

# TEATRUL DE AZI-

## ÎNCOTRO?

Insemnări la cel de-al XIII-lea Congres al Institutului Internațional de Teatru

Dacă majoritatea participanților la Congresul de la Budapesta au găsit nesatisfăcătoare formularea referatului de bază întocmit de Centrul Național Maghiar, care se sprijinea pe antiteza prea simplificatoare teatru pesimist — teatru optimist, aceasta nu a împiedicat ca tonul general al discuțiilor să marcheze o permanentă oscilație între pesimism și optimism.

Ton pesimist, la cei care nu concep teatrul decât în formele lui consacrate — „literare“ și „comerciale“, așa cum ni l-a lăsat moștenire secolul al XIX-lea —, pentru că îi constatau agonia. Ton optimist, la cei care socotesc că actuala criză a teatrului este circumscrisă la formele lui perimate, care și-au trăit traiul, neafectându-i esența. Ba mai mult, destui din această ultimă categorie și-au exprimat convingerea că actuala criză este spre binele adevăratului teatru, că ea are o funcție eliberatoare asupra lui, forțându-l să-și reexamineze rosturile fundamentale, să-și reevalueze mijloacele, să-și recâștige energiile specifice.

*Între 8—14 iunie a avut loc la Budapesta al XIII-lea Congres al Institutului Internațional de Teatru. Țara noastră a fost reprezentată printr-o numeroasă delegație, care a participat activ la lucrările congresului, remarcându-se prin intervențiile și propunerile făcute. Multe dintre sugestiile delegațiilor noștri au fost incluse în documentele finale ale congresului. Astfel, lucrând în Comitetul general, Radu Beligan a cerut ca în conducerea I.T.I.-ului — Comitetul executiv — să se acorde un loc mai larg tinerilor profesioniști. De asemenea, a propus numirea unui animator de mare suprafață și de certă garanție artistică, care să preia conducerea Teatrului Naționalilor. Tot pentru revitalizarea Teatrului Naționalilor, semnatul acestor rînduri a sugerat „dezinstituționalizarea“ acestui organism, încît selectarea spectacolelor stagiunii internaționale să țină seama de ceea ce este viu și dinamic în activitatea centrelor naționale, de fenomenele „teatrului tînăr“ — și să nu devină o operație reflexă a relațiilor instituționale, diplomatice, dintre state. De asemenea, în Comitetul Publicațiilor, am cerut ca revista Théâtre dans le Monde să apară într-o serie nouă, îmbunătățită printr-o legătură mai strînsă cu centrele naționale, ca să poată reflecta tot ceea ce*

În ciuda diversităților de poziții, discuțiile au putut totuși lăsa să se întrevadă câteva tendințe dominante.

În primul rând, așa cita aici abandonarea pozițiilor estetizante: e greu de conceput azi un teatru cultivat ca atare, fie ca o formă de „frumos” în sine, fie ca o formă „cultură”, de muzeu, de floare exotică ruptă de ambianța socială. Ideea dominantă este că teatrul e azi o *activitate* legată de realitatea contemporană, că el trebuie să răspundă în *vreun fel* — fără îngrădirea unor dogme și canoane estetice — problemelor omului de azi. Probleme în aspectele lor concrete diferite și specifice, potrivit condițiilor diferite și specifice ale diverselor societăți. Ba chiar în sînul aceleiași societăți, diversificarea teatrului se mulează după grupul social căruia vrea să i se adreseze.

Dar în același timp — și aceasta o socotesc a doua idee dominantă — țelul dorit de toți este atingerea unei forme de teatru unanim, democratic, popular, care să renaască în jurul lui pe toți oamenii.

Aceste preocupări de bază au constituit miezul dezbaterilor budapestane, deși aria discuțiilor — nesistematic, arborescente, uneori lăbărtate — a fost mult mai întinsă. Criza teatrului — deplinsă de tradiționaliști, reclamată de contestatari — revenea frecvent, împreună cu semnalarea germenilor unor forme noi, renăscute, cu preocuparea pentru constituirea unui nou limbaj teatral, sau a unor noi structuri ale locului dramatic. Pentru că spiritul contestatar și cel constructiv sînt îngemănate.

