



Cu

Manfred Weckwerth

despre

- teatru ● public
- politicul în teatru

Stimate doctor Weckwerth, în ultima vreme ați lucrat mai mult pentru televiziune decât pentru teatru. Ați purtat, cu mulți spectatori, o seamă de dezbateri despre filmele dumneavoastră pentru televiziune. Mi se pare că întrebarea privind publicul, „deprinderile lui de a vedea”, cerințele lui, este una dintre cele mai importante, într-o convorbire asupra artei. Poate, chiar întrebarea centrală...

— ...Acesta este și temeiul activității mele din ultima vreme, închinată, mai ales, unui public „de masă”, spectatorului de televiziune, despre care, din păcate, se știe încă prea puțin. După părerea mea, munca la televiziune folosește muncii în teatru, și viceversa. Așadar, de câțiva vreme, am lucrat, nu exclusiv pentru televiziune, ci alternativ, în teatru și la televiziune. Văd, în aceasta, un program folositor, nu numai mie. Minuirea camerei de luat vederi s-ar cuveni să aparțină culturii generale a unui rezor de astăzi. Cunoașterea principiului montajului, așa cum a fost el dezvoltat de arta filmului, înseamnă dialectica artei reprezentării, pusă în practică, cum ar zice Benjamin. Iar „reproductibilitatea tehnică a unei opere artistice” este orice altceva decât o treabă tehnică, este o problemă de atitudine față de noul public. Așa se face că, odată cu Richard al III-lea, am lucrat și pentru show-ul Renatei Richter la televiziune, iar după încercarea unei adaptări filmice a Cimentului lui Gladkov, la o receptare actuală a lui Gorki, montînd Egor Buliciov (la Zürich). Am lucrat, apoi, la filmarea romanului lui Eberhard Panitz, Nelegiuita Sofia, iar pentru teatru, la o piesă din patrimoniul „moștenirii”.

Programul meu de lucru exprimă părerea mea despre exigențele crescînde ale marelui nostru public. Este un public cu o uimitoare conștiință, deopotrivă politică și psihologică. Este rezultatul unei dezvoltări sistematice, cultural-politice, a relațiilor de tovărășie dintre public și interpret (ar fi cazul să înlăturăm din vocabularul conceptul, totuși de prezumțios, „educarea publicului”). Totuși, se nasc, în ultimul timp, probleme, care nu sînt expresia unor neajunsuri, ci, dimpotrivă, expresia unei

eficiente politici sociale. Pe scurt, pretențiile pe care societatea le ridică față de individ sînt la fel de mari cu cele pe care, pe bună dreptate, individul le ridică față de societate. Mai toate forțele sînt angajate în soluționarea acestei probleme, a satisfacerii cerințelor prin producție și a producerii de noi cerințe. Știința și economia nu sînt scopul eforturilor noastre, ci un mijloc. Un mijloc atît de important, însă, încît, provizoriu, poate pricinui o confuzie, mijlocul fiind luat drept scop. Această confuzie, care, adesea, se naște din suprasolicitare, din criză de timp, din presiune economică, din dificultăți acumulate, nu atinge, în primul rînd, economia, știința sau tehnica. Atinge arta. Problema e evidentă: care este utilitatea ei imediată? Și, întrucît utilitatea imediată a artelor e mult mai neînsemnată decât cea mediată, se trage concluzia că arta n-ar avea nici una, că ar fi un lux. Iar luxul țîl poți permite numai după ce au fost acoperite toate nevoile.

