DILEMELE CULTURII DE TEATRU

Întreg învăţămîntul de artă a cunoscut, în timpurile noastre, mai multe revoluţii. Prefaceri radicale au pătruns nu numai ansamblul programelor, dar şi structura şi metodica fiecărei discipline, antrenînd chiar crearea de discipline cu totul noi. Schimbările prelungesc pe planul pedagogiei transformările de viziune estetică aduse de prezent — una din epocile cele mai bogate de teorie a artelor din istoria omenirii. Modificările sînt tot atît de mari în şcolile de artă care au izbutit să se integreze mişcării artistice, ca şi uluitoarele modificări ale învăţămîntului ştiinţific universitar. Şi tocmai cum învăţămîntul ştiinţific nu ar putea trăi astăzi dacă nu ar asimila din mers toate cuceririle gîndirii contemporane, şi învăţămîntul de artă, dacă se agaţă conservator de formele şi concepţiile vechi, nu poate decît să se excludă din circuitul vieţii reale. În şcolile de literatură, structuralismul este o prezenţă intrată în noua tradiţie: conservatoarele au început să exploreze sistemele muzicale de ultimă oră; şcolile de belle-arte au fost supuse unor devieri şi mai accentuate — ele sînt pe cale să-şi piardă, odată cu vechiul nume, toate formaţiile vechi, tinzînd să se topească, aşa cum s-a întîmplat în Franţa, în şcolile de arhitectură şi de „Design", evoluţie pe care o urmează într-un mod original şi Institutul de Arte Plastice de la noi.

Ce se întîmplă cu şcolile de teatru? Au existat şi există şcoli-atelier, şcoli-laborator, cum au fost, la Moscova, studioul Teatrului de Artă şi cel al Teatrului de Cameră, sau, la New-York, Actor's Studio, şi cum este şi astăzi, la Wroclaw, şcoala de la „Laboratorium". Aceste şcoli au fost şi sînt nişte staţii-pilot ale noului, care se integrează mişcării de gîndire şi de acţiune a teatrului contemporan, din unghiul de vedere al unor „crezuri" artistice foarte precis delimitate. Este, poate, modul cel mai viabil de constituire a unei şcoli de teatru; poate că tocmai aceasta este cauza care a făcut cu putinţă marele rol jucat de aceste şcoli în istoria modernă a spectacolului. Aceste şcoli au însă, chiar în virtutea structurii lor direct determinate de prezenţa excepţională a unui grup de oameni de teatru, o existenţă îngrădită în timp şi limitată ca putere de cuprindere. Ele nu pot constitui sisteme definitiv consolidate de învăţămînt — pentru că ele cedează locul altora, sau dispar, pe măsură ce „crezul" artistic pe care-l întrupează se schimbă, se transformă în altceva, piere, înlocuit de altele, sau se închistează, rigid, în forme moarte, fals-academizate, muzeistice.

Problema mare care se ridică în faţa învăţămîntului de teatru este deci aceea a creării unor şcoli de tip general, mai mult sau mai puţin academice, care să fie apte a asimila toate cîştigurile muncii teatrale noi, fără a crea ierarhii neadevărate, ci lăsînd deschise toate drumurile, toate posibilităţile, în aşa fel încît viitorul artist să-şi poată forma liber personalitatea, alegîndu-şi, după înclinările sale, calea, fără a fi constrîns de vreo doctrină rigidă, dar şi fără a se închide, înainte de a cunoaşte toată aria de cuprindere a creaţiei teatrale moderne, într-o estetică şi o metodă îngheţate.

* „Teatrul", n-rele 12/1968 şi 1, 2, 3, 4/1969.

www.cimec.ro

Nici măcar această creştere, această fuziune a şcolii-laborator cu şcoala academică de artă nu constituie o evoluţie nouă: este evoluţia parcursă de la gruparea restrînsă şi foarte net delimitată a Bauhausului la şcolile de Design, care înglobează în sistemul lor de lucru diferite modalităţi de studiu modern al formei, fără a pierde din vedere însă esteticile şi tehnicile mai vechi, ci cuprinzîndu-le şi pe acestea într-o nouă viziune de întreg asupra fenomenului plastic şi istoriei sale.