De asemenea, au fost puse în discuție influențele posibile pe care actualele forme informaționale de masă — așa numita mass-media — le exercită asupra teatrului, insistîndu-se în special asupra raporturilor dintre teatru și televiziune.

Neputînd să redau toată desfășurarea dezbaterilor, mă voi restrînge să vă înfățișez cîteva poziții, selectate atît pentru caracterul lor reprezentativ în frămîntarea de idei a lumii teatrale contemporane, cît și pentru aspectul lor inedit, mai puțin familiar sau chiar necunoscut cititorilor noștri.

## **FRANCOIS BILLETDOUX : „Un teatru făcut de toți, un teatru care se reinventează și se reinnoiește cu evenimentele zilei”**

Simptomele critice semnalate mai sus sînt de necontestat: ele sînt atestate în ultimă instanță de faptul că azi aproape nicăieri în lume teatrul nu poate trăi prin propriile sale mijloace. Dar ceea ce agravează situația este că nici teatrul subvenționat (și asta a reieșit că e cazul celei mai mari părți din activitatea teatrală actuală) nu reușește să-și îmbunătățească audiența. Chiar dacă bugetele guvernamentale sînt dispuse să dăruiască cetățenilor cultură prin teatru, se pare că cetățenii sînt mai puțin dispuși să primească acest dar. Statisticile arată clar că creșterea subvențiilor nu duce automat la înlăturarea slabei frecvențări a teatrelor.

---

*reprezintă un aport original și creator în practica și gîndirea teatrală din țările respective. O participare intensă au avut, în cadrul comitetului pentru teatre lirice și opere, regizorul George Teodorescu, iar în cadrul comitetului de studii (învățămint artistic), Gh. Dem. Loghin și György Kovacs. Ca rezultat al simpatiei de care se bucură astăzi țara noastră în cele mai largi cercuri internaționale, ca ecou al recentelor succese de peste hotare ale teatrului românesc, România a fost aleasă în noul Comitet Executiv I.T.I. cu un număr mare de voturi. (28 din 30, situîndu-se pe locul trei).*

*Ultimele zile la Budapesta au fost consacrate dezbaterilor Seminarului internațional cu temă „Teatrul — prietenul omului”. Și aici delegația noastră și-a spus cuvîntul, prin brianta intervenție a lui Radu Beligan despre Teatrul actorului, prin aceea a dramaturgului Paul Everac și a subsemnatului. Deși punctajul referatului propus de centrul maghiar ca bază de discuție a fost nesatisfăcător, deși adesea intervențiile alunecau, fatal, alături de obiect, totuși, în întregul lor, dezbaterile au constituit o adevărată foaie de temperatură a situației teatrului în lumea de astăzi. Asupra acestui aspect cată să stăruie cele de mai sus.*

---

Aceste constatări de ordin pragmatic nu pot să nu ducă la întrebarea de bază dacă teatrul — așa cum se practică el acum — răspunde unei necesități reale a oamenilor de azi. François Billetdoux<sup>1</sup> arată că o grevă a televiziunii creează azi efecte puternic resimțite în viața societății; o grevă a teatrelor nu ar afecta pe nimeni. De aceea, după opinia sa, problema teatrului contemporan trebuie abordată dincolo de datele obișnuinței, prejudecăților sau superstițiilor „culturale”, în lumina realităților, într-un efort de reîntoarcere spre elementar, spre ceea ce este nevoie umană fundamentală, dincolo de sofisticările lumii moderne.

Billetdoux consideră că trebuie reînnoțită legătura cu acele tradiții teatrale de dinainte de Sofocle, după care a început epoca textului scris (care poate că a dus la înghețarea și — vai! degenerarea formelor teatrale). Cultura modernă, moștenind numai textele *scrise* ale tragediilor lui Sofocle, numai *litera*, nu și *spiritul* viu al reprezentării lor, ne-a făcut să ne obișnuim cu ideea că teatrul este în primul rând o operă alcătuită din cuvinte, în forme consfințite, îndepărtându-ne de formele vii, autentice, care continuu se inventează (cum poate că erau și spectacolele de teatru din timpul lui Sofocle).