Vorbesc, nu de mult, în cadrul unei discuții privind filmul Cimentul, cu un docent în filozofie marxist-leninistă. Acesta părea oarecum descurajat sau, mai degrabă, perplex, de următoarea constatare: cînd înfățișează, la cursul său, probleme ale dialecticii materialiste și-i roagă pe studenți să reflecteze pentru a realiza ei înșiși ideea, pentru a nu urma pasiv gîndirea profesorală, într-un cuvînt, cînd își îngăduie „luxul unei gîndiri publice” (pentru care, la o adică, trăim și pentru care facem, dealtminteri, și teatru), se produce rumoare în sală, ca o „întrerupere de curent”, auditoriul se ocupă cu orice altceva. În clipa în care zice: acum rezum; întîi, în al doilea rînd, în al treilea — se face iar liniște și studenții încep, silitori și atenți, să scrie în caiete. Aici, așadar, are loc o intervertire între mijloc și scop. Firește, nu înregistrarea faptelor este scopul cursului, ci educarea gîndirii — ceea ce, în fond, nu înseamnă altceva decît educarea personalității socialiste. Situația citată e un exemplu de reducere a proceselor dialectice la rezultate.

Bineînțeles, se pot reduce nu numai procese ale învățării, ci și procese artistice; astfel, se poate ajunge repede la rezultate — deoarece, să zicem, n-avem vreme. Problema este, însă, dacă, în acest caz, mai avem de-a face cu rezultate ale artei. Această re-

duce a parareusului gândirii, prin care se ajunge rapid la rezultat (personajele-model, moralitățile, lozincile, răspunsurile, regulile ș.a.m.d.) duce pe om la imitarea a ceea ce vede. Numai că: a fost pus omul în situația de a vedea, sau doar de a holba ochii? Cu alte cuvinte, de a călea pe niște urme ale unor procese și a trage de pe urma lor foloase? Deprinderea, cu totul pragmatică, de a măsura procesele exclusiv după rezultatele sau faptele nemijlocite este, transpusă la publicul din teatru sau de la televizor, o stare de fapt, palpabilă, evidentă. Ceea ce nu înseamnă că publicul ar fi devenit mai rău; dimpotrivă. Dar, exigențele obiective ale societății au crescut mai puternic decât capacitatea individului de a folosi societății, fiindu-și, totodată, sieși, folositor. Astfel, între individ — cu trebuințele lui de neschimbat, cu egoismul său necesar și pozitiv — și cerințele societății, acelea ale profesiei, ale învățaturii, ale muncii, iau naștere conflicte; chiar și numai pe calea modului vechi al receptării informațiilor, așadar, al învățaturii. Exigențele timpului nostru, ale societății, au devenit mai mari, iar mijloacele de a le recunoaște științific și de a le stăpîni nu sînt îndeajuns de dezvoltate.

În teatru, ca și altădată, individul învață cele mai multe lucruri ca un autodidact. Fiecare o ia de la început. Rareori, cineva pornește de acolo de unde altul s-a oprit. (Așa ceva propusese, cîndva, Brecht, cu a sa teorie a modelelor.) Există la noi tendințe elare, dar, toamă prin aceasta, false; față de neliniștitoarea fărîmîtare a profesiilor și a problemelor, se spune, s-ar conveni ca teatrul, măcar, să fie locul unde să se păstreze integralitatea omului, unde el să se simtă departe de complexitatea existenței și de nenumăratele ei disocieri. Aceasta este o teză pur burgheză, care culminează la Adorno; el pretinde a se lupta împotriva obiectivării, împotriva domniei legilor sociale, împotriva dezindividualizării, împotriva scientizării. Aici, din neputința de a-i face față, progresul este denunțat ca eroare.

Conflictele de acest tip duc la concluzia că oamenii n-ar mai simți plăcere în a gândi autonom, ci se refugiază într-o gîndire omologată, ceea ce duce, mai departe, la constituirea unui public mulțumit cu ce primește; iar teatrul s-ar exersa în „a trage” în publicul acesta, oferindu-i, de-a gata, rezultate: gaguri, afirmații nedovedite, mode, indicații, lozinci. Actorul devine, astfel, o instituție de servicii care livrează, de pildă, o voioșie generală (keep smiling). Toate acestea în-deamnă, e drept, la ris, dar la un ris ne-creator, indiferent față de conținuturile politice. Asemenea reducții sînt o mare primejdie. Ele trebