

Teatrul — la răspîntie?

Sînt numai doi ani, de cînd ampla dezbatere a celui de al VII-lea Congres internațional de Estetică (București, august 1972) a adus în discuție — cu un imens ecou emoțional și prestigioase luări de poziții — problema crucială a perspectivelor artei în viitor, în condițiile tehnicității crescînde a civilizației contemporane. Strigătul de alarmă formulat în zguduitoră întrebare: asistăm la „Criza artei? Moartea artei?”, care a constituit și tema centrală a intervențiilor celor de față, relua în actualitate afirmarea lui Hegel referitoare la sfîrșitul artei romantice, făcută cu o nuanță de istorică generalizare, în care arta modernă — ne mai avînd posibilitatea de a-și învîgora conținutul perimat — ar fi nevoită să se rezume la simpla diversitate a mijloacelor de expresie. Și intrucît „forma sa a încetat de a satisface nevoia celei mai înalte spiritualetăți... arta a devenit un lucru al trecutului; ea și-a pierdut pentru noi adevărul și viața sa“. În fond, ceea ce readucea pe planul actualității constatarea filozofului german, era „criza“ înregistrată de arta occidentală în principalele ei sectoare de manifestare, lipsită în mare măsură atît de o certă axă ideologică, cît și de un autentic fond umanist, mareînd o anumită „distanțare“ în relația : artist-operă-public, căreia participanții la Congres i-au oferit soluții susceptibile de remediere.

Observația răsfrîntă astfel pe un fundal de universală îngrijorare e tot atît de pregnantă, cînd se referă la funcția specifică a diferitelor arte și ține mai curînd de o stare de spirit generală, cu privire la funcționalitatea și rolul profund al artei în condițiile proprii valorificării ei concrete. Teatrul, poate cea mai directă și mai dinamică dintre arte, e departe de a face excepție. El reacționează sensibil la acest seism de ordin spiritual. După conceptul „reteatralizării“, acceptat ca o replică dinamică la imobilismul clasicismului tradiționalist, după tulburătoarea teoretizare a lui A. Artaud în formula revenirii la esența primară a fenomenului spectacol, numeroasele experimente actuale ce afirmă prioritatea gestului și a mobilității în arta scenică (Jerzy Grotowski, Living-theatre Bread and Puppet) par a căuta o justificare și un fundament inbranlabil pentru consolidarea funcției artistice a teatrului epocii noastre. Dar întrebarea despre „esența“ teatrului și îndoielele asupra elementului de bază al unei funcții adevărate a scenei persistă, constituind nu o dată o problemă derutantă, în încercarea de a surprinde avatarurile dar și valorile teatrului actual. O mărturie, printre alte multe, în acest sens o constituie și lucrarea lui René Giraudon (*Démence et mort du théâtre, Faut-il dire adieu au théâtre?* Castermann, Tournai, 1971), care abordează nevralgic problema atacată de atîția istorici și teoreticieni ai teatrului, în scopul găsirii unei explicații sau chiar unei soluții crizei teatrului contemporan.

Cert, privită în ansamblu pe parcursul unui secol, sinuoasa evoluție a teatrului european indică — drept centrală — obsedanta problemă a „revitalizării“ teatrului. Căutarea frenetică a „esenței“ în primul rînd, oscilînd între poziții extreme, de la realismul cel mai brutal (Zola, Antoine) la „incantația“ teatrului poetic simbolist, de la „teatrul cruzimii“ teoretizat de Artaud, la „teatrul epic“ brechtian și „teatrul-document“ sau la improvizările rituale ale „happeningului“ (Allan Kaprow), o întregă serie de experiențe, șocante în expresia lor materială, au marcat frămîntările accentuate ale teatrului modern. În al doilea rînd, trebuie remarcată încercarea de *re-evaluare* a anumitor

forme perimate în structura artistică a teatrului, în raport cu tendința de democratizare a gustului pentru artă, specifică sensibilității publicului în veacul nostru. În fine, nu este greu de observat tentația de accentuare izolată a unor aspecte specifice naturii teatrului (de unde și „răsturnările“ anti-tradiționale asemenea curentelor din artele plastice: impresionismul, expresionismul, fauvismul, abstracționismul etc.), ca și valorificarea fenomenului teatral, fără esență, cu semnificație redusă (anti-teatru, anti-literatură).