În societatea modernă, teatrul a devenit un *produș de consumație*, fabricat pentru „consum” de un grup specializat de „fabricanți”, alcătuit de adevărată industrie de divertisment. Aceasta este însă un fenomen de decadentă, pentru că în realitate teatrul este un act colectiv de comuniune unanimă. De aceea, el trebuie să redevină un teatru făcut de toți, un teatru care se împrovizează și se reinventează în orice moment, un teatru care se reînnoiește cu evenimentele zilei, un teatru plecând de la nevoile oamenilor și răspunzând acestor nevoi, un teatru capabil să-și regăsească datele sale elementare.

## ALLAN SCHNEIDER : „La ora actuală, Artaud este mai realist decât Stanislavski”

Dacă autorul francez se situează pe un plan mai teoretic, considerând fenomenul teatral actual din perspectiva formelor generale de evoluție ale culturii și civilizației umane, debaterii americani sînt mai aproape de concret, atrași prin spiritul lor pragmatic de aspectele vii, tangibile, ale revoluției teatrale. Intervențiile lor arată cât de departe a mers spiritul *anti-establishment* în gîndirea teatrală a Americii contemporane:

„Anul acesta — socotește Allan Schneider<sup>2</sup> — a fost un an revoluționar pe toate fronturile tineretului, și teatrul anti-burghez (the anti-establishment theatre), cu proiectele în mină, s-a aflat pe baricade — sau cel puțin pe estrade...”

În mod clar, bucățile de tencuială care cad în acest an electric din instituțiile noastre nu provin numai de la instituțiile politice sau academice, ci și de la teatrele noastre. Este încă prea devreme pentru a prezice câte bucăți vor cădea și pe *cine* sau *ce* vor acoperi cu praf. Dar semnele sînt în ochi și șarpanta clătinată a teatrului nu va putea niciodată să rămînă aceeași”.

Percepția acută a unor inevitabile mutații, sentimentul că ne aflăm în preajma unor — poate acum imprevizibile — salturi calitative sînt însoțite de Schneider de o largă receptare a operelor tinerilor dramaturgi, a căror pătrundere în viața teatrală a luat în ultima vreme caracterul unei adevărate explozii:

„De altfel, am avut un fantastic: am asistat la o erupție de tineri autori dramatici care aduc promisiunea unei vigori noi, capabile să ne debaraseze de complezența noastră capitonată cu catifele — atîta vreme cît ea va supraviețui încă”. El arată, de asemenea, că se poate conta pe forța și originalitatea oitorva ansambluri ale teatrului non-conformist în S.U.A., ca *Public-Theatre* al lui Joe Papp, *APA-Phoenix*, *Negro Ensemble Company*, *Café la Mama*, *American Place Theatre*, *Circle in the Square*, *Open Theatre*, etc.

În acest context, mijloacele de expresie actuale, „modalitățile” nu mai pot rămîne identice cu cele care serveau teatrul psihologic și drama intimistă jucată „înteriorizat” în săli minuscule, în fața unui public restrîns:

<sup>1</sup> Actor și dramaturg francez, autorul pieselor *Tchin-Tchin*, *Va donc chez Thorpe*, *Comment va le monde Mòssieu* și *Il faut passer par les nuages*.

<sup>2</sup> Regizor în Off-Broadway, New-York. A pus în scenă piesele, *Cui îi e teamă de Virginia Woolf?* de Edward Albee, *De ziua lui* (The Birthday Party) de Harold Pinter etc.

„Ani și ani, după vizita lui Stanislavski din 1924, teatrul nostru s-a dedicat progresiv cultului *micului adevăr*. Avem astăzi o supraabundență a celor mai buni actori de „mic adevăr“ și de întroversiune din lume; cea mai mare parte dintre ei își petrece timpul făcând filme și averi...”

Micile adevăruri cultivate de acest soi de teatru trebuie să facă loc adevărului dur al zilelor noastre, pentru exprimarea căruia teatrul de șoc al lui Artaud e mai adecvat :

„Astăzi este rîndul lui Artaud, nu numai pentru că l-am văzut la teatru, ci pentru că l-am înțeles în viață. La ora actuală, Artaud este de departe mai realist decît Stanislavski și mult mai teatral decît Brecht“. Teatrul nou e visceral, electronic, psihedelic, folosește proiectoare stroboscopice și numeroase proiecțiuni, e foarte zgomotos și abordînd ca subiect politica, moralitatea, drogul, sexualitatea și violența, încearcă să se apropie de problemele de viață ale societății americane contemporane.

## **HAROLD CLURMAN : Mai aproape de rădăcini“**

Mitul teatrului de succes comercial, conformist burghez, s-a destrămat : „Broadway-ul — afirmă răspicat Harold Clurman<sup>3</sup> — nu mai reprezintă azi teatrul american. Același lucru se petrece în Anglia : West End-ul nu reprezintă Marea Britanie... La Paris nu teatrele de bulevard au fost primele care să reprezinte pe Camus, Sartre, Becket, Ionesco, Genêt, Arrabal. Broadway-ul a devenit un fel de zonă limitată, aproape un ghetto. Și asta e foarte bine“.

Pentru că paralel cu criza teatrului tradițional comercial apar germeii unei noi eflorescențe, poate mai organică, mai aproape de sursele și de rosturile originare ale teatrului :

„Pretutindeni în centrele culturale, în universități, biblioteci, biserici, cafenele, pivnițe, restaurante, grajduri, literalmente în stradă și pe cîmp — se formează grupuri de teatre. În pofida cinematografului, a radioului și a televiziunii, gustul pentru teatru n-a dispărut complet, și poate chiar e pe cale de a crește“.

Dar care e, în definitiv — se poate întreba cineva —, valoarea obiectivă a acestei noi evoluții ? Răspunsul e pozitiv, dacă îi acordăm acestui proces — așa cum procedează Harold Clurman — șansa unei perspective :

„Această activitate e încurajatoare — apreciază Clurman — chiar dacă multe din aceste proiecte se termină prin eșecuri. Teatrul înflorește pe un strat de materie organică. Toate eforturile care pe moment par zadarnice vestesc sosirea unei vieți noi : spectacolele gratuite din stradă sau din parcuri, date de grupuri reprezentînd o minoritate sau o cauză, chiar dacă sînt adesea primitive sau grosolane, sînt mai aproape de rădăcini și de rațiunea de a fi a teatrului, decît atîtea eforturi artificiale care nu sînt decît simulacre de artă“.

## **ELLEN STEWART : „Să creăm un climat liber de presiunile comerciale, în care arta teatrului să se poată dezvolta“**

Cu emoție, Ellen Stewart<sup>4</sup> povestește începuturile eroice ale clubului de teatru experimental *La Mama*, pe care îl conduce din 1962 :

„Scena noastră era chiar podeaua : era delimitată de o linie trasă cu creta și nu putea cuprinde decît un pat simplu. Publicul se compunea din trecătorii pe care reușeam să-i oprim și să-i conducem la teatru. Paul<sup>5</sup> se ocupa de un colț al străzii, eu de celălalt. Sala putea să cuprindă 25 de spectatori, dar noi ne simțeam privilegiați la început de a avea măcar patru... Foloseam ca actori atît profesioniști cît și amatori. Toți erau benevoli. După fiecare spectacol treceam cu pălăria în mină, făcînd cheta, și banii primiți erau vărsați în fondurile de producție“.

<sup>3</sup> Regizor și critic, fost director al faimosului *Group Theatre*, care a lansat între cele două războaie pe Clifford Odets și alți dramaturgi de prestigiu. Autorul volumelor *The fervent Years*, *Lies like Truth*, *The naked image*. A montat recent *Incident la Vichy* de Arthur Miller.

<sup>4</sup> Directoarea Clubului de Teatru Experimental *La Mama* (fost *Café La Mama*) din New-York.

<sup>5</sup> Dramaturgul Paul Forster.

În opt ani, *La Mama* și-a câștigat o reputație răsunătoare atît în cuprinsul Statelor Unite cît și în Europa, iar condițiile sale materiale s-au îmbunătățit simțitor. Dar Ellen Stewart ține să sublinieze caracterul experimental, non-comercial al trupei sale, rolul de laborator, de pepinieră, servind afirmarea noilor talente și tendințe:

„*La Mama* n-a fost niciodată o întreprindere comercială... Autorii puteau să învețe mult vîzîndu-și operele montate. Ei puteau să-și permită să se înșele. Actorii și regizorii puteau de asemenea să comită erori, pentru că nici o presiune comercială nu pretindea ca spectacolele noastre să fie succese. Noi încercăm să creăm un climat liber de constrîngerile economice, în care arta teatrului să se poată dezvolta. Și dacă se întîmpla ca o piesă să aibă succes la *La Mama* și să treacă în teatrul comercial, ei bine, noi dăsam să se întîmple asta“.

## „O arhitectură prea durabilă“ — HUGH HARDY<sup>6</sup>

S-a pus întrebarea dacă sălile de teatru sînt concepute pentru a răspunde unor nevoi actuale, sau pentru a perpetua o tradiție. Pentru a servi impulsul creator al artiștilor de azi, sau pentru a fixa o formă de artă moștenită din secolul trecut.

Cu toată desfășurarea uneori impresionantă a unei adevărate magii tehnice, actualele săli de teatru nu lasă prea mult loc schimbărilor, în forma spectaculară. Concepute în linia arhitecturii prea durabile, ele alimentează o iluzie beată de ordine, restrîngînd chiar și inițiativele pe care ar voi să le încurajeze. Această închistare oficială a arhitecturii de teatru — în tiparele ei de bază — în secolul XIX a influențat restrictiv toată dezvoltarea artelor reprezentativei.

Artiștii contestatorii ai arhitecturii teatrale tradiționale nu vor să mai fie prizonierii structurilor secolului trecut. Ei vor să conceapă locul teatral altfel decît ca pe un „monument“, o „biserică“, sau un „templu“, vor un loc capabil să stimuleze căutările, tinzînd spre legarea mai directă a formelor spectaculare de formele vieții de azi.

Or, neajunsul principal al arhitecturii prea durabile este rigiditatea formei sale. În astfel de săli, spectatorii și executanții sînt închiși între limite care nu permit variație, nu permit explorare, nici varietate. Structura spectacolului e comandată o dată pentru totdeauna de structura arhitecturii. În asemenea săli, cum sînt și cele ale opulentului *Lincoln Center* din New-York, cultura se concentrează asupra formelor de artă deja existente. În acest caz, nu se poate *inova*, ci doar *perpetua*.

Însă adevărata permanență stă în schimbare, și noile edificii teatrale nu mai trebuie să fie pietrificarea unui omagiu adus ideii de „permanență“, sau de „sfințenie“. Ci expresia discontinuității, a lucrurilor „în mișcare“, a lumii „în mers“, definind trăsăturile epocii contemporane. Chiar dacă construcția propriu-zisă a sălii rămîne permanentă, amenajarea ei trebuie să fie făcută în așa fel încît să favorizeze crearea mișcării, a simultaneității imaginilor și acțiunilor, a reproducerii ambiguităților care caracterizează viața de toate zilele. Un exemplu în acest sens ni-l oferă Hugh Hardy, cu noul teatru Lafayette, recent construit în Harlem: desființînd scena italiană tradițională, el a desconcentrat aria jocului, extinzînd-o pe porțiuni diseminate pe toată suprafața sălii, printre grupurile de fotolii. Se obține astfel avantajul ca intrările în „scenă“ să se poată face din orice punct al sălii, așa încît varietatea spațiului capătă — pentru publicul negru al acestui teatru — așura familiară a unei străzi. De altfel, teatrul de estradă, teatru nelegat de nici o construcție, devine un fenomen tot mai prezent, și Liviu Ciulei mi-a vorbit cu entuziasm de spectacolul *Bread and Puppet*, pe care l-a văzut la Paris, realizat de un astfel de teatru ambulant.

## Prin reînnoirea limbajului, către un teatru unanim

În intervenția pe care am susținut-o în ședința plenară din 13 iunie, mi-am reafirmat convingerea că atît concurența televiziunii cît și rivalitatea cinematografului nu operează în fond în detrimentul teatrului, ci, dimpotrivă, în folosul lui.

<sup>6</sup> Arhitect. A construit: *Playhouse in the Park* (Cincinnati); *University of Toledo Performing Art Center* (Toledo, Ohio); *New Lafayette Theatre* (Harlem).

