

„PRELIMINARII“ LA O SOCIOLOGIE A TEATRULUI

Explicarea sociologică a oricărei manifestări creatoare a devenit în epoca noastră străbătută de sensul dialectic al interdependenței relațiilor „individual-social“ o incontestabilă axiomă. În cadrul fenomenelor de ideologie, literatură și artă nu pot face excepție de la integrarea oricărei producții umane în ansamblul societății și de la studiul condițiilor lui de afirmare în amplul context social. Relația „social-literară“, constatată deja în secolul trecut de filozofi și teoreticieni literari ca: Du Bonald, Barante, Taine și A. Comte, dar mai ales de Saint-Simon și P. J. Proudhon, e explicată și confirmată științific de materialismul filozofic marxist, care stabilește raportul dialectic dintre literatură, artă și structura social-economică, precum și intercondiționarea fenomenelor suprastructurale. Aparțin unor cercetători de incontestabil prestigiu (Georges Gurvitch, Albert Mémmi, L. Goldmann și Robert Escarpit) interesante precizări cu privire la specificul literaturii, la condiționarea socială a artelor și literaturii, a „omologiei“ între structurile sociale și cele literare, — ultimele ca modalități specifice de comunicare a unor procese de creație, reflectate concret în operele artistice și literare.

Din punct de vedere sociologic, nimeni nu mai contestă astăzi originea și condiționarea socială a teatrului, reflexul lui în viața colectivă și interdependența relațiilor spectacol-societate. Nu numai în estetica marxistă, dar și în cercetarea sociologică a artei fără delimitări ideologice precise, funcția socială a artei în general și a teatrului în special, cu implicațiile ei în formarea omului integral, eliberat de stările de angoasă și „alienare“ în societatea de consum (H. Read), nu mai e azi pusă sub semnul întrebării. Metodologic însă, cercetarea sociologică a fenomenului literar-artistice implică îndeplinirea unei condiții esențiale. Explicarea sociologică nu trebuie

să dubleze sau să calchiese investigațiile întreprinse de alte preocupări științifice în domeniul artei și literaturii. Noțiunea de „sociologic“ impune raportarea fenomenului examinat la „întregul“ din care face parte, la „ansamblul“ conexiunilor structurale în societate, urmărind traiectoria lui în mod „diacronic“, evolutiv-istoric, la diferite nivele de abstractizare și generalizare.

Tentrul, cea mai dinamică și socială dintre arte, își revendică — pe baza unei întinse tradiții cultural-istorice — cu rădăcini adinec împlintate în cele mai îndepărtate straturi și etape de dezvoltare ale societății, locul în procesul ei progresiv. Teatrul a avut în decursul timpului rolul unui seismograf sensibil și receptiv la frământările politico-sociale ale lumii. Desigur, textul dramatic a fost întotdeauna purtător de idei, inserind astfel fenomenul teatral în planul convulsiunilor sociale. Opera dramatică a contribuit la clarificarea pozițiilor, la motivarea atitudinilor și acțiunii publice. La o cercetare mai atentă, caracterul social al teatrului coboară pînă la primele forme de manifestări spectaculare. Premiza studiului „socialității“ artei teatrale, ilustrată de o vastă reflecție a continuei înnoiri a teatrului, datorită întrepătrunderii cu diferite alte forme ideologice în afirmarea progresului societății, dobîndește astfel dimensiunile unei întinse „experiențe sociale“, pe o imensă arie proiectată în timp și în spațiu. Într-o lucrare de incontestabilă rigoare științifică (*Sociologie du théâtre, Essai sur les ombres collectives*, Paris, 1965) Jean Duvignaud remarcă faptul că teatrul s-a bazat — chiar de la începuturile lui — pe actul „inventiei“. Inventia îl însoțește ca o umbră și se conturează ca principiu permanent al dezvoltării

sale și mai ales a „practicii” teatrale, care e esențialmente socială. De la formele de „teatralizare” spontane și cu un real fond instinctiv în societățile primare, nedezvoltate, (de ex. Dansurile imitative legate de procreație, geneză sau culturile rituale privind conservarea vieții și asigurarea hranei) — simboluri ce încarnează coeziunea grupului înaintea primei forme de organizare istorică — pînă la spectacolele medievale, încoronări, serbări cavalești sau la demonstrațiile de mase în epoca modernă, totul exprimă esența unor acte de creație colectivă. Sînt „acte de teatralizare” (decîi inventate și puse în practică în mediul social), prin care omul își descoperă modul virtual de realizare a aspirațiilor neîmplinite în viața curentă și care contribuie la transformarea lui spirituală.