În fond, înregistrăm aci efortul de *re-creare* a unui teatru, prin renunțarea la unele idei și forme tradiționale, considerate ca un balast, în căutarea unor relații noi și subtile, încă nedefinite cu claritate, dar urmînd să fixeze în cadrul receptivității sociale opera literară și expresia ei concretă, spectacolul. După naturalismul, teoretizat de E. Zola (*Le naturalisme au théâtre*) cu unele rezerve în reușita lui scenică dar prezent în dramaturgia lui H. Becque, A. Strindberg și parțial chiar a lui H. Ibsen (cu o nuanță de analiză caracterologică și determinism social) apariția lui, *Ubu-roi* — șarja încărcată de „burlesc“ a lui Alfred Jarry — a reușit să atingă un grad de sensibilitate comunicată, care va fecunda inspirația dramatică sub forma unei fantezii emancipate în teatrul lui J. Giraudoux sau în „unanimismul“ lui Jules Romains.

Acți e, cred, locul de a se pune o întrebare crucială în legătură cu variatele experimente teatrale încercate în ultimul deceniu. Trebuie oare ca teatrul contemporan în efortul de a atinge „esențialul“ fenomenului, să-și rezume arta spectacolului la „mobilitate“, la mișcări expresive (de altfel, efectuate cu un real succes în montarea unor tragedii shakespeariene: *Regele Lear*, *Hamlet* sau în *Tango-ul* lui Mrozek, în *D-ale Carnavalului* sau în unele schițe dramatizate ale lui I. L. Caragiale) cu un efect semi-sensorial, semi-afectiv, sacrificînd echilibrul gest-cuvînt, care în toate epocile a realizat sinteza de remarcabilă originalitate în teatru? Artaud era în această problemă categoric. „Teatrul se va nutri din toate formele de spectacol, dar nu din literatură. El trebuie să se inspire din „patetic“, să fie făcut (...) dintr-o acțiune adevărată, dar fără urmări practice“ (*Le théâtre et son double*, p. 195). Și, în altă parte: „Actorul și un atlet al inimii. El trebuie să se servească de propria-i afectivitate ca un atlet de musculatura sa (*ibid.*, p. 175).

Este incontestabil că teatrul e o artă, în care pătrunde — accentuat și sensibil — tonusul vital, ritmul impetuos al vieții. Remarcabili oameni ai scenei au sesizat caracterul lui vitalist și inerenta coordonare a artei scenice cu realitatea. „Teatrul — nota J. L. Barrault — e chiar arta vieții, poate chiar e mai mult viață decît artă (...) E un ecou de viață mai adînc, mai misterios, mai adevărat ca viața însăși (*Pourquoi j'aime le théâtre?* în „L'Age nouveau“: *Forces du théâtre*)“ La rîndul său, spectacolul preconizat de Artaud e o „reprezentare totală“, realizată într-un baroc uimitor, cu un imens ecou sensibil-afectiv. Dar el restrînge conceptul obiectiv de „viață“ la sensul psiho-fizic al manifestărilor corpului uman. Reluat în teatrul actual, cu unele efecte de tehnicitate ce urmăresc o supra-solicitare sensorială, de care nici futuristii nu erau străini (vezi: „scenodinamica“ lui Cangiullo), el nu poate fi lăsat să ducă la golirea de sens, la eliminarea cuvîntului rostit în avantajul total al gestului.

Acea încercare de sinteză între cele două tendințe divergente: sobrietatea reținută de esență clasică (chiar Eug. Ionescu mărturisește: *Finalement je suis pour le classicisme* (Notes et contre-notes, Paris, 1965) cu afirmarea valorii textului — și depășirea barocă ce pune la baza spectacolului primatul „acțiunii“, mobilitatea scenică și condiționarea psiho-fiziologică (vezi și „psihodrama“ preconizată de J. L. Moreno) se face și astăzi simțită, cu toate că echilibrul între natura literară a teatrului și cea spectaculară poate fi ușor deplasat în avantajul moderat al celei din urmă. După unii autori, acest echilibru nici nu apare esențial. Dimpotrivă, în însăși esența teatrului persistă o ambiguitate. „Creația este fecunditatea sensibilității — remarcă R. Giraudon — precum fecunditatea este produsul vitalității (procreația). Și, întocmai ca viața, atunci cînd izbuteste, arta dă naștere la organisme complexe, integrale, vii: capodoperele“ (*op. cit.*, p. 25).

