

ESTE TEATRUL MASS-MEDIA ?

■ ANDREI
STRIHAN

Cei mai mulți teoreticieni răspund negativ la această întrebare. Principalul lor argument e unul de ordinul cantității. În „Micul dicționar filozofic”, ediția a II-a, Editura Politică, 1973 (pentru a nu ne referi la lucrări, tratate și dicționare străine), teatrul nu figurează în termenul de „Mass-communications media” (pag. 353—354). În „Dicționar de estetică generală”, Editura științifică, 1972, la paginile 221—222, se menționează că în conținutul definiției de mass-media nu intră decât următoarele mijloace de comunicare: presa, afișul publicitar, radioul, cinematograful și televiziunea, pentru că numai acestea ar permite „ca un mesaj oarecare să parvină la un număr foarte mare de indivizi, în același timp” (s.n.).

E de la sine înțeles că, în comparație cu instituțiile de artă tradiționale, televiziunea, cinematograful, radioul și presa dispun de o mai mare capacitate de pătrundere simultană, pe o suprafață mult, mult mai întinsă și cuprinzând un număr considerabil mai mare de indivizi. Dar, numai datorită faptului că teatrul, ca artă și instituție culturală, se adresează unui număr considerabil mai mic de oameni, grupați totuși laolaltă într-un număr de spectatori mai mare decât îl realizează televiziunea, de exemplu, își poate pierde el atributul de mijloc de comunicare de masă? Dincolo de aspectele cantitative, exterioare, ale problemei: oare ceea ce pierde teatrul în extensiune și universalitate nu dobândește în înțelegere și profunzime, în forța de a transmite direct, de la suflet la suflete, și de la cuget la cugete, un mesaj nefiltrat de repetiția indiferentă și mecanică a peliculei, pe micul și chiar pe marele ecran, care nu pot stabili raporturi umane vii, așa cum le stabilește scena cu spectatorii?

Spectacolul teatrul nu devine mijloc de comunicare decât *in act*, adică în prezența și cu participarea publicului, a masei. „Oricărei drame îi trebuie o atmosferă specială, fizică aproape. Respirația mulțimii, ca fapt biologic, respirația atitor vieți prezente, este indispensabilă” (M. Sebastian, „Rampa”, 10.II.1935), deoarece „între activitatea preponderent intelectuală a cititorului și trăirea preponderent senzorială a telespectatorului, spectatorul de teatru este pus în situația de a-și conceptualiza trăirea, și de a-și trăi conceptele” (Henri Wald, „Teatrul”, nr. 3, 1975).

Teatrul n-a fost — decât în scurte perioade istorice — un instrument elitist. El s-a născut ca o expresie comunitară, adresată colectivității umane, stimulată și nutrită de ea. Iar această obîrșie i-a impus și normele de existență. E, într-un fel, o damnațiune, dar e o damnațiune de tip prometeic, care nu poate fi dezlegată decât odată cu dispariția lui.

În condițiile României moderne, caracterul social al teatrului se accentuează; se amplifică și funcția lui formativă. Ceea ce implică necesitatea de a urmări permanent în ce mod, și în ce măsură, teatrul românesc actual exercită o reală influență revoluționară asupra masei. Despre rolul teatrului în educația revoluționară a spectatorilor se scrie și se conferențiază cu regularitate ploilor care cad la tropice. Dar foarte rar ne întrebăm dacă teatrul de astăzi corespunde, în totalitatea lui, prin conținutul și formele sale, cerințelor unei educații revoluționare. O educație revoluționară prin teatru e determinată de un teatru cu un conținut revoluționar, deoarece cauza și natura ei condiționează esența și profilul efectului. Iar dacă prin revoluție se înțelege un proces de transformare radicală a unei calități inferioare într-una superioară, dacă revoluția în cultură presupune un proces de restructurare spirituală a societății, atunci teatrul revoluționar trebuie înțeles ca sinteză armonioasă a valorilor autentice naționale și universale ale trecutului și a noilor valori ce reflectă cerințele epocii prezente. Un teatru avînd drept substanță și în același timp drept scop formarea și dezvoltarea conștiinței întregii națiuni. Faptul că piesa românească are preponderență în economia repertoriului e un lucru bun, care trebuie să ghideze și în viitor politica teatrelor. Preponderența piesei românești există,

însă, ca o realitate cantitativă, dacă în ea nu pulsează singele cald al vieții și dacă nu exprimă punctul de vedere angajat pînă la capăt al artistului.