Artă cu rădăcini adînci în mediul viu al experienței colective, teatrul e sensibil la convulsiile societății în permanență transformare, ca și la „aventura” libertății, care se impune printr-o uriașă piedică, prin imprevizibile salturi revoluționare. E în afară de orice îndoială faptul că „practica socială” a teatrului demonstrează caracterul manifestării de grup al spectacolului, mai dinamic decît opera literară, căci el exprimă o luare de poziție spontană, directă și manifestă a publicului spectator. Pe de altă parte, realitatea personajelor reclamă o „mise-en-scène” virtuală chiar din momentul concepției, căci elementul de „teatralitate” există latent în creația literar-dramatică. De aci, însemnătatea inițială a elementelor de spectacol, care provoacă percepția obiectivă exterioară și, tot de aci, constatarea că în reprezentarea de teatru circuitul vieții reale se întrerupe, acțiunea își pierde eficiența directă, datorită situației impuse de acțiunea imaginată în piesă — adevărată ficțiune convențională. Poezia dramatică se bazează pe „simbolica” mișcării, pe imitarea actelor și cadrului real („mimesis”-ul rămînînd permanentă condiție a reprezentării artistice în genere), în timp ce practica socială implică afirmarea propriului ei dinamism creator. Astfel, în teatru se ajunge la „sublimarea” conflictelor reale în cursul reprezentației, care implică suspendarea acțiunii reale în avantajul celei imaginare.

Pe plan concret, istoria teatrului constată că „specificul” lui în diferite epoci îl deosebește de ceremoniile sociale cu caracter solemn, impuse de tradiții sau de necesități social-organizatorice. Căci el presupune prezența unui spațiu scenic rezervat, o diferențiere a grupurilor (actori-public), acreditarea unor situații nereale, (imaginare), drept situații reale, acceptate printr-o tacită convenție de către spectatori (Caragiale remarcă la fel: „Principiul fundamental al artei în genere este intenția de a transmite o concepțiune

prin mijloace convenționale, de la om la om”, în *Oare este teatrul literatură?*).

Caracterizarea teatrului drept „artă înrădăcinată” dovedește aderența participanților la manifestările colective. Faptul se verifică larg pe plan istoric, chiar în perioadele finale ale unor epoci sau orînduirii sociale. În acest sens, constatarea lui Marx cu privire la perenitatea plăcerii estetice în fața operelor artei și literaturii grecești dovedește că teatrul grec, selectînd teme mitologice, presupunea un psihism colectiv ce presimțea o ruptură de vechile credințe și intrarea într-un nou tip de existență, cu alte legi și apartenențe sociale. În fond, în sens dialectic, tragedia e contemporană — atunci ca și mai tîrziu — cu un decalaj trăit între două nivele diferite de experiență socială, între două planuri ale realității: dezacordul dintre nivelul creației, al spiritului inventiv, anticipativ și acel al colectivității sociale, în anumite momente ale istoriei. Creația teatrală e legată astfel de un dezechilibru, o discrepantă, între structura socială și spontaneitate, între sistemul de valori tradiționale, devenite caduce, și dinamismul vieții în curs.

Elocul să menționăm că, dacă teatrul s-a impus ca o manifestare acceptată și cultivată de societate, conținutul lui nu a exprimat întotdeauna mentalitatea epocii. Personaje „atipice”, în raport cu regulile stabilite, au apărut în operele lui Shakespeare; episoade non-conformiste sau înfrîitoare (masacre, căsătorii incredibile, crime), eroi cruzi sau scelerati, făcînd excepție de la rigorile legii morale și ierarhiei lor, au atras și reținut atenția cit și sufragiile publicului. Și aplicînd o formulă a lui Emile Durkheim, *anomia*, al cărei sens e dezacordul, discrepanta dintre om și regula socială, Duvignaud scoate în evidență „funcția ei estetică” în teatru, constînd în paradoxul că personaje anti-tradiționale, atipice sau eretice (în perioada supremației bisericii) au cîștigat adeziunea publicului, prin „neconformismul” lor, devenind uneori chiar eroi populari.

Există fără îndoială și perioade, în care accentuarea funcției sociale a teatrului se bazează pe constatarea unei pătrunderi mai profunde în aluviunile vieții colective, în formele cele mai variate ale vieții de grup, în sinul celor mai complexe și diverse grupări. Incontestabila corelație dintre societățile istorice moderne și contemporane, pe de o parte, și practica teatrală pe de alta, se afirmă sub multiple aspecte, eclectice în genere, creînd o libertate altădată invidiată, pentru descoperirea modalităților teatrale proprii și pentru cristalizarea tipului uman în imaginea scenică. Totuși, se poate vedea că teatrul, azi diversificat, lansează un apel constant la spontaneitate și libertate de concepție și de mișcare, schițînd o revoltă împotriva determinismelor, pe care omul socie-

ăpăi industriale din Occident le acumulează, le constată și le explică, fără a ajunge întotdeauna să le domine. Constatarea unei reale condiționări sociale a fenomenului teatral e însă incontestabilă. În societatea socialistă, în care activitatea artistică în genere urmărește țelul superior al ridicării conștiinței revoluționare pentru atingerea idealurilor celui mai înalt umanism, teatrul devine un factor activ, al cărui rol se bazează pe adinca cunoaștere a valorilor ideologice și politice ale epocii.