Dar implicarea noțiunii de viață nu rezolvă potențialul „esențializării“, a „unității“ de esență a teatrului, căci problemele actuale în anumite împrejurări și în cadrul unei anumite ambianțe sociale (societatea de consum) exprimă îndoiala însăși asupra sensului existenței. Astfel, procesul de dezagregare umană e sensibil în piesele, cu un dureros fond tragic — ale lui S. Beckett sau Jean Genet. Destinul personajelor din: *Oh, les beaux jours!* sau *Fin de partie* e cert acel al distrugerii, al limitării la eșecul prezent, datorită unei condiții sugerate, presimțite, dar nedefinite, în care viața e sărăcită de materie și spiritualitate, iar eroii capătă comportarea automată a unor clowni. Structura pieselor menționate se bazează pe ritmul lent al așteptării și repetiției mecanice, ce se opune descifrării unui adevărat sens al existenței, scoțînd pe om din circuitul afirmării vitale și izolîndu-l printr-o calculată „reducție“ a cadrului spațio-temporal. Nu e greu de sesizat aci încercarea de a desprinde „aventura“ umană de realitate, în credința că aceasta contribuie la atingerea „esenței“ pure a fenomenului teatral, prin abandonarea contactului cu lumea viabilă pe de o parte, prin estomparea și „transgre-

sarea“ granițelor dintre arte, pe de alta. Ceea ce a fost numit cu un termen ușor rebarbativ : „de-realizare“, în teatru corespunde acestui proces de descompunere, rezultat din excesul de degajare și purificare a esenței fenomenului teatral. Dar, supus încercărilor celor mai diverse, el a dus la crearea unei stări de improvizație și provizorat, în care e de așteptat încă o perioadă de lungi și temerare încercări pentru a se ajunge la un nou concept și la o nouă confirmare a valabilității diferitelor modalități de exprimare artistică, cu respectul forței de comunicare și prezența conținutului social-uman al teatrului.

Se poate vorbi, cu autoritatea faptului generalizat, de o reală „criză“ a teatrului contemporan? Afirmția, în formă brută, ni se pare discutabilă și reclamă o luare în considerare a condițiilor de afirmare a artei scenice în ambianța diferitelor orinduirii sociale. Teatrul concretizează un „stil“ de viață și valorificare, pe linia materializării ideilor, evitând „mutația“ lor în domeniul abstracțiilor — ceea ce ar diminua funcția lui specifică. E, deci, în primul plan, o atitudine spirituală, căreia i se atribuie o tehnică specifică, care se distinge prin originalitatea „modurilor“ de comunicare, deosebite atât de forma uzuală a limbajului — printr-o notă de poezie sau lirism — cât și de celelalte mijloace proprii altor arte. De aci, fragilitatea raportului dintre „intenția“ originară și gradul de „finalitate“ realizată în operă, ca și dificultatea sesizării lui directe și exacte în aprecierea critică.

E astăzi însă atât de amenințată de a fi compromisă relația creator-actor-public (cu inerenta prezență a celorlalți factori ai spectacolului : regizor, scenarist etc.), dintre „creație“ și „receptare“, încât să se poată vorbi despre o „criză“ a teatrului, ca un indiciu al efemerității sau perisabilității sale într-un viitor deja întrezărit ?

Din nou, vom răspunde că o asemenea sumbră perspectivă mi se pare exclusă. Dar e un fapt constatat că legătura dintre opera dramatică — garanție a actului creator în teatru — și public e adesea considerată ca un fapt efemer, instabil și cvasi-inconsistent. Nu rareori, în reprezentarea esențialului vieții, expresia formală a devenit fie inaccesibilă, fie lipsită de valoare și de precizia ideii pe care o comunică. Ne referim aci mai puțin la forma literară, cât la modalitățile de transmitere și concretizare scenică. Dacă altădată Antoine era convins că e necesar numai a „prezenta“ realitatea pe scenă, lăsându-i ei sarcina de a se exprima și a convinge pe spectator, azi, nu o dată se ajunge la o „reducție“ geometrică și abstractă în construcția decorului, suprimându-i puterea de sugerare, lipsindu-l de posibilitatea transpunerii concrete a mesajului artei. *Gordon Craig* remarcă cu drept cuvânt : „adevăratul decor al piesei se găsește în piesa însăși“ (*De l'art du théâtre*) și afirmația mi se pare deplin justificată în efortul de a pătrunde sensul operei, fără a ajunge la deviații sau deformații. De altfel, rolul de sugerare a realității, propriu decorului, de accentuare a esenței vieții imaginate, e reținut și de *Etienne Souriau* : „Decorul în teatru are rolul să explicitizeze implicitul“ (*Sur une nouvelle formule du réalisme au théâtre*, *Revue d'Esthétique*, Nr. 2, 1974) ; — ceea ce contribuie fără inodială la creșterea receptivității publicului spectator și nu se poate realiza prin complicații inutile și derutante sau prin simplificări ce reduc gradul de înțelegere în mase.