Difficil, dar esențial este de a ști cum se poate realiza o dialectică reală între obiect și actul artistic. În activitatea cotidiană, în care ne obiectivăm în istorie, nimic nu se desfășoară lin. Progresul societății și al membrilor care o alcătuiesc se împlinește pe terenul unei permanente și, adeseori, dramatice și chiar tragice confruntări de poziții, situații, mentalități, caractere. Cu cîteva excepții fericite, mult prea puține în comparație cu proza, pentru a imprima o notă dominantă de satisfacție, literatura dramatică e cantonată încă în perimetrul unor conflicte minore, aflate la antipodul nivelului și intensității conflictelor din realitate.



În înfățișarea vieții personale a oamenilor, unii dramaturgi apelează încă la formula triumghiului burghez, făcîndu-și iluzia că simpla prezență a unui personaj comunist poate conferi acestei scheme autenticitate. Istoria frămîntată a ultimelor trei decenii este abordată prea adesea dintr-un unghi uniformizant, molatic. Personalitatea nu apare ca rezultanta postulatului istoric, ca expresie concentrată a voinței și năzuințelor maselor, dimensiunile ei umane adevărate fiind estompate fie de un exces apologetic, fie de o demitizare excesivă, vulgarizatoare. Cum avea să recunoască unul din dramaturgii marcantî, o literatură dramatică tezistă, care pledează, uneori inabil, pentru niște valori speciale, uneori limitate, nu poate furniza alimentul marelui teatru. Încă se mai ignoră că, astăzi, socialul impregnează viața fiecărui individ, că e greu să deosebești omul individual de cel social, că ființa socială se află de fapt în oricare din pasiunile noastre. că „realitatea îi apare omului în societate ca realitate a forțelor esențiale umane, ca realitate umană, și de aceea ca realitate a propriilor sale forțe esențiale”.

Ar trebui să credem atunci că autorii dramatici sînt lipsiți de capacitatea de a observa ceea ce este viu, deci contradictoriu, în viața socială și în cea personală? Sau că, observînd aceste procese complexe și contradictorii, ei nu ar avea vigoarea de a le transpune în conflicte scenice, tot atît de puternice și convingătoare? Îmi iau răspunderea de a nu crede. Și nu cred, pentru că cei mai serioși autori s-au dovedit a fi înzestrați cu un ascuțit simț al observării realității și cu facultatea de a o sublima în ficțiune. E suficient, în acest sens, să ne adresăm celor mai bune creații purtînd semnatura dramaturgilor Horia Lovinescu, Aurel Baranga, Paul Everac, Teodor Mazilu, D. R. Popescu, Al. Mirodan, Titus Popovici, Ion Băieșu, Marin Sorescu, Dumitru Solomon, Leonida Teodorescu, Radu Dumitru, Iosif Naghiu și pe cea a noilor veniți în arta scrisului dramatic: M. R. Iacoban, Romulus Guga, Paul-Cornel Chitic. Cu toate acestea, conflictele multor piese continuă a fi lipsite de vlagă și sînt stîlce de factori exteriori naturii specifice operei literar-dramatice. Unde trebuie căutată explicația acestor stări de lucruri? În primul rînd, în faptul că nu toți dramaturgii sînt pe deplin convingiți că la noi teatrul trebuie să fie *critic prin excelență*, în sensul celei mai directe expresii artistice a forței motrice a actualei și viitoarei societăți românești. E vorba de un teatru care poate influența în mod revoluționar publicul doar și numai atunci cînd, transpunînd realitatea în imaginar, reușește să-i reprezinte chipul contradicțiilor sale esențiale, făcîndu-l conștient de ele, prevenindu-l, și astfel constituindu-se în act de autentică verificare socială. Teatrul revoluționar fără funcția sa critică e o contradicție în termeni. În absența acestei funcții vitale, teatrul își pierde caracterul său revoluționar. În al doilea rînd, artiștii nu manifestă suficientă încredere în contradicțiile vieții. Mai precis: în soluționarea lor obiectivă, dar, firește, și prin intervenția conștientă a factorilor sociali subiectivi. Această neîncredere îi determină să caute soluțiile în ficțiune, în imaginarul scenic, a ceea ce ei nu văd că s-ar putea rezolva în planul real. Există chiar prejudecăta că o implicare prea adîncă în conflictul dramatic a contradicțiilor realului ar abate opera de la logica generalizării artistice. În practica teatrală, însă, o atare prejudecăta conduce, în mod sigur, tocmai la pierderea din vedere a unității contrariilor. Subliniindu-se doar una din laturile unității conflictului, se ajunge ori la o imagine edulcorată, ori la una calpă, ambele la fel de artificiale și neconforme cu dinamica adevărată a vieții sociale reale.

Nu sînt partizanul folosirii unei singure formule de teatru. Dimpotrivă, pledez pentru confruntarea unei cit mai largi și variate palete formale, prin care să se poată afirma diversitatea individualităților artistice. Cu o condiție, însă: expresia formală să îmbrace adecvat conținutul, nu să fie un subterfugiu aluziv, în care să se ascundă, inabil, poziția nehotărîtă, adeseori confuză, a artistului. Pentru că adevărul, ori îl exprimi cu răspundere asumată, ori nu-l mai exprimi deloc. Cu jumătăți de opțiune, cu fara-

fasticuri, nu se poate face un teatru revoluționar. Dramaturgii, eliberați de înțelegerea încă limitativă a rolului teatrului în societate, mai ferm ancorați în necesitate (ceea ce presupune și o depășire a opacității birocratice), vor putea adapta teatrul la cerințele structurii societății actuale și ale evoluției ei în perspectivă.

Un teatru trăiește, se afirmă și rămâne în memoria vremii prin spectacolele-eveniment pe care le înscrie. De aceea, „a vorbi despre o moarte a teatrului în timpuri ca ale noastre, pline de contradicții și prin urmare atât de bogate în material dramatic, într-un clocot atât de fierbinte al pasiunilor și într-o succesiune de evenimente care răscolește întreaga viață a popoarelor, cu ciocniri de tendințe și instabilitate a situației, ca și cu nevoia tot mai viu simțită de a afirma până la urmă o certitudine nouă în mijlocul unei involburări atât de bintuite de îndoieli — ar fi într-adevăr un non-sens... Căci dacă s-ar desființa sau s-ar părăsi teatrele — nota eu peste 40 de ani în urmă Luigi Pirandello —, teatrul ar continua să existe în viață, de neînălțurat, după cum tot spectacol ar continua să fie natura însăși a lucrurilor... Teatrul nu poate să moară...”

Iată de ce, în considerarea teatrului ca mass-media — fără a neglija aspectul cantitativ, aspect destul de imprecis pentru a stabili de la ce nivel de cuprindere numerică un mijloc de comunicare este sau nu *de masă* (sub acest raport, spectacolele celor 40 de teatre, în medie cu cîte 500 de locuri, cuprind într-o stagiune cea. 5.000.000 de spectatori) —, trebuie pus în frunte criteriul *calității*, puterea de pătrundere și de convingere intelectual-emoțională a teatrului. Or, din acest punct de vedere, teatrul își dovedește, fără tăgadă, caracterul său de mijloc superior de comunicare de masă.

ESTIVALĂ

■ LEONIDA
TEODORESCU

Adesea treburile cotidiene ale scriitorilor sînt privite ca niște chestiuni strict personale, chiar ca un efect al abilității sau al lipsei de abilitate practică. Și, într-un fel, lucrurile stau chiar așa. Sînt scriitori care publică mai mult, sînt scriitori care publică mai puțin, sînt dramaturgi care sînt foarte jucați, sînt dramaturgi care sînt jucați foarte puțin, fără ca această diferență să poată fi explicată prin altceva (talent, utilitate directă, succesul de public etc.) decît printr-o abilitate mai sporită sau mai redusă. Deci, după cum spuneam, dacă un romancier este foarte tipărit, sau este puțin tipărit, dacă un dramaturg este foarte jucat sau nu prea, faptul poate fi privit și este adesea privit ca o chestiune personală. Uneori ca o expresie

de abilității sau a șansei, alteori nici măcar atât. Dacă piața cere cu insistență literatură polițistă sau erotică (prin piață nu trebuie să-i înțelegem neapărat numai pe cititori sau pe spectatori, ci și pe redactori, secretari literari etc.), iar tu, conștient fiind de această cerere a pieței, continui să filozofezi, este, într-un fel, o chestiune care te privește. Este, adică, o chestiune care-l privește pe fiecare scriitor în parte. Dacă n-ar interveni un „ce”. Un „ce”, de altfel, destul de simplu. Este vorba de faptul că, oricum ai lua-o, literatura se compune din scriitori și, deci, dramaturgia se compune din dramaturgi. „Asta e situația”, cum a spus cineva, cîndva. Și, ca situația să fie mai limpede, am să îndrăznesc să dau un exemplu. În care exem-