

VÎRSTELE TEATRALITĂȚII

■ FRED
MAHLER

Problema specificității unui teatru pentru tineret poate fi considerată, de pe acum, ca o problemă veche. Cîteva simpozioane, organizate inițial de Teatrul Tineretului din Piatra Neamț în colaborare cu Centrul de cercetări pentru problemele tineretului, sesiuni de comunicări la Institutul de teatru și cinematografie sau la Teatrul „Ion Creangă”, volume cum sînt cele de sociologia teatrului ale lui Pavel Cîmpeanu și C. Schifirneț și, mai ales, numeroase articole publicate în „Teatrul” și în alte publicații însumează multe, poate chiar prea multe, considerații și răspunsuri la această întrebare: există un teatru al tineretului? O dramaturgie și o artă a spectacolului care să-i fie proprii? Iar, dacă acestea există, ea realitate sau ca necesitate, ce anume le definește? Și ce valoare estetică, și ce impact educativ are, sau poate avea, acest teatru? Este, de fapt, o *singură* întrebare privind *particularitatea* relației dintre teatru și unul dintre „publicurile” sale (pluralul, dificil de utilizat, este totuși necesar pentru a descrie ceea ce sociologia artei denumește prin neomogenitatea publicului și, ca atare, pluralitatea grupurilor sale ca formație, așteptări și nivele de recepție a operei teatrale, în speță). Și anume, *relația teatrului cu tineretul*.

Desigur, aceste rînduri nu-și propun să conchidă asupra principalelor teze și ipoteze susținute în cadrul dezbaterii și, cu atît mai puțin, să încheie această discuție, chiar dacă ni se pare că, de la un timp, ea bate pasul pe loc, mai ales pentru că nu este întemeiată și conjugată cu o experiență suficient de largă și sistematică în practica teatrală însăși. Dorim astfel să subliniem că, după părerea noastră, *problema nu poate fi rezolvată decît prin analiza teoretică a experiențelor reale ale mișcării teatrale*; ceea ce, în cazul la care ne referim, ar presupune o mai constantă preocupare a tuturor teatrelor pentru dezvoltarea în multiple formule a relației lor cu publicul tînăr și pentru analiza acesteia, inclusiv cu mijloacele sociologice.

Oare n-ar constitui cel mai bun argument în această discuție exemplele concrete, din păcate nu atît de abundente pe cît ar justifica-o valoarea formativă a teatrului în anii tinereții și importanța adeziunii largi a tineretului la această artă — adeziune ce reprezintă, ca să spunem așa, baza „reproducerii lărgite” a publicului de teatru? Dacă ne-am gândi numai la ultimele stagioni și numai la teatrele din Capitală, oare *Danton-ul* Naționalului, *Hamlet-ul* de la „Nottara”, *Matca* de la Mic sau *Elisabeta I* de la „Bulandra” — sînt numai exemple! — nu ar merita o mai largă analiză, și prin prisma înscrierii lor ca elemente repertoriale sau spectaculare în ansamblul a ceea ce ar fi teatrul pentru tineret? (Lăsăm deliberat în afara citării preocupările, reușitele și neîmplinirile Teatrului „Ion Creangă”, ca și ale altor instituții care își propun să fie teatre *de tineret*, căci problema teatrului *pentru tineret* ni se pare mai largă, a *tuturor* teatrelor.) Analiză ce revine, desigur, criticilor de specialitate și oamenilor de teatru înșiși, analiză care va releva cel mai bine dimensiunile *in actu* ale problemei și va indica cum se poate răspunde la întrebarea amintită.

Ceea ce ne propunem mai jos este o încercare, mai mult în plan conceptual și metodologic, de a repune în discuție înșiși termenii dezbaterii.

Aceasta ar presupune, ca o primă operație, sintetizarea acelor probleme cu care toți, sau aproape toți, sîntem de acord, cum ar fi :

— deosebita *forță educativă* a teatrului în general și, în tinerete, în special ;

— *imperativele formative specifice teatrului în condițiile societății noastre socialiste* și cerința integrării cît mai puternice a artelor scenice în procesul creșterii în spirit revoluționar, comunist, a noilor generații ;

— faptul că *orice adevărată operă teatrală*, referindu-ne atît la textul dramaturgic cît și la realizarea sa scenică, *este și teatru pentru tineret*, eliminînd astfel atît judecata cît tînărul nu ar fi destul de „copt“ pentru a recepta marile valori ale teatrului, cît și aceea că implicațiile educative specifice raportului dintre tînăr și artă ar cere promovarea unui repertoriu și a unui ansamblu de mijloace interpretative a căror unică întemeiere și criteriu valoric l-ar reprezenta sarcinile și exigențele didactice ;

— în sfîrșit, ideea că, deși gusturile și preferințele generațiilor actuale față de fenomenul artistic, inclusiv față de teatru, nu pot să nu aibă caracteristici proprii (vezi, de pildă, influențele prezenței largi a filmului în preocupările culturale și de timp liber sau contactul cu teatru prin televiziune) — atît analizele de public cît și anchetele sociologice *nu confirmă la noi „criza de interes“ pentru teatru, respectiv pentru teatrul bun, a tineretului*, nu anunță declinul acestei arte.

Cu alte cuvinte, s-ar cere să pornim în discutarea problemelor reale ale relației specifice dintre teatru și tineret de la acceptarea ca axiomă a tezei că **TEATRUL TINERETULUI ESTE MARELE TEATRU**. Ce-ar mai rămîne atunci din tradiționala și mult discutata problemă a specificității teatrului pentru tineret ? Nu numai că ea nu ar dispărea ca atare, dar tocmai în acest context ne-am afla în fața adevăratei probleme, și nu a pseudo-problemei.

Și astfel, după curățirea terenului de false probleme recurente, am putea trece la examinarea și soluționarea unor aspecte cu adevărat importante. Cîteva dintre acestea ar putea fi :

a) *Virtele teatralității*. Așa cum arată unele cercetări, în ansamblul dezvoltării personalității, trebuie să admitem și să cunoaștem cît mai exact stadiile proprii diferitelor virste de raportare specifică față de fenomenul artistic ; maturizarea cognitivă, afectivă și volitivă, dezvoltarea capacităților de cunoaștere și sensibilitate ale individualității, paralel cu acumularea cunoștințelor și lărgirea experienței de viață, determină tot altele trepte specifice de percepere și receptare a artei. Fără a reveni aci asupra celor susținute mai de mult, inclusiv în paginile revistei „Teatru“, cu privire la necesitatea unei *estetici genetice*, a unei mai temeinice cunoașteri a ontogenezei capacităților de înțelegere și trăire artistică, în mod particular teatrală, dorim aci doar să reafirmăm o concluzie preliminară : dacă nu credem că tineretul trebuie să aibă, ca repertoriu și realizare scenică, un tip de teatru doar „al lui“, separat de ansamblul dramaturgiei prin zidul de nepătruns al canoanelor didactice, pledăm în același timp pentru un *teatru al copiilor* și un *teatru al adolescenților*. Tocmai pentru ca tînărul să poată ajunge un spectator matur, spectatorului copil și adolescent trebuie să li se recunoască particularitățile. Ar exista, așadar, *virste specifice, succesive, ale teatralității*, cărora, în mod firesc și necesar, ar trebui să le corespundă *formule dramaturgic-spectaculare și tipuri de relație dintre arta teatrală și public, specifice*.



Mulți autori — filozofi, psihologi, pedagogi și esteticieni — au analizat trăsăturile distinctive ale evoluției individului ; printre acestea, dinamica jocului, rolul său în dezvoltare și socializare dau prețioase sugestii pentru a înțelege ceea ce, în nașterea și afirmarea personalității, reprezintă — în terminologia psihologiei sociale — *intrarea în rol și exercitarea acestuia*. Poate tocmai de aceea teatrul are, dintre arte, o asemenea perenă forță educațională ; pentru că a fi înseamnă a *indeplini un rol*, iar tineretea este tocmai cea fază a vieții în care omul, învățînd să fie, trebuie să învețe să intre în rolurile sociale ce-i revin și să le joace.

De altfel, ideea aceasta despre o propensiune, obiectiv întemeiată prin înseși caracteristicile dezvoltării ontogenetice, a tînărului spre teatru poate găsi un sprijin în ideile de geniu despre teatru, ce-și păstrează o atît de deplină actualitate, din Estetica hegeliană. Conform triadei, Hegel afirma că drama este sinteza superioară a dezvoltării artei. În evoluția de la *epic*, prin *liric*, spre *dramatic*, susținînd că : „poezia drama-

lică... unește în sine obiectivitatea epopeii cu principiul subiectiv al liricii". Or, tot astfel cum copilăriei omenirii i-ar corespunde epicul și adolescenței acesteia — lirica, iar „vieții naționale deja dezvoltate în sine" — drama, s-ar putea surprinde un paralelism — desigur, schematic — al dominantelor evoluției individului: dacă, pentru *copil*, povestirea este cea mai bună expresie a interesului pentru descoperirea lumii, prin istorisirea de către altul, pentru *adolescent*, poezia ia locul prioritar, ca reflectare a interesului pentru descoperirea universului lăuntric și afirmarea conștiinței de sine, prin auto-exprimare; iar pentru *tânăr*, aflat la granița maturității, *esențială devine participarea dramatică a individului la social, a cărei expresie — teatrul — îi relevă valoarea dialogului*. O schemă ar indica în acest sens următoarele corespondențe:

	individual	mod estetic	artă	limbaj
teza	copil	epicul	povestirea	istorisirea altuia
antiteza	adolescent	liricul	poezia	declamația proprie
sinteza	tânăr	dramaticul	teatrul	dialogul

Orice schemă este, desigur, „schematică. Dar, chiar cu aceste rezerve, putem reține, pe de o parte, accesul prin faze specifice al tînărului în universul teatral, iar, pe de altă parte, corespondența puternică a specificității artistice a teatrului cu unele dintre trăsăturile majore ale psihologiei vârstei tinere.

b) *Tineretii ca vîrstă a întrebărilor și opțiunilor trebuie să-i corespundă un teatru al confruntărilor și dialogului*. Acceptînd, astfel, ideea că vârstei tinere îi corespunde marele teatru, ca atare, putem, totuși, încerca să precizăm unele elemente specifice, ținînd atît de dramaturgie cît și de actul scenic propriu-zis (elemente care, fără îndoială, nu aparțin în mod exclusiv tineretului, dar îi sînt caracteristice).

Tot Hegel, precizînd că, în arta dramatică, esențialul îl constituie acțiunea care intră în conflict, și anume nu numai acțiunea reală, exterioară, ci „expunerea spiritului interior al acțiunii, atît în ceea ce privește caracterele care acționează, precum și pasiunea, patosul, hotărîrea lor, acțiunea lor reciprocă și mijlocirea dintre ele, cît și în ceea ce privește natura generală a acțiunii în lupta și în destinul ei", considera că „axa în jurul căreia se învîrte totul o constituie conflictul." Consecința acestui conținut este că forma complet dramatică o reprezintă *dialogul*, deoarece numai în dialog își pot exprima mutual caracterul și scopul indivizii care acționează, numai prin dialog pot duce lupta acești indivizi unii contra celorlalți și pot împinge astfel acțiunea înainte în chip efectiv: „Fiindcă ceea ce produce efect dramatic general, durabil și adînc este numai substanțialul care rezidă în acțiune: ea conținut determinat etic, ca substanțial formal grandoaara spiritului și a caracterului..."

Într-adevăr, ceea ce tînărul așteaptă în primul rînd de la teatru este, în privința dramaturgiei, o expresie cît mai *convîngătoare a complexității dinamicii sociale, inclusiv a tensiunilor acesteia, precum și o cît mai profundă dezbateră de idei cu privire la cele mai importante și actuale probleme cu care se confruntă*. Iată explicația succesului cert ce-l au în rîndul tinerilor spectatori marele repertoriu clasic universal și național, piesa istorică și piesa de actualitate. Dar, totodată, iată ce demonstrează, și din punctul de vedere al tînărului, cerința unei mai puternice axări a teatrului pe temele majore ale prezentului, pe reliefaarea specificității proceselor de dezvoltare a societății noastre socialiste, a marilor confruntări ale lumii contemporane. Așadar, nu un teatru de vodevil, ușurel și ușuratic, poate reprezenta calea de acces spre tineret, ci, dimpotrivă, un *teatru problematic, grav, implicat în marile întrebări și căutări ideatice și etice ale lumii de azi și de mîine, profund ancorat în realitatea țării noastre și a epocii noastre și capabil, astfel, să răspundă și să corespundă preocupărilor reale ale tineretului, să-i ofere materie de meditație, exemple de conduită și îmbolduri de acțiune*. Se înțelege, astfel, că toamai *teatrul politic* poate constitui formula ideală a acestui teatru al tineretului, chemat, în societatea noastră, să-și afirme spiritul înnoitor, revoluționar, prin participarea sa activă, dinamică, la întreaga operă constructivă a poporului, la ansamblul dezvoltării sociale. Iar acest teatru mai este încă mult dator tineretului, inclusiv în sensul reliefării, prin prezența eroului tînăr în dramaturgie și pe scenă, a înaltelor atribute pe care partidul nostru comunist le-a recunoscut tineretului generației, definită în Programul P.C.R. ca o puternică forță socială, ca viitorul însuși al națiunii noastre socialiste.

