



Cu Martin Esslin despre Forme ale teatrului prezent

interviu de Mira Iosif

Portland Place. În biroul lui Martin Esslin, directorul departamentului „Drama” al Radiodifuziunii și Televiziunii britanice, sus la etajul 5 al corpului central, zgomotele intensei circulații din Oxford Street și Regent Street pătrund înăbușit. Chipul jovial, rubicond, zîmbetul străfulgerat de lucirea ochelarilor corespund imaginii unui profesor de gimnaziu, mentor îngăduitor al tinerelor generații. Decan al criticii dramatice, martor pasionat al fenomenului teatral contemporan, Martin Esslin a părăsit postura de teoretician al teatrului absurdului și refuză să mai emită judecăți categorice de valoare care să înglobeze într-o nouă definiție dramaturgia zilei de azi.

— E greu de trasat caracteristica scrisului teatral prezent și, evident, nu sînt profet ca să prezic dezvoltarea lui viitoare. Întîlnim azi dramaturgi care scriu în stilul secolului XIX, alții se manifestă ca epigoni ai absurdului și alții inaugurează noi direcții. Liniile dezvoltării sînt multidimensionale, infirmînd o singură cale. De pildă, un scriitor german, proeminent și faimos ca Hochhut, adînc preocupat de prezent, este, stilistic vorbind, un dramaturg schillerian cu patosul romantic al secolului XIX. Cel mai interesant fenomen al dramaturgiei contemporane mi se pare efortul teatrului „viu” (așa numesc dramaturgia scrisă pentru scena teatrului pentru a o despărți de cea scrisă pentru televiziune, cinema sau radio), deci, eforturile dramaturgiei teatrale de a-și revoluționa vechile structuri de expresie. De la teatrul grec pînă în secolul XIX, teatrul și drama, adică spectacolul și scriitura se suprapuneau. Azi, nu e suficient să auzi din scenă cuvîntul, el trebuie în același timp să-și obțină o investitură plastică potențată. Față de asaltul televiziunii, al cinematografului și a altor multiple și agresive forme de exprimare spectaculăre, teatrul trebuie să se repleze, să valorifice la maximum ceea ce îi aparține intrinsec, și anume, legătura vie, directă, cu publicul. De aici pleacă atîtea forme eterogene ale relației teatrului cu publicul, de aici nevoia de comuniune, de aici și teatrul nudității! O formă de asalt fizic

asupra spectatorului! Desigur, o formă primitivă, elementară...

— Și alte modalități de comunicare cu publicul?

— Cele mai interesante mi se par spectacolele de tipul celor realizate de Arianne Mnouchkine în Pulherăria din Vincennes. E o încercare de a transforma audiența, printr-o improvizație dirijată, într-un martor activ. Asemănătoare sînt și spectacolele lui Lucea Ronconi. Reprezentații cu o alchimie spirituală complicată care pun publicul în situație. Pe un drum paralel, dar cu alte mijloace acționează *Living-ul*. Toate acestea sînt totuși experimente, — adică formule nefinite într-un stadiu inițial... Cred că e dificil să găsești formele exacte, capabile să atragă spectatorii în interiorul reprezentației, fără nici o rezistență din partea lor. Personal, nu cred că e comod să fii victima agresiunii actorului. *Living-ul* așa procedează, violentînd spectatorul, considerînd reacția negativă ca o formă de participare, dar procedeu nu mi se pare fericit. Oamenii sînt nevoia unei atracții pozitive, a unei încadrări „fericite” în propunerea de joc. Mi se pare că azi nevoia de joc este mai mare ca oricînd. Problema ar merita o discuție amplă. Evident această nevoie e veche. Jocurile aristocratice ale Ludovicilor, acele faimoase „fêtes champêtres” cu marchize travestite în zeițe și păstorițe, cu muzică de lălii, dans și

teatru, erau totuși o formă de teatru de masă. Azi, cu mijloacele tehnologice de care dispunem, am putea face ceva asemănător, pentru toată lumea. Joan Littlewood pleda pentru un „fun-palace” — un palat al distracțiilor, loc deopotrivă de comunicare, joc și spectacol...

— *În afară de latura de divertisment, care ar fi funcția educativă a unui asemenea teatru ?*

— Teatrul pur educativ nu mai este teatru. E greu de stabilit dacă în teatrul lui Brecht, ideologia ar avea valoare dacă n-ar fi fost forma atât de captivantă. Teatrul lui Arienne Mnouchkine cu cele două piese despre revoluția franceză este un exemplu de teatru de comuniune, divertisment și fond educativ. Teatrul trebuie să funcționeze pentru a deschide sufletul, pentru a prileji gânduri și emoții, iar spectatorii trebuie să tragă concluziile. Cred că Brecht susținea același lucru. De altfel, nu există nici un fel de divertisment în afara ideologiei. *Livîng-ul* susține primatul sexului, aceasta e ideologia lui Julian Beck și Judith Malina; teatrul de boulevard este o reflexie a ideologiei burgheze. De altfel, prin contrast, poate avea efecte din cele mai revoluționare ! Dacă văd la Savoy piesa boulevardieră a lui Douglas Hume, care se joacă acum, ies din sală mai înarmat ideologicște împotriva teatrului și sistemului burghez decât dacă văd o piesă schematică ce-și propune să mă educe în spiritul ideilor socialiste.

