

AUREL DRAGOȘ

MUNTEANU

ARTĂ PLEBISCITARĂ ?

Problema publicului în teatru are un îndoit aspect. Din punct de vedere estetic, publicul este un element constitutiv al operei, al obiectului estetic, cum i se spune cu un termen consacrat. Din punct de vedere social, amploarea publicului și forța efectului artistic, determinând consecințe în planul psihologiei colective și al sentimentelor politice, atitudinilor etice etc., măsoară întinderea universului uman al operei, capacitatea de a supune sub valoarea estetică întregul sistem de valori implicat în natura umană. Din uniunea celor două aspecte sugerate mai sus ia naștere în ultimă instanță judecata de valoare. Caracterul ei pseudo-universal, faptul că ea se constituie prin aderența cât mai multor subiecți față de operă și timp cât mai îndelungat, toate acestea arată, împreună cu instrucția artistică a celor despre care este vorba, subliniază, participarea hotărâtoare a publicului la toate momentele importante ale constituirii unei opere, conferindu-i în mod paradoxal o natură plebiscitară. Să ne oprim puțin asupra celor două aspecte, fiindcă tratarea lor, chiar sumară, aduce în lumină probleme de mare importanță.

Afirmația noastră despre locul publicului ca element constitutiv al operei de artă, cu atât mai mult al operei dramatice, poate să fie bizară în ochii unui neavizat. Dacă o gândim fenomenologic, vom înțelege că subiectul este legat de obiect pentru a-l constitui și pentru a se constitui. Obiectul este ca atare în prezența subiectului, tot așa cum subiectul există ca subiect, numai în prezența obiectului. Mai mult însă: artele succesive, cum sînt muzica, literatura și teatrul nu au o imagine dată, ele nu se înfățișează în momentul primului contact cu publicul și nu oferă deodată toate elementele sale obiective. Cartea ca atare este o operă tipografică, am mai spus asta, ea nu reprezintă un obiect artistic, nu posedă tensiune formativă decît după lectura ultimei file, operație întreprinsă de un subiect care vede prin proprii săi ochi toate întâmplările și care înțelege prin propria sa experiență dialectica elementelor estetice de acolo. Cititorul este singur, iar fiecare lectură creează o nouă înfățișare a cărții respective și de asemenea determină în acest cititor o anumită realitate sufletească și intelectuală. Exagerînd, putem spune că există atîtea cărți cîtși cititori, pentru că fiecare își creează o imagine proprie.

În teatru lucrurile devin cu mult mai clare. Înaintea spectacolului opera teatrală nu există. De asemenea, după căderea cortinei, realitatea ei se pulverizează. Încercările de a menține spectacolele pe peliculă nu înseamnă că avem în aceste cazuri de-a face realmente cu teatru, tot așa cum teatrul radiofonic sau televizat nu sînt de fapt teatru, ci spectacole, dacă vrem să păstrăm această denumire, cu legi proprii, fiindcă nu au un public **prezent**. Teatrul există prin faptul că spectatorii sînt acolo, împreună și laolaltă, de asemenea cu actorii, că au reacții comune față de ceea ce se reprezintă pe scenă, reacții strîns legate de împrejurarea că spectatorii se simt unii lângă alții. Actorii reacționează și ei într-un anumit fel față de manifestările spectatorilor, și tot acest complex de factori creează acel unicat, care este spectacolul de teatru. Ca să fim mai clar, îmi voi permite o referință la un domeniu învecinat. Primul element care deosebește televiziunea de cinematograf, constă în poziția publicului față de unul și față de celălalt dintre aceste tipuri de spectacole. Prezența oamenilor într-o sală, veniți acolo anume pentru un spectacol, pregătiți să participe la el, este hotărâtoare. Cu atât mai mult în cazul cînd ceea ce se oferă privirilor ia naștere chiar în prezența spectatorilor, cînd ei participă și influențează marea aventură estetică a spectacolului.

