



MIRCEA
BRAGA

Teatrul experimental- o realitate artistică?

Ne este cunoscut faptul că, în sfera argumentelor de susținere a ideii experimentului în artă, apropierea și chiar derivarea conceptului în cauză din cel de „experiență”, în accepție largă, a constituit un moment presupus a fi de rezistență. Explicația situației ca atare rezidă într-un sesizabil impact estetică-științific, de altfel impact cu un pronunțat grad de generalitate pentru teoria artei în secolul nostru. Pe acest eșafodaj (aici, evident, mult simplificat), a apărut și o formulare cu aparență de axiomă, frecvent întâlnită ca punct de plecare a nu puține cronici dramatice ori articole de analiză, mai mult sau mai puțin cuprinzătoare, a fenomenului teatral: dacă, pentru orice domeniu al practicii umane, „invenția” este, în majoritatea cazurilor, precedată de un șir de experiențe, atunci „regula” este valabilă și în planul artei. Și scriam cu un alt prilej că, principial, această „teză” nu este eronată; eroarea intervine, însă, atunci când se ajunge la autonomizarea valorică a etapei „experimentale”. Dacă prin experiență înțelegem căutările care preced sau însoțesc actul de creație, atunci noțiunea devine operativă și necesară. Fiindcă procesul astfel definit poate fi întâlnit pe parcursul realizării unui spectacol atît în munca regizorală, cît și în cea a interpreților sau a scenografului. „Descifrarea” unui text, optarea pentru o anumită soluție regizorală, căutarea unor „formule” optime de transpunere scenică a textului, apariția variantelor scenografice, „rezolvarea” partiturilor de către interpreți, modificările care survin pe diferitele planuri ale spectacolului în decursul repetițiilor etc. pot fi privite ca integrate — mai mult sau mai puțin, de la caz la caz — momentului expe-

rimental. În măsura în care orice operă de artă (și spectacolul, deci) reprezintă o „invenție” iar nu un „produs de serie”, etapa experiențelor există și se integrează în ceea ce, curent, numim „laboratorul de creație” al artistului.

Dar orice situație experimentală se cuvine necesar depășită, întrucît „soluția” reprezintă pragul de dincolo de „experiență”, ea este confirmarea, adică ceea ce începe dincolo de verificare. Experiența nu finalizează, ci doar înlătură sau certifică o eroare, ea se oprește în fața procesului de creație propriu-zis. E adevărat, există și o „finalizare” a experienței. Astfel, un spectacol poate fi consecința optării pentru o soluție neadekvată, rezultată dintr-o experiență eșuată. „Realizatorul” (cît se poate numi astfel), fie el regizor, actor, scenograf și chiar dramaturg, nu înțelege că opțiunea sa nu este cea optimă, că soluția pe care i-o dă o anumită experiență este falsă din punctul de vedere al artei. Sau — și acesta este un alt caz — nu mai are capacitatea de a căuta în continuare, de „a experimenta” pînă la apariția soluției celei bune. Inevitabil, și într-o situație, și în alta, „produsul” va ieși din sfera artei. Dar atunci ce se discută, din moment ce nu ne mai aflăm în fața unei opere de artă? Din moment ce nu ne mai aflăm în planul artisticului? Cine mai știe și pe cine mai interesează cutare sau cutare spectacol, care de fapt nu a fost un *spectacol*?

★

Este, deci, o realitate artistică teatrul experimental? Într-o amplă lucrare de sinteză, apărută nu cu mult timp în urmă și intitu-

lată chiar *Le théâtre expérimental*, André Veinstein dă un răspuns afirmativ acestei întrebări. Teoreticianul consideră că teatrul experimental se limitează la propunerea unei „soluții”, încheindu-și existența o dată cu generalizarea procedurilor. Aceasta l-ar deosebi de teatrul-eseu, care presupune o concepție unitară, o *ars poetica*, un „statut”, dar și de teatrul de avangardă, care urmărește inovarea revoluționară în formă sau în conținut. Cel puțin delimitarea teatrului experimental de cel de avangardă ni se pare confuză: oare primul nu-și propune și el a inova? Fiindcă, ni se spune în continuare, teatrul experimental caută soluții inedite pentru spectacolul modern nu numai aducând în actualitate mijloace ale teatrului de odinioară, dar inovând în domeniul literar, scenografic, interpretativ ori tehnic. Evident, această inovație poate să se desfășoare atât în scene de redusă întindere, cât și în ansamblul spectacolului, sintetic deci.