În aşteptarea şcolilor-laborator de teatru care s-ar putea cristaliza în jurul unor anumite grupări de oameni de creaţie de la noi — şcoli-laborator care îşi vor găsi probabil un nucleu în „atelierele" de regie despre care vorbeşte David Esrig[1] —, şcoala noastră de teatru este chemată să se pregătească pentru trecerea de la modul de predare academic vechi la un sistem deschis de învăţămînt academic modern, unul din acele sisteme mobile, mlădioase şi foarte receptive, care pot înzestra pe studentul-artist cu o multitudine de orizonturi.

Deocamdată, încerc să deschid discuţia pe planul studiului teoretic şi al disciplinelor de cultură artistică. Este, bineînţeles, numai un început; dezbaterea ar fi cu atît mai pasionantă şi mai utilă dacă ar pătrunde chiar în problematica predării artei actorului, a regizorului, a scenografului şi în antrenamentul criticului.

* * *

Viitorul om de teatru străbate, în timpul studiilor sale, o suită de cursuri şi seminarii de cultură artistică generală. El învaţă paralel filozofie, estetică, literatură (mai ales dramaturgie), arte plastice (scenografie, istoria artelor, în cursuri mai ample sau mai reduse pentru scenografi şi regizori), căpătînd şi cîteva elemente de cunoaştere muzicală (studenţii-actori). Toate aceste discipline nu au decît legături de informare cu studiul principal al studentului— studiul de teatru. La sfîrşitul şcolii, tînărul stăpîneşte o cultură artistică generală, care poate fi de folos în orice activitate de artă apropiată. Cultura sa *specifică* de teatru este însă precară. Cursurile teoretice şi de cultură artistică nu încearcă decît întîmplător să pătrundă în zona esenţială a formării studentului, zona în care se formează gîndirea teatrală a tînărului, zona de antrenament a sensibilităţii, gusturilor, discernămîntului său. Cum contribuie, de pildă, cursurile de literatură la dezvoltarea receptivităţii teatrale faţă de text? În ce fel se integrează cursurile de istorie a artei efortului de creare a vizualităţii scenice?

Întrebările acestea ne aruncă pe tărîmul definiţiilor. Este cu putinţă o definiţie limpede a culturii teatrale, ca arie specifică de cunoaştere — aşa cum sînt cu putinţă definiţiile culturii literare, plastice, muzicale şi chiar ale culturii cinematografice? Şi dacă da, atunci care sînt criteriile şi categoriile estetice proprii care susţin dinăuntru edificiul cunoaşterii şi sensibilităţii teatrale? De răspunsul dat întrebărilor de faţă depinde construirea întregului sistem de discipline teoretice care urmează să modeleze „conştiinţa teatrală" a viitorului creator, căci, în teatru, ca în orice artă, cultura artistică nu se realizează prin îngrămădirea amorfă de cunoştinţe, ci ea începe să existe cu adevărat din clipa în care îşi creează o ordine a sa, o structură vitală, un organism viu de idei, principii, înţelesuri.

Răspunsul nu poate fi găsit uşor. Teatrul — lume a creaţiei care a inspirat meditaţiile lui Aristotel, Diderot, Hegel, Nietzsche — este, paradoxal, singura artă care nu şi-a clădit încă o ştiinţă limpede structurată. Cercetările teoretice aplecate asupra faptelor scenei s-au revărsat de cele mai multe ori în estetică şi în filozofia generală, sau în ştiinţa literară. Numai de la sfîrşitul secolului al XIX-lea, marii oameni ai scenei au început să înalţe tot soiul de „sisteme" de cultură şi estetică specific teatrale, grăbiţi să umple cît mai repede golul existent înainte. Dar încercările lor, de multe ori strălucite şi întemeiate pe intuiţii uluitor de adînci, au fost şi sînt legate de un program artistic strict îngrădit; de aceea, ele nu izbutesc încă să creeze acel organism armonios de principii şi cunoştinţe care poate să ofere o temelie cunoaşterii obiective a unei arte. Noţiunile-cheie echivalente noţiunilor-cheie pe care se construiesc cultura şi pedagogia altor arte — cum sînt, în literatură, metafora, în muzică, raporturile tonale, în pictură, perspectiva — sînt încă vagi în teatru. Estetica gestului, a acţiunii, a relaţiei şi a comunicărilor este încă de construit. Învăţămîntul teoretic şi de cultură artistică se află, în teatru, în faţa unui uriaş teren nedeşelenit, pe care cresc, mai mult haotic, uimitoare şi bogate formaţii, dar în care drumurile de orientare trebuie încă tăiate.