Va trebui să remarcăm implicarea publicului în toate avaturile artistice ale spectacolului de teatru. La început nu exista de loc conștiința că munca actorilor poate fi independentă de public. Se poate presupune că ceremoniile populare, din care s-a născut teatrul, nu cunoșteau sciziunea. Nașterea teatrului propriu-zis s-a făcut prin desprinderea unui actor, de către Thespis, mai întîi, apoi a celui de al

doilea. Publicul se manifesta direct în spectacol chiar mai tirziu, prin intermediul corului, în epoca marelui teatru grec. Protagonistii spectacolului polemizează adeseori cu corul, și numărul actorilor a fost în general foarte restrins în perioade culminante ale teatrului. Aristotel este foarte explicit: „Cel ce, pentru întâia oară, a sporit numărul actorilor de la unul la doi, a redus partea corului și a dat dialogului rolul de căpetenie, a fost Eschil; Sofocle a ridicat numărul actorilor la trei și a introdus decorul scenic”. Ce distanță pînă la sutele de actori din teatrul romantic! Dar Hugo, desigur, nu este Eschil! În orice caz, publicul rămîne în scenă, ca protagonist sau numai ca spectator, pînă foarte tirziu. Scoaterea fotoliilor din scenă va însemna culminația ideii că singurul autor al spectacolului este actorul, izolat de sală prin luminile rampei. El juca într-un spațiu riguros determinat: scena. Evoluția schițată mai sus nu este de loc înfîplătoare. Ea urma dialectica raporturilor artei cu natura înconjurătoare. La început, omul integra prcdusul închipuirii sale în lume, și-i găsea un loc firesc, natural. Cutia cu iluzii a teatrului nu exista, fiindcă pe scena mare a lumii evenimentele aveau adeseori un caracter ireal, și istoria însăși era considerată drept un imens spectacol. Singurul creator era Dumnezeu, iar omul nu-și recunoștea nici măcar virtutea de a produce aparențe. Mai solid implicat în lume, omul veacurilor de mijloc consfințește momentul izolării operelor de artă, al ruperii lor din spațiul natural. El creează scena liberă pentru actori, pune soclu operelor plastice etc.



Asistăm în zilele noastre la o adincă reconsiderare a publicului în teatru. Chiar teatrul așa-zis academic părăsește scena propriu-zisă, iar Ohlopkov transformă raporturile spațiale dintre public și actori într-o problemă de estetică a teatrului. Importanța publicului în teatrul de azi, apare însă cu pregnanță, dacă ne referim la un caz extrem: happening-ul. În happening pretextul literar lipsește aproape cu desăvîrșire, spectacolele au fiecare o valoare în sine, iar publicul e provocat, uneori cu ostentatie, să participe la desfășurarea lor, antrenînd adeseori la adevărate emorații de energie colectivă. Subliniem însă că funcția sa de contemplator al acțiunii poate să nu fie atenuată. Într-un happening al lui Kaprow, dacă nu mă înșel, în care toți spectatorii deveneau protagoniști, ei aveau posibilitatea să urmărească desfășurarea întregului spectacol, grație unui circuit închis de televiziune.

Este cert, oricum, că epoca noastră impune participarea publicului în mod direct la spectacolul de teatru. Nu este apoi lipsită de semnificație reintroducerea unui anumit tip de comentariu al evenimentelor, interpretat de grupuri de actori, amintind de corul antic, ca în teatrul lui Brecht. De altfel mi se pare că factorul hotărîtor în evoluția raporturilor scenei cu publicul este unul de natură politică. Ridicarea politicii la rangul de metafizică a omului actual, de zonă în care se determină esențial natura umană, împreună cu conștiința angajării efective a omului de pe stradă în toate evenimentele, odată cu povara imensă a răspunderii de care se simte încărcat artistul, ca și omul cel mai simplu, au impulsiona dezvoltarea teatrului în sensul unor dezbateri colective, unde reacția publicului este definitorie.

