei drame, o atmosferă specială, fizică aproape. Respirația mulțimii, ca fapt biologic, nu ca simbol, respirația altor vieți prezente este indispensabilă”.

Unul dintre cele mai minunate exemple de legătură cu publicul, de transformare făcută pentru public s-a petrecut în teatrul nostru după 1944. Teatrul nu și-a schimbat numai înfățișarea, pe croiala publicului său obișnuit, ci a luptat să aducă în sală un nou spectator. A fost o perioadă eroică,

efervescență, îndrăzneală, tinerească — dificilă și, firește, nu scutită de riscul erorilor. Au suferit metamorfoze repertoriul, interpretarea, regia, scenografia; accentul a fost pus pe mesajul politic și civic, în termenii necesari *atunci*, ceruți de oamenii care făureau pentru prima dată o lume și relații sociale încă necunoscute pe meleagurile noastre. Actorii au renunțat la jocul solistic, la virtuozitățile gratuite, integrându-se ansamblului, constituind raporturi cu partenerii, în funcție de mediul înconjurător, de problemele sociale majore. Ion Manolescu a găsit termeni plini de admirație față de acest public: „ținut pînă acum departe de binefacerea culturii... acești spectatori dormici de artă adevărată, ascultînd cu încordare piesele cele mai grele”...

Dar publicul acesta, chemat acum 25 de ani să *cunoască* teatrul, este *familiarizat* astăzi cu teatrul. Uteciștii de atunci sînt azi oameni maturi, în sala de spectacol au pătruns copiii lor, poate chiar copiii copiilor lor... Atitudinea lor față de teatru nu mai este cea de uluită admirație, în contact cu necunoscutul, ci de selecție lucidă, de raportare la necesitățile lor intelectuale și estetice.

Pentru omul de teatru, la rîndu-i, publicul nu este o abstracțiune, ci o realitate. „Acum”, pentru arta spectacolului, publicul este un imperativ categoric care-i direcționează însăși

existența. Doar dramaturgul beneficiază, printre oamenii de teatru, de șansa de a se putea adresa posterității, de a gândi la aprecierea generațiilor viitoare. Poate de aceea este adeseori considerat intrus în marea familie a creatorilor spectacolului, aceștia neputînd să existe decît prin verdictul *actual* — nemijlocit — al contemporanilor. Istoria literaturii dramatice are o viață în sine; istoria artei spectacolului se scrie numai după ce datele evenimentului actual s-au stîns și au devenit trecut. Georg Büchner trăiește și fără mărturia contemporanilor lui: Rachel sau David Garrick nu fac parte din istorie decît în măsura în care îi raportăm la felul cum au răspuns gustului și idealurilor celor ce i-au văzut.

Cunoașterea publicului, a trăsăturilor lui spirituale înseamnă în realitate cunoașterea noastră înșine. Iar teatrul politic nu înseamnă cituși de puțin prezența neapărată pe scenă a evenimentelor care-și găsesc locul în presă, ci dezbaterea lucidă a sensurilor epocii noastre, sesizarea, în dimensiunile contemporanului nostru, a caracterului său activ, dinamic, de participant conștient la marile decizii și opțiuni ale lumii. Robespierre l-a învins pe Danton pentru că Robespierre este ideea, iar Danton pasiunea. Și pasiunile epocii noastre nu mai au voie să fie oarbe și coșlețitoare ci conștient și deliberat puse în slujba marilor realizări sociale și a viitorului.

Teatrul Național din Cluj: „Poveste neterminată” de Al. Popovici. Regia: Rodica G. Radu. Scenografia: T. Th. Ciupe

FOTOCRONICĂ