Evident, laturile și aspectele problemei sînt multiple, complexe și diferențiate. De la condiționarea obiectivă, diversificată după structură, tipul și baza relațiilor economice în societate, la problemele organizatorice și profesionale și de la recunoașterea activității dinamice a teatrului pînă la analiza condițiilor de exteriorizare și a influenței „spectacolului” asupra conștiinței umane contemporane; de la sociologia instituțiilor integrate obiectiv în societate, cu un trecut istoric necontestat, pînă la sociologia actorului, la care se adaugă problemele de tehnică specifică și acele legate de spațiul teatral, o imensă arie de preocupări își reclamă neîntîrziat rezolvarea.

Sociologia teatrului, în sens actual, implică soluționarea problemelor ce frînează încă desfășurarea fenomenului teatral în condițiile solicitării vieții contemporane, găsirea soluțiilor teoretice și practice de maximă eficiență artistică, în raport cu imensa sete de cultură și artă a maselor.

Teatrul modern a prezentat o fisură în această direcție. Publicul spectator nu a fost totdeauna considerat în variata sa componență. În secolul al XIX-lea teatrul burghezilor, lipsit de problematica dialectică, nu a putut deveni un teatru de mase. El s-a resemnat a fi un „monolog” al actorului, urmărit și ascultat (uneori, cu prelungite ecouri în variatele straturi ale publicului), dar fără a antrena toate categoriile sociale la o „discuție” amplă, cu referințe la ideologia și propriile lor „căutări” în artă.

Astăzi, teatrul în general încearcă — și în sistemul de organizare socialistă a culturii reușește — a-și recîștiga caracterul de „fapt artistic” cu puternice rezonanțe, instrument de formare civică — ceea ce de fapt nu este posibil fără a regrupa în jurul scenei un public larg, cu spirit selectiv și receptivitate, expresie a întregii societăți și în măsură a-și impune prezența și criteriile sale în valorificarea dramaturgiei și a spectacolului. Publicul, inițiat și ridicat la un real nivel artistic-ideologic, trebuie să devină un factor activ „angajat”, consultat — primul colaborator și totodată primul critic al spectacolului contemporan. În acest sens, trebuie să vedem în teatrul de azi un factor viu, ce întretine un permanent dialog cu societatea. Ea îi oferă — prin complexitatea structurii și dinamismul ei — principalele teme care nu sînt altceva decît probleme și modalități, prin care teatrul încearcă să răspundă marilor solicitări, profundelor interogări ale epocii,

înregistrînd influența societății asupra dramaturgiei și artei spectacolului.

Cultura socialistă a dovedit că un „teatru popular” nu e posibil decît în condițiile organizării maselor și eliberării lor de presiunea muncii excesive încă frecventă în societatea capitalistă, în care omul nu își poate găsi relaxarea și diversitatea de preocupări necesară. Teatrul întregeste astfel axa principală a culturalizării maselor, dobîndind o semnificație nouă: „activitate formativă” în cadrul regupării unui public de mase în jurul unei forme de cultură, care a adus umanității, în dezvoltarea ei, imense valori spirituale și o reală contribuție la formarea umanistă a omului contemporan.

Desigur, în atingerea acestui scop mai sînt dificultăți serioase de învins. În primul rînd, realizarea unui real nivel de cultură, de instrucție și informație, care să facă accesibil spectacolul în straturi sociale largi — sarcină pe care o îndeplinesc în mare măsură mijloacele tehnice actuale de răspîndire cultural-artistică („mass media”). În al doilea, certitudinea realizării unor spectacole, care să nu urmărească numai „șocul” inventivității inedite, ci totodată descoperirea laturii umane, calea directă către emotivitatea și satisfacerea aspirațiilor încă neîmplinite ale umanității de astăzi. În fine, un loc important trebuie să ocupe concepția „spațiului scenic”, atît de variat conceput în zilele noastre, a tehnicii teatrale, a jocului scenic și interpretării sensului spectacolului, a raportului dintre actor, regizor, scenograf etc.

Ideea de bază, în scopul asigurării continuității activității în teatru, este aceea că teatrul se impune și progresează numai în cadrul unor manifestări culturale și sociale, din care își trage seva afirmării lui vitale. Eficiența și durată diferitelor instituții teatrale sînt în funcție de substanțialitatea și selecția critică a repertoriului, de valoarea artistică a spectacolelor, de organizarea tehnico-administrativă, de aderența publicului la „dialogul” teatral. (A se vedea experiențele teatrului „Piccolo Citta din Milano” cu contribuția lui Giorgio Strehler, spectacolele lui Jean Villar la „Palais Chaillot” ș.a.).