În acest fel am atins cel de al doilea aspect enunțat la începutul însemnărilor de față. Din punctul de vedere al publicului, teatrul nu poate fi gîndit ca o operă în sine. Forța de coeziune a publicului este în egală măsură artistică și socială. Acțiunea operei de artă a avut în primul rînd o funcție socială, prin promovarea idealurilor morale și prin întărirea solidarității grupului social. Tendințele mai noi, înceasebi după încercarea de autonomizare a domeniilor de creație umană, odată cu Kant!, disociază mai riguros artisticul de social, căutînd să acorde celui dintîi o finalitate intrinsecă. Desigur, fenomenul a influențat pozitiv evoluția artelor, printr-o eliberare a energiilor creatoare, orientate într-o singură direcție. Dar a restrîns capacitatea artei de a-și forma un public unitar și de a influența asupra lui în mod decisiv. Mai mult decît oricare alt tip de artă, teatrul nu poate trăi în afara publicului său, un public care caută în cutia cu iluzii, răspuns la marile sale întrebări privind omul, natura și societatea.

Pentru ca să înțelegem mai bine poziția publicului față de teatru, e nevoie să presupunem că sutele de spectatori, care se adună într-o sală, avansează prin simpla

lor prezintă încrederea în capacitatea operei teatrale de a ființa, de a primi realitatea. Ei așteaptă însă mai mult, o dezbatere a tuturor punctelor de vedere care interesează pe om. Publicul nu este omogen la începutul spectacolului. Resorturi diferite au adus în sală pe spectatori. Unul vine să vadă o întâmplare istorică, fiind pasionat de trecut, altul să asiste la o discuție filozofică îmbrăcată în transparența unor simboluri, fiind preocupat de metafizică, un spectator intră în teatru ca să se destindă, celălalt pentru că piesa se referă la domenii ce-i sînt apropiate. Capacitatea de a-i stîrni interesul, dincolo de motivul adevărat al intrării spectatorului în teatru, mărturisește pentru viabilitatea artei teatrale. Estetismul usucă filonul generos al teatrului. Tudor Vianu scria în **Estetica** : „Umanitatea în om presupune totalitatea punctelor de vedere și potrivita lor distribuție față de situațiile vieții. Din această pricină, nesocotirea unor regiuni întinse din domeniul valorilor, în avantajul singurei valori estetice se însoțește întotdeauna cu grave defecte omenești. Egoismul, lipsa de pietate și uneori mărginirea intelectuală a estetului nu se pot compensa prin sensibilitatea sa ascuțită pentru frumos. În această constelație spirituală însăși valorile estetice par înjosite. Căci ceea ce alcătuiește prețul suveran al artei și al frumosului este situația lor într-o lume care nu este în întregime artistică și frumoasă și în care ele sînt chemate să ne odihnească și să ne regenereze din încordările vieții practice și din luptele adevărului și binelui. Numai alternanța și contrastul lor cu alte bunuri, le conferă prețul lor suprem”. Am dat un lung citat pentru că el ni se pare semnificativ și adevărat. Pătrunderea acestor realități în concepția tinerilor regizori de la noi, voința lor de a face un teatru al omului de azi, oferă certitudinea unor realizări viitoare. Trebuie să mai înțelegem că nu există reprezentanți unici ai spectatorilor, că aceștia se reprezintă singuri pe sine, în momentul cînd se naste spectacolul, prin prezența lor în sală și prin atitudinea lor. Singurul îndrumător al oamenilor de teatru este viața înfrigurată și patetică în mijlocul căreia trăim.

Este nevoie ca teatrul să iasă, cu și mai multă hotărîre, în lume. acolo unde este locul lui, și unde se hotărăște destinul lui.



Doina Levintă: Schiță de decor pentru Othello (Teatrul „C. I. Nottara”)