Aceasta fiind starea de lucruri, şcoala academică se mulţumeşte deocamdată cu un răspuns lesnicios. Ea nu caută căile de atacare şi organizare a studiului care ar putea duce, cu timpul, spre dezlegarea necunoscutelor teatrului, ci se opreşte la o formulă comodă, ridicînd pe baza ei edificiul disciplinelor sale teoretice. Este vorba de

[1] „Teatrul", nr. 1/1969.

mult pomenita definiție: teatrul-sinteză a artelor. În practica de învățămînt, aplicarea definiției se mărginește la cea mai simplă operație de adunare: exercițiul scenei + estetică + filozofie + literatură + arte plastice + ceva muzică = cultura teatrului. Chiar la prima vedere, practica deschisă își dovedește neîmplinirile. Căci un om care se mișcă liber și cu o bună putere de înțelegere în literatură poate să nu aibă decît foarte nelămurite cunoștințe despre ceea ce a fost și este spectacolul ca fapt artistic în sine constituit: și, la fel, el poate să rămînă opac chiar la descifrarea teatrală a textului literar. Însuși cuvîntul „sinteză" — sărăcit de obișnuințele învățămîntului teatral vechi, care nu caută o sinteză, ci o sumă, o adunare elementară — cere o dezbatere adîncită. Rămîne de văzut dacă teatrul s-a născut și există prin contopirea altor arte, preexistente, înzestrate cu o altă origine și cu o viață de sine-stătătoare, sau dacă teatrul, spectacolul, este la rîndul său o artă cristalizată prin ea însăși, cu izvoare deplin independente și care, pe măsură ce s-a dezvoltat, a absorbit, a asimilat elemente ale altor universuri de creație — elemente, nu arte în întregul lor constituite — transformîndu-le, prefăcîndu-le, prin chiar actul acestei asimilări, în elemente ale sale, calitativ deosebite de stările lor dinainte, făcîndu-le teatrale. Cortegiile dionisiace, sau, pentru a ne apropia de experiența prezentului, improvizațiile spectacolului țărănesc pot fi privite ca „sinteze ale altor arte", sau sînt țîșniri ale unei puteri creatoare aparte, care are nevoie, pentru a trăi, de actul propriu, neîntîlnit ca atare nicăieri în altă ramură a muncii artistice — jocul — prezența vie a omului care întrupează în sine și în acțiunile sale și gîndul creator și imaginea de artă?

Într-o școală de teatru care nu ocolește realitățile și ideile prezentului, descifrarea creației conduce spre această problematică fundamentală. Studiul teoretic poate fi organizat, desigur, în multe chipuri, dar cei care îl construiesc nu pot ignora punctele de atracție născute în jurul marilor întrebări, fără a aluneca spre informarea lipsită de idee. Iată de ce, într-un fel sau altul, învățămîntul teoretic și de cultură artistică este silit să se transforme el însuși în act creator, să se concentreze asupra structurilor teoretice posibile și a ipotezelor care ar putea să susțină dinăuntru, mai devreme sau mai tîrziu, o știință deplin cristalizată a teatrului. Școala, dacă vrea să se păstreze la altitudinea vieții scenice contemporane, este chemată să se transforme în laborator, în centru de cercetări teoretice, păstrîndu-și deschise căile de comunicare cu mișcarea teatrală națională și mondială. Ceea ce, de altfel, nu face decît să integreze învățămîntul superior teatral în contextul mare al învățămîntului superior modern românesc, care participă firesc, de la egal la egal, la efortul de cercetare desfășurat pe toată aria de cuprindere a muncii științifice. Este cu atît mai necesar ca Institutul de Teatru să-și asume aceste îndatoriri de investigație, cu cît, în domeniul artei teatrale, noi nu avem încă în țară un centru specializat de studii și cercetări.

* * *

A pune astfel problema învățămîntului teoretic în școala de teatru înseamnă a cere o schimbare radicală de structură. „Orice tehnică trimite la o metafizică", spune Sartre; „tehnica" învățămîntului teoretic de teatru trimite, dacă acest învățămînt este într-adevăr înrădăcinat în gîndirea teatrală contemporană, nu la metafizică, ci la căutarea acelei științe, acelei estetici specifice, pe care astăzi conștiința teatrului nostru o cere aprig.

Admițînd această premisă, admitem o altă schemă de ansamblu a organizării studiilor. Axul prim, derivat din preocuparea esențială despre care vorbeam, ar urma să-l dea înseși teoria și istoria spectacolului, cursul teoretic specific, prezent în oricare din celelalte școli superioare de artă — uneori sub forma cîtorva discipline teoretice complementare (teoria literaturii, stilistică, teoria arhitecturii, teoria muzicii, armonie și contrapunct, teoria montajului), dar care nu este nici măcar schițat în programele de acum ale Institutului. Se înțelege de la sine că un astfel de curs nu poate fi improvizat, nu poate fi încropit, la întîmplare, de la o zi la alta. Disciplina trebuie să străbată, descriptiv, o uriașă întindere de fapte — de la ritualurile tradiției asiatice pînă la happenning, de la spectacolul antic grec pînă la improvizațiile folclorice și pînă la marile montări ale regizorilor din secolul al XX-lea. În același timp, ea urmează să cuprindă, treptat, diferitele mișcări ale filozofiei teatrului, prelungite, prin reflexele faptului teatral, în operele gînditorilor, în estetica și filozofia generală. A treia îndatorire a cursului este aceea de a descifra, în fiecare din etapele dezvoltării creației de scenă, înțelesurile spectacolului ca fenomen social. Căci aceasta este, cred, tripleta aspectelor și sensurilor esențiale pentru o adevărată descoperire a specificului teatral: tiparul expresiv al modului de spectacol studiat (înțelegînd, prin cuvîntul „tipar",

www.cimec.ro

întregul determinantelor de joc şi de relaţie cu publicul, de la forma arhitecturală şi pînă la alfabetul de semne folosit de actor şi de regizor); faptul de teatru ca fapt social; şi filozofia actului teatral.

Aşezate astfel în inima studiilor teoretice, teoria şi istoria spectacolului ar canaliza trei rînduri de legături posibile cu celelalte discipline (căci, într-o organizare superioară a studiilor, paralelismul preocupărilor ar fi înlocuit firesc cu relaţii mult mai armonioase şi mai strînse, care, schematic reprezentate, iau înfăţişarea razelor de cerc). Pentru că, într-un sistem de studiu universitar modern, relaţiile dintre discipline devin relaţii active, informaţia fiind nu neglijată, dar subordonată, integrată analizei şi sintezei active, libere de constrîngeri.

O primă serie de legături ar conduce spre disciplinele filozofice, estetice şi sociale, făcînd posibile continuarea şi adîncirea meditaţiei despre teatru pe plan teoretic mai înalt, şi realizînd astfel premisele pentru formarea unei concepţii cristalizate unitar.

S-ar putea ajunge astfel la o rodnică apropiere între disciplinele filozofice şi sociale, pe de o parte, şi teoria şi practica scenei, pe de alta. Studiind filozofia şi sensurile sociale ale spectacolului, studentul poate descoperi o mulţime de puncte de atingere şi de canale de comunicare cu ceea ce i se oferă ca material de meditaţie în orele de ştiinţe filozofice, sociale. Iar conducătorii acestor cursuri ar avea astfel la îndemînă un material concret foarte bogat. Actele prelucrării critice, din punctul de vedere al concepţiilor noastre de astăzi şi al analizei marxiste, ar pătrunde astfel în miezul preocupărilor profesionale ale viitorului om de teatru, iar cursurile de filozofie materialist-dialectică şi de estetică ar ieşi definitiv din practica în totul nesatisfăcătoare, dar, din păcate, încă frecventă, a afirmării de principii generale „ilustrate" prin cîteva exemple împrumutate arbitrar ariei principale de studiu.

Al doilea mănunchi de contacte s-ar îndrepta spre disciplinele de cultură artistică generală. Căci, studiind, de pildă, spectacolul medieval, studentul va fi inevitabil pus în situaţia (dacă, bineînţeles, cursul îşi va împlini obligaţiile) de a înţelege goticul nu numai ca dat exterior de stil, dar şi ca alcătuire artistică specifică mentalităţii care a generat misterul şi moralitatea; sau, adîncindu-se în cercetarea spectacolului elizabetan, viitorul om de teatru va fi fără îndoială ispitit să dea o perspectivă nouă tuturor textelor literare din timpul dat.