Problema poate să apară și sub un alt aspect. Simbolul, care a fost întotdeauna un intermediar al artei și literaturii și un auxiliar al scenei, își pierde uneori funcția lui sugestivă și apare ca un mijloc de frînare a înțelegerii situațiilor dramatice sau problematicii piesei, pregătind și el o discrepanță, o „ruptură“ de viață cu lumea reală.

Dacă ne referim la dramaturgia și teatrul nostru contemporan, fără îndoială că abandonarea funcției realiste a scenei constituie cazuri de excepție în raport cu realizările curente. Dialectica revoluționară a luminat și aci calea artei dramatice, a întărit nu numai poziția ideologică a teatrului românesc, dar a clarificat și linia de gândire în interpretarea problemelor artei scenice, ca și aceea a artelor și literaturii în general.

E, astăzi, o axiomă afirmația că teatrul reprezintă pe plan artistic corelatul experiențelor înnoitoare și succeselor colective în procesul producției economico-sociale, transpuse în imaginea scenică și exprimând totodată procesul de ridicare a conștiinței socialiste în rândul maselor. Iar din punct de vedere al tehnicii teatrale, contestarea formelor caduce sau primare ale artei realiste nu trebuie să ducă la înlăturarea oricărei noi

modalități de exprimare artistică a vieții. Apelul repetat în documentele de partid în vederea unei creații originale în toate domeniile artei bazate pe un puternic atașament de realitatea vieții clocotitoare în uriașa operă de construcție a socialismului, a avut incontestabile consecințe fecunde în teatru. E oare necesar să amintim numele unor dramaturgi cunoscuți (P. Everac, H. Lovinescu, Al. Voitin, I. Băieșu ș.a.) sau a unor tineri debutanți, care au adus omagiul creației lor în atmosfera înălțătoare a evenimentelor cruciale ale acestui an ?

„Criza“ teatrului implică, pe de o parte, atitudinea de refulare a artistului în fața societății; pe de alta, ea exprimă poziția de respingere a mediului social față de creația dramatică individuală, marcând o „discontinuitate“, subliniată uneori de violente forme de contestare a artei și literaturii unui moment istoric. Ea e posibilă acolo unde există o contradicție acută pe planul structurii social-economice, în care persistă — afirmându-se cu intensitate — frământări sociale în vederea obținerii revendicărilor de clasă. În acest caz, teatrul — ca oricare artă în general — reflectă însăși condiția de viață reală, apare și ea o reflectare a „crizei sociale“ pe plan spiritual și ca reflectare a tendințelor de depășire a crizei. Dar incapacitatea de a corespunde integral funcției sale, de participare la afirmarea progresului social, atestă o lipsă de „funcționalitate“, de combativitate și de aderență la rezolvarea problemelor societății de consum. Teatrul reflectă aici o realitate precară — ca însăși nesigură și derutantă în frământările ei — și, prin aceasta, încă își îndeplinește rolul de seismograf al stărilor sociale în perioadele de tensiune ale societății.

În societatea socialistă, al cărei principal obiectiv pe plan etic și cultural e înălțarea continuă a maselor la conștiința creației și a valorilor artistice și morale, teatrul își regăsește rolul esențial: exprimarea valorilor spirituale la nivelul artei superioare, reflectarea vieții în continuă ascensiune, potențarea actelor de eroism și devotament colectiv al omului societății socialiste la nivelul exemplului de mase, exprimarea inepuizabilei energii umane în lupta pentru realizarea concretă a principiilor umanismului socialist.