c) *De la spectator la participant*. Specificul raportării tînărului la teatru privește, însă, nu doar textul, ci și formula scenică, ba chiar concepția actului teatral ca *relație între creatorii spectacolului și receptorii săi*. Explicînd că, etimologic, „teatru" vine de la un cuvînt care înseamnă „a contempla", Abraham Moles consideră că arta scenică implică un schimb de mesaje între actori și public, o relație între un grup *activ* și un grup *receptiv*. Concluzia ar fi că „rolul operei teatrale în cultura modernă, deși încă important, este în declin". De ce, însă, n-am putea accepta și posibilitatea, bazată, de

altfel, pe nu puține experiențe concrete, a promovării unui teatru în care, în variate formule, spectatorul să devină tot mai mult nu doar un audient, ci și un *participant* ?

Nu trebuie, desigur, să subapreciem importanța formelor participative obișnuite, incluse în orice spectacol și care-și vor păstra valoarea și în viitor. Dialogului explicit dintre eroii dramei i-a corespuns întotdeauna un dialog implicit între actori și spectatori, în cadrul căruia publicul tinăr, mai mult decât oricare alt public, găsește principalul temei al interesului față de teatru și condiția principală a rolului formativ al acestuia. Nimic nu trebuie, însă, să împiedice promovarea, alături de formulele consacrate, și a unor noi modalități ale spectacolului participativ.

Problema esențială a relației dintre tineret și teatru rămâne, desigur, aceea a calității estetice și educative a spectacolului în ansamblul său, a valorii sale generale și specifice.

Aminteam mai înainte importanța dezvoltării interesului tineretului pentru teatru, nu numai în sensul adâncirii rolului educativ, ci și al asigurării, în perspectivă, a reinnoirii publicului ; în condițiile societății noastre socialiste, în lumina imperativelor stabilite prin programul ideologic, prin hotărârile Congresului al XI-lea al P.C.R., hotărâtoare în acest sens este nu simpla „reproducție” a publicului, ci ceea ce am putea numi „reproducția lărgită” a acestuia, respectiv extinderea continuă a bazei de masă a publicului, atragerea ca spectatori constanți ai teatrului a păturilor de oameni ai muncii. În ceea ce privește tineretul, aceasta presupune o preocupare deosebită pentru dezvoltarea contactului și stimularea interesului tineretului din întreprinderi și de la sate, ceea ce impune și instituțiilor noastre teatrale noi eforturi pentru o deschidere spre aceste categorii de spectatori. Nu pot fi ignorate marile — și încă nu pe deplin împlinite — datorii ale școlii, ale familiei, ale organizațiilor de tineret, pentru ca, alături de teatre și utilizând mai bine importantul sprijin al mijloacelor de comunicare în masă, să asigure formarea cunoștințelor și dezvoltarea gustului unor cât mai largi categorii de tineri pentru spectacolul de teatru. Cît de actuale apar și azi cuvintele lui Ion Sava : „Secretul tinereții unui teatru — scria el în articolul „Un program teatral” în iunie 1946 — constă în înființarea teatrelor de artă, model, experimentale, didactice, muncitorești, teatrelor de diletanți, sătești etc.”

Evitînd tendințele didacticiste de rupere a tineretului din ansamblul publicului și de consacrare dogmatică a unui teatru exclusiv pentru tineret, să nu uităm că exigențele sale, specifice vârstei, pot fi cel mai bine împlinite de un teatru cu adevărat mare, reflectînd și militînd pentru marile adevăruri revoluționare ale timpului și societății noastre, un teatru care să răspundă tinereții nu ca vîrstă, ci ca stare de spirit a tuturor celor care sînt de partea noului.