În sfîrşit, a treia suită de raporturi — cu nici un chip mai puţin însemnată decît celelalte — ar cimenta însăşi munca practică de scenă. Studentul ar putea oricînd să găsească indicaţiile şi principiile prime de „documentare" pentru exerciţiile sale în cursul de istoria şi teoria spectacolului. Viziunea pe care şi-a format-o asupra commediei dell'arte, în acest curs (viziune care, dacă respectă şi adînceşte adevărul istoric, se deosebeşte categoric de imaginea, şi îndulcită şi searbădă, „de estradă", care circulă pe scenele noastre, neocolind Institutul), i-ar sugera nu numai nesfîrşitele posibilităţi pentru studiile de mişcare şi de improvizare, dar i-ar alimenta creator şi fantezia. Şi fiecare moment studiat în cadrul cursului-ax ar putea deschide în faţa studentului drumul spre acele orizonturi de înţelegere vizuală, de arhitectură şi de stil de joc, fără de care cunoaşterea teatrului nu există. Cercul s-ar închide, astfel: tînărul explorator al teatrului ar putea să se mişte liber, dar cu o ordine perfect armonizată a mişcărilor, în acea lume concretă şi de gîndire care este a teatrului şi numai a teatrului.

* * *

Schimbarea nu ar privi însă numai schema mare a relaţiilor dintre diferite discipline, ci însăşi compunerea lăuntrică a predării în cadrul fiecărei ramuri de studiu teoretic. Literatura şi artele plastice nu interesează teatrul ca arte în sine, ci ca arte care pot intra în alcătuirea imaginii teatrale sau care creează un anumit context actului creator de spectacol; de aceea, se cere ca ele să fie descoperite din această perspectivă. Asta înseamnă a depăşi net stadiul informativ în predare, realizînd expunerea de mult mai aproape şi în acelaşi timp cu o mai accentuată distanţare faţă de obiectul cercetat. Ceea ce atrage şi foloseşte în studiile de literatură şi arte plastice, în şcoala de teatru, nu este prezentarea ca atare a evoluţiei acestor arte, ci descifrarea unor structuri intime ale lor, care pot îmbogăţi şi explica teatrul, sau îl pot alimenta, îi pot deschide noi semnificaţii.

Deocamdată, istoria literaturii şi istoria dramaturgiei fac obiectul unor studii rupte între ele. Din punctul de vedere al unei înţelegeri artistice globale, interesantă ar fi tocmai dezvăluirea relaţiilor şi punctelor de contact şi de respingere existente între literatură, ca ansamblu, şi dramaturgie. De ce studiul epopeii şi al literaturii

www.cimec.ro

filozofice eline se realizează rupt de studiul dramaturgiei eline? Cum poate fi înțeleasă, într-adevăr, dramaturgia elizabetană, dacă o desprindem din ansamblul literaturii istorice, filozofice și poetice a epocii, sau dacă acordăm acesteia doar funcția secundară, decorativă, de fond pasiv?

Însăși metodica analizei literare și a sintezei de literatură poate fi reelaborată conform imperativelor teatrului. Căci există studii critice desăvîrșite și de o foarte înaltă valoare care nu oferă puncte de sprijin analizei teatrale, pentru că sînt pur abstracte, în timp ce teatrul este chiar în cele mai îndrăznețe abstractizări ale sale o artă concretă. Admirabilele considerații ale lui Toma Pavel despre timpurile pretragice în piesele lui Racine sînt adevărate descoperiri critice, și ele luminează adînc și foarte departe înțelesurile versului; față de teatru însă, această analiză este străină, căci ea se așază într-o zonă de abstracții pure. Jan Kott prezintă tipul critic contrar, situat la cealaltă extremă — aceea a unei concretizări teatrale adeseori prea strîmte, prea înguste —, a analizei. Exemplul mirific, exemplul desăvîrșit, îl dau unele comentarii engleze pe texte de Shakespeare — de pildă, acelea ale lui Wilson-Knight, în care pătrunderea în metaforă și în construcția de cuvînt, respectînd întrutotul rigorile textului, aruncă în lumină toată încărcătura senzorială, de intuiții și de percepții, pulsînd de viață concretă, ascunsă dincolo de suprafața șlefuită a versului. În felul acesta ar trebui să fie parcursă istoria literaturii universale și românești, cursuri care să cuprindă dramaturgia în întregul mișcării literare și să citească și să analizeze poezia, epica, textul filozofic și textul de teatru, cu privirea mereu avidă de concret a omului de pe scenă. Pentru că Institutul nu este dator numai să pună la dispoziția studentului o cantitate de cunoștințe; cea mai înaltă obligație a sa este aceea de a-i crea un anumit antrenament al sensibilității și al discernămîntului, a-l face apt nu să cunoască simplu literatura, ci să o descopere din punct de vedere teatral.