Nu vom aduce aci în discuție problemele tehnicii teatrale, atît de mult abordate în ultimul timp. Dar este un fapt cîștigat, tendința de a polariza atenția și emoția publicului în jurul „acțiunii” directe a actorului (experiențele cu scena „en rond” dovedesc că se poate ajunge la o „multiplicare” și „relativizare” a punctelor de vizionare) și mai ales de a provoca „participarea” publicului la spectacol. Unul din arhitecții novatori ai teatrului, W. Rahman, consideră necesar o construcție a sălii de spectacol în așa fel, încît să asigure o perfectă libertate de inițiativă atît dramaturgului, cît și regizorului și actorului. Căci ritmul mișcării și modificarea spațiului între

scenă și public pot schimba „fizionomia” teatrului la fiecare spectacol. O bună parte din arhitecții teatrali se pronunță împotriva concepției statice și monumentale a edificiului și în favoarea unei mai mari libertăți de mișcare, care nu exclude acordul cu peisajul urbanistic în folosirea unei arhitecturi bazate pe transparență, aparent imaterială. Căci folosirea tehnicii arhitecturale are o deosebită importanță, sugerind o anumită valoare de sugestie și incontestabile efecte estetice în teatru.

Problema raportului dintre cele trei verigi în teatru: autor-actor-regizor e încă controversată. În timp ce majoritatea oamenilor de teatru acordă importanță primordială textului, operei dramatice, unii noi teoreticieni, istorici teatrali, critici — reprezentanți de prestigiu ai scenei contemporane — își dau girul total funcției regizorale. Astfel, J. Duvignaud atribuie regizorului puterea magică a unui „Prometeu care a smuls autorului exclusivitatea, iar Jean Villar declară că „adevărații creatori dramatici în ultimii 30 de ani nu sînt actorii, ci regizorii” (*De la tradition théâtrale*, p. 77). Dar pentru sociolog, interesul se concentrează în sfera efortului colectiv, deci ca grup social, în care autor, regizor și actor intră nu ca simple individualități, ci ca persoane integrate socialmente prin cultură, educație și experiență într-o activitate specifică colectivă.

Olatură specifică a problemelor de sociologia teatrului este cunoașterea pregătirii, dotației personale, nivelului cultural, experienței individuale, precum și influența mediului ambiant asupra publicului de teatru, considerat — rînd pe rînd — ca masă, grup, individ. În acest scop e necesară o investigație specifică pentru a asigura unele prognoze valabile. Pavel Cîmpeanu,

autor al unei recente lucrări cu acest obiectiv (*Oamenii și teatrul*, ed. Meridiane, 1973), desprinde din cercetările făcute două principii aplicabile în această direcție: unul „strategic”, abordînd problemele teatrului din punctul de vedere al publicului — și altul „metodologic”, care urmărește obținerea de informații concludente de la public. Autorul face o „analiză de conținut” bazată pe o atentă examinare a titlurilor de piese și, luînd în considerare „publicul-masă” și „publicul-grup”, încearcă să descifreze unele regularități (atitudini repetate) în comportarea lui față de teatru.

In fine, un capitol special îl constituie „Sociologia actorului”, factor căruia principalii oameni de teatru (de la Appia, Ch. Dullin și L. Jouvet pînă la C. S. Stanislavski și B. Brecht) i-au acordat primordialitatea în realizarea spectacolului. Punctul de vedere sociologic modifică în parte această perspectivă. În *Les problèmes de l'esthétique théâtrale*, esteticianul francez Etienne Souriau refuză concepția după care fundamentul artei scenice s-ar reduce la eminența prezenței umane și la încarnarea rolului. El consideră — și observația sa mi se pare larg sugestivă — că „faptul teatral e o fațadă a unui întreg univers spiritual...”, necesară și care exprimă ceea ce se ascunde îndărătul ei“. Această opinie îmi pare a fi însăși premiza studiului sociologic al interpretării artei dramatice, cunoașterii artei actorului deținător al „universului spiritual”. În acest sens, personajul interpretat pe scenă poate întrupa o valoare plină de sens, poate deveni „proiecția” ideilor esențiale și a semnelor sociale reprezentative în spațiul contemporan.

Problema rămîne deschisă. Semnificativă și adesea plină de sensuri inedite, arta scenică și îndeosebi creația rolului dramatic include laolaltă responsabilitate, talent și o imensă disponibilitate în fața marilor idealuri artistice și umaniste ale epocii noastre.