— *Se discută mult despre raportul text-spectacol, primordialitatea cuvîntului pe scene. Cum vedeți dv. acest raport ?*

— Dialectic. Secole de-a rîndul, de pe scenă nu se auzea decât cuvîntul ; mi se pare firesc ca acum, în epoca altor transformări radicale, să asistăm la o reacție împotriva acestui fapt. De altfel, la teatrul radiofonic nu avem de a face decât cu text, teatrul televizat este imagine vorbită, doar în teatru „vîu”, se simte nevoia acționării asupra spectatorilor și cu alte mijloace, vizuale și fizice în ultimă instanță. În aceste condiții forța cuvîntului scade. O caracteristică a teatrului prezent este nevoia creării unor spectacole colective, în care autorul se pierde sau fuzionează cu ceilalți creatori cu un rol egal. Aceste creații colective care au înflorit puzderie, mai ales în America, și mă gîndesc la *Open Theatre*, *Performance Group* etc. compun textul în funcție de necesitatea unei exprimări complexe, corporale, vizuale, sonore, uneori chiar olfactive...

— *Ce influență au aceste reprezentații, forme de creații colective asupra viitorului teatrului ?*

— E greu de precizat dacă urmele lor se vor săpa adînc sau se vor șterge. Dacă dramaturgia zilelor noastre, are, precum spuneam, cele mai diferite tendințe, stiluri și formule, grupările de improvizație colectivă au o funcție sociologică importantă. Ele trebuie jude-

cate și apreciate în acest context istorico-social. Asistăm, în Occident, la forme potențate de teatralizare a vieții. Ce sînt altceva decât uriașe manifestări teatrale festivalurile de muzică pop ? S-a vorbit și s-a scris mult despre Woodstock. Era o sărbătoare, o fraternizare generală, fenomen care se repetă în diverse situații. S-a conturat și tendința de a teatraliza spațiile în care ne petrecem timpul, environment-ul, cum se spune. Toate aceste formule, mai mult sau mai puțin primitive sau elevate, sînt o reacție împotriva *massificării*, proprii societăților de consum. În engleză, avem expresia „multimea singuratică” — „loneliness crowd” — vedem mii de oameni împreună, pe străzi, în autobuze, în metrou, izolați fiecare în eul lor ; ca o consecință a apărut aceasă nevoie de comuniune, de participare colectivă, în situații cit de cit structuralizate poetic cum ar fi festivalurile, spectacolele de amatori. În Anglia avem o uriașă rețea de amatori, peste 20.000 de trupe, cifră, pentru mine, fantastică ; nu există sat sau orășel fără formația sa de teatru, cea mai simplă și normală formă de angajare într-o acțiune comunitară. Sînt convins că aceste tendințe noi nu suprimă formele tradiționale ale teatrului, dar ele există, sînt genuri noi, adionale ce redimensionează structurile clasice.

— *Ați putea caracteriza structurile vieții teatrale engleze ?*

— Foarte schematic, aș spune că în teatrul britanic există azi trei sectoare : cel subvenționat, Teatrul Național, Royal Shakespeare Company, Royal Court și alte multe teatre, subvenționate ca să reprezinte opere din patrimoniul național, clasicii și dramaturgia contemporană consacrată, în general teatre menite să încurajeze dezvoltarea dramaturgiei naționale. Un sector comercial sau nesubvenționat, care funcționează ca un factor regulator al pieței, ca un indicator al cerințelor spectatorilor ; și aici, în afara spectacolelor ieftine și pur comerciale, există și altele valoroase în care joacă vedete în adevăratul sens al cuvîntului, adică actori foarte cotați de public. În al treilea rînd, un sector pe care l-aș numi „hors la loi”, unde acționează franc-tirorii, cei care se consideră experimenterii și avangardiști, constituind aici un teatru marginal denumit „fringe”. Aceste trupe funcționează în pivnițe, în poduri, în săli improvizate, sau, lipsite fiind de sediu, peregrinează prin țară. Granițele acestui teatru sînt labile, forma lor de exprimare atîngînd jocurile participatorii sau arta ambianței. Acest sector nu primește nici o subvenție din partea autorităților și după cîte știu chiar sindicatul actorilor vrea să pună opreliști în calea intrării în breaslă a acestor creatori din „fringe”. Evident, dacă aceste trupe au succes, membrii nu pot fi împiedicați să intre în profesiune. E un fenomen stimulator care exclude din viața teatrului pe cei lipsiți de inițiativă și talent, favorizînd creatorii capabili să reziste în această lume a cererii și ofertei...