Supus aceloraşi imperative, antrenamentul vizual se remodelează și el. Limitarea culturii vizuale a viitorului regizor la tradiționalele cursuri de istorie a picturii și sculpturii și îngrădirea tuturor cunoștințelor actorului în exercițiile de mișcare scenică sînt fapte care exclud din sfera de atenție a tînărului cea mai bogată parte a plasticii de teatru. Căci aceasta implică o gamă foarte largă de cunoștințe legate de domenii vizuale cu totul străine de pictură, sculptură sau gimnastică scenică. Arhitectura, întreaga dezvoltare a culturii obiectului și a artelor decorative, istoria costumului intră în această sinteză specifică. Mult mai curînd decît de o simplă istorie a picturii și a sculpturii — care, de altfel, nu se adresează actorilor —, studenții au nevoie de cunoașterea vizualului în istoria civilizației. Astfel ei pot ajunge să cunoască valoarea obiectului pe scenă, sensul amănuntelor de costum, posibilitățile expresive ale raporturilor spațial-arhitecturale. În timpul în care studentul parcurge această istorie — teoretică și critică — a vizualității concrete (cuprinzînd, într-un ansamblu armonios, arhitectura, pictura, sculptura, costumul, obiectul și gestul caracteristic), ar fi util și un curs de „gramatică a formelor", care să-l inițieze pe viitorul om de teatru în cunoașterea intimă a fenomenului plastic. Mai mult: prin studii complexe de acest fel, studentul va putea să-și asimileze noțiunile de formă, stil, factură vizuală, noțiuni de care el va avea nevoie direct pe scenă. Și este mult mai important ca un student, actor sau regizor să stăpînească raporturile de spații și forme, să mînuiască deplin competent elementul de costum, și să integreze în interpretarea sa anumite date care țin de spiritul și de stilul unei epoci, decît ca el să posede o oarecare informație de dicționar al picturii...

* * *

Aceasta este una din schemele posibile pentru o modalitate de învățămînt teatral aptă să absoarbă și să armonizeze întreaga bogăție a teoriei artelor și culturii artistice moderne. Aici interesează în primul rînd principiile mari, pe care le recapitulez acum:

1. Axarea tuturor studiilor teoretice în jurul cercetărilor asupra specificului teatral; atragerea studenților, cu ajutorul cursurilor și seminariilor de teoria și istoria spectacolului, la munca activă de cercetare, în așa fel încît preocupările profesionale de la orele de studiu scenic concret să se prelungească și să se întregească în planul gîndirii estetice.

2. Crearea în jurul acestui punct central a unei rețele de relații active între toate disciplinele teoretice; specializarea acestor discipline în funcție de cerințele gîndirii și practicii teatrale.

3. Adoptarea, în toate prelegerile de cultură artistică, a unui mod de predare care, depășind nivelul simplei informații, să cuprindă materialul informativ în antre-

www.cimec.ro

namentul de gîndire activă, făcînd familiare studentului metodele şi categoriile cunoaşterii moderne a artei: analiza structurală, gramatica formelor, stilistica, sintezele de moduri artistice asemănătoare.

Sfîrşitul studiilor ar aduce astfel nu suma unor cunoştinţe disparate, ci încheierea unui proces unitar, armonios şi complex de formare intelectual-spirituală. Pe acest drum s-ar putea crea şi o nouă atmosferă în jurul disciplinelor teoretice, privite astăzi cu indiferenţă de cei mai mulţi studenţi. Căci, legate concret şi viu de studiul practic al procesului creator, disciplinele acestea s-ar elibera de aspectul lor auxiliar, lăturalnic, şi ar putea să capteze prin funcţia activă pe care ar atribui-o studentului, în descoperirea mecanismelor intime ale actului artistic.