În primul rând, pentru că-l obligă să se delimiteze, să-și caute formele sale specifice, să-și redescopere esența. În felul acesta, încetînd de a încerca să mai apară ceea ce de fapt nu este, teatrul va putea să se concentreze asupra actului teatral pur: cea comunicare directă, vie, de dincolo de vocabile și concepte și chiar de dincolo de diferențele de nivel intelectual. Comunicare care realizează o *comuniune*, o fuziune de o natură specială, *magică*, între executanții ceremonialului teatral și participanți. (Aceste momente de fascinație, de comunicare magică, noi le obținem și acum de cîteva ori pe parcursul unui spectacol, în unul sau două momente fericite, și acestea constituie ceea ce ne rămîne în amintire, într-un depozit al conștiinței, chiar și atunci cînd am uitat dialogul și ideile autorului și chiar și subiectul piesei.)

Pe de altă parte, extinderea uimitoare a formelor moderne de comunicare — televiziunea, cinematograful — a dat o extraordinară dezvoltare unei noi civilizații a vizualului: imaginile răspîndite prin film și televiziune creează o nouă mitologie modernă, proprie societății contemporane. Capacitatea de a exprima prin semne concrete, vizuale, realitățile complexe ale vieții de azi a căpătat o largă extindere și o putere de pătrundere nemaîntîlnită pînă acum în istoria civilizației.

Acest lucru nu se poate să nu se răsfrîngă și asupra teatrului. Și răsfrîngerea nu poate fi decît pozitivă, pentru că ea vine să întărească elementul vizual, concret, fizic din cuprinsul actului teatral.

Se știe că actul teatral — ca orice fenomen de comunicare între oameni, ca orice fenomen informațional — are o dublă natură: una spirituală, abstractă — gîndul, ideea, conștiința, etc. — și una materială: imaginea concretă, semnul fizic care materializează, care face corporală, sensibilă natura spirituală abstractă. În ultima sută de ani teatrul devenind tot mai mult „literatură“, ajunsese prizonierul jocurilor verbale, al speculațiilor intelectuale ale autorilor. El era amenințat să se abstractizeze, să-și piardă seva și vitalitatea, să se descărneze și să se usuce, prin creșterea în spectacol a ponderiei elementului verbal, conceptual, intelectual, în dauna celui concret. Vorbele, „ideile“ se înmulțeau, semnele fizice deveneau tot mai palide, tot mai sărace.

Dezvoltarea în omul contemporan de către cinema și televiziune a facultății de comunicare prin semne vizuale, prin alte sisteme de semnalizare decît cele verbale, mai imediate, mai directe, a obligat teatrul să-și redescopere materia sa primă dinainte de invadarea lui de către „oratori, retori și limbuți“, l-a obligat să reinvețe valoarea expresivă a acțiunii, a gestului, a atitudinii, a mise-en scène-i, a ritmului și a valorii emoționale a sunetelor, în fine, a tot ceea ce în teatru nu este simplă debitare de text.

Căci să nu uităm, ceea ce a gonit în ultimele decenii multimile din teatru a fost „vorbăria“, hipertrofia unilaterală a limbuției, prin pretențiile teoretizante, psihologizante, intelectualiste, didactice ale autorilor, care sub povara „ideilor“ lor au uscat teatrul, transformîndu-l poate în „tribună“, sau în „catedră“, dar în același timp ucigîndu-i și sufletul viu, actul magic originar, anemiîndu-i semnul său fizic, scăzîndu-i intensitatea fascinantă a impactului elementar.

Și iată cum cele două teme principale care ne preocupă ajung la convergențe: reinnoindu-și limbajul, reîmbogățîndu-l cu forme de comunicare elementare, de dincolo de cuvintele tradiționalului dialog, teatrul poate să-și recîștige șansa de a *vorbi* într-adevăr tuturor. Adresîndu-se omului total, nu numai înțelegerii intelectului din el, ci întregii lui sensibilități, devenind cu alte cuvinte un adevăr scris cu întreg corpul și simțit cu toate măruntaiele, teatrul poate aspira să devină într-adevăr unanim, un teatru pentru toți, să depășească barierele care — datorită diferențierilor implicate de dezvoltarea inegală a oamenilor în societatea contemporană — îi stau astăzi în cale.