În întinsul, dar destul de puțin convîgătorul istoric al teatrului experimental pe care îl cuprinde studiul lui André Veinstein, începînd cu „Teatrul liber”, creat în 1887 de către Antoine, ne reține atenția în primul rînd faptul că locul predilect al unor atari încercări îl constituie studiourile, atelierele și laboratoarele existente pe lângă numeroase teatre din lume. Iată și câteva principii care animă colectivele ce le deservește: teatrul — artă autonomă; concentrarea dramatică a mijloacelor de expresie, necesar unitare în spectacol; rolul determinant, esențial al regiei; impunerea unor direcții accentuate politice și sociale; atragerea unui număr cît mai mare de spectatori în sală. Dar, ne întrebăm, în ce măsură aceste situații sînt într-adevăr experimentale? Să ne amintim, de pildă, că antichitatea crease amfiteatrul, ceea ce ne arată că — încă de la apariția sa — teatrul s-a adresat mulțimilor. Apoi, erau, oare, lipsite piesele lui Plaut sau Aristofan de un pronunțat caracter social-politic? Evoluția însăși a teatrului nu însemnează o continuă adîncire a independenței sale față de celelalte arte și o mereu mai „eficientă” unitate de stil a mijloacelor de expresie? Mai este, astăzi, experimentală teza autorității responsabile a directorului de scenă?

André Veinstein evită să răspundă la asemenea întrebări și, mai ales, la cea esențială: este sau nu valoarea o condiție a spectacolului experimental? Ni se sugerează mai degrabă că nu, din moment ce asemenea reprezentații sînt unicate, la modul absolut, adică fără posibilitatea de a se repeta. Dar confuzia sporește o dată cu exemplificările. Pentru André Veinstein, de pildă, utilizarea stereofoniei, a proiecțiilor (diapozitive și film), folosirea scenei circulare, spectacolele apelînd doar la vocea actorilor (renunțînd la prezența lor în scenă), altele bazate pe arta mimului etc. ar consti-

tui caracteristica unor asemenea reprezentații. Putem și aici repeta întrebarea: cîte din aceste mijloace (exceptînd întrucîtva stereofonia și proiecția) sînt într-adevăr „experimentale”? Cînd a descoperit teatrul chinezesc și cel japonez „expresivitatea corporală tehnică și plastică”? André Veinstein, e adevărat, amintește faptul că multe din încercările „experimentale” actuale reeditează unele efectuate în perioada anilor 1905—1914 și 1920—1925; dar nu ne spune ce reeditau încercările acelor ani...

În ce ne privește, nu credem că un spectacol de valoare poate fi considerat ca experimental. El este *spectacol* și doar atât. Așa cum nu credem că „experiențele” teatrale pot avea o valoare *publică*; cel mult pentru specialiști, cărora le confirmă sau le infirmă valabilitatea unor „soluții” care *VOR DUCE la realizarea spectacolului*.

Și totuși, din această „teroare” a experimentului au rezultat cîteva forme a căror utilitate nu poate fi contestată, în condițiile înțelegerii adevărate a rolului, a misiunii lor. Este vorba tocmai de studiourile, atelierele și laboratoarele experimentale existente pe lângă multe teatre. Le vedem, în special, menirea în a sonda gustul publicului, pe de o parte, iar pe de altă parte, în a forma și educa spectatorul mai puțin avizat, propunîndu-i spectacole și reprezentații care nu pot fi supuse regimului repertorial al instituției. În primul caz, s-ar putea cerceta cu folos în ce măsură publicul unei anumite localități este receptiv, de pildă, la teatrul expresionist, la „modernizarea” unui text clasic, la „colaje”, la spectacolul fără decor etc. Concluziile unei asemenea investigații cu valoare de sondaj de opinie ar putea fi extrem de utile pentru politica repertorială și de spectacol a unei instituții profesioniste. În funcție de posibilitățile tehnice ale unui asemenea studiu (dimensiunile scenei, utilizarea sa, capacitatea sălii etc.), un program riguros întocmit, ținînd cont de ceea ce se cunoaște deja despre publicul localității respective, ar constitui un auxiliar al teatrului cu o deosebită eficiență.

În al doilea rînd, studioul ar putea contribui în mod substanțial la cîștigarea unor noi categorii de spectatori. Organizarea, pe scena sa, a unor recitaluri de poezie și lecturi artistice, a unor expuneri însoțite de exemplificări scenice, a unor spectacole comentate, a unor spectacole-divertisment, a unor reprezentații cu texte și într-o manieră larg accesibile (de „popularizare”) ș.a.m.d. sînt tot atîtea puncte care ar putea figura în programul unui studio. Fiindcă — și revenim la o aserțiune anterioară — nu credem în necesitatea, în utilitatea aducerii în public a „experimentului” artistic în sine — gest gratuit care nu depășește stadiul experimentării de dragul experimentării.