O altă urmare importantă a acestor transformări ar putea să se facă simţită pe planul semnificaţiilor de conţinut ale procesului de învăţămînt. S-ar putea ajunge la elaborarea unui mod de învăţămînt teatral de o valoare filozofic-educativă superioară — un complex de sisteme de predare dialectice chiar în substanţa lor, marxiste nu numai în afirmaţie, ci în determinantele lor de acţiune, angajate în descoperirea realităţilor dintr-un unghi de vedere creator materialist chiar prin metodica lor. Concentrarea studiilor asupra mişcării vii, concrete, infinit nuanţate, a realităţilor artistice, analiza sistemului de permanente interrelaţii, ale faptelor de artă cu procesele vieţii sociale, filozofice şi materiale (în sensul în care am vorbit, înainte, despre înţelesul obiectului şi al gestului cotidian), urmărirea noianului de contradicţii care ţes conştiinţa artistică a unei profesii şi a unei epoci ar face imposibilă expunerea didactică, statică, amorfă — care, indiferent de intenţiile bune, este, în esenţă, străină de marxism —, înlocuind-o cu efervescenţa unei reale şi neîntrerupte analize dialectice. Însuşi caracterul activ, dinamic, al procesului de învăţămînt ar avea o funcţie educativă, exersînd puterea critică a studentului şi voinţa lui de a lega cunoaşterea de intervenţia directă — calităţi care definesc spiritul comunist. Scos din obişnuinţele predării de noţiuni şi principii generale şi antrenat în efortul colectiv de investigaţie ştiinţifică, însoţind cu pasiune cercetările de specialitate, învăţămîntul social şi filozofic va deveni un factor nemijlocit în formarea concepţiei estetice a omului de teatru.

* * *

Toate acestea sînt, se înţelege, proiecte mai mult sau mai puţin ideale, plăsmuite pentru un viitor încă vag. Transformarea şcolii noastre de teatru, reorganizarea ei pe bazele principiilor moderne ale gîndirii artistice nu sînt cu putinţă nici astăzi, nici mîine, pentru că, aşa cum arătam înainte, schimbarea nu se poate realiza decît ca rezultat al unei importante şi multilaterale munci ştiinţifice. O încercare de modernizare pripită ar aduce mai mult rău decît bine; neîntemeindu-se pe o muncă ştiinţifică reală, ea nu ar putea decît să discrediteze noile idei.

Ceea ce nu înseamnă că trebuie să aşteptăm cu pasivitate nu ştiu ce moment favorabil înnoirii. Pregătirea salturului poate fi începută oricînd. Institutul poate să-şi creeze treptat, pornind din momentul actual, premisele transformării sale într-un institut de învăţămînt superior, egal prin forţele sale ştiinţifice cu celelalte universităţi ale noastre. Primul gest ţine de descoperirea şi atragerea oamenilor pe care pasiunea, competenţa şi autoritatea profesională îi recomandă ca posibilii iniţiatori ai cercetării teatrale. Şi este nevoie ca, încă în primele faze de căutare, preocuparea pentru teoria şi cultura teatrală să fie legată de procesul de învăţămînt. Prin conferinţe, cursuri experimentale, seminare organizate pe temeiul întîlnirilor cu mari oameni de teatru şi cu criticii şi teoreticienii din ţară şi din străinătate, se poate crea, în Institut, un sistem mobil, deschis, de comunicare cu tot ce este mai valoros în viaţa teatrală. Şcoala de teatru ar deveni astfel o catedră de avangardă, un cenaclu de lucru al creatorilor şi teoreticienilor, punînd pe student în contact nemijlocit cu principalele probleme ale dezvoltării teatrului modern, de la noi şi din toată lumea. Acest mod de lucru ar îngădui în cîţiva ani selecţionarea acelor personalităţi care ar putea să devină cercetători-profesori. Şi lucrul cel mai important cîştigat în acest fel ar fi crearea unui climat de investigaţie aprofundată şi competentă chiar în centrul sistemului de învăţămînt teatral.

Ana Maria Narti

www.cimec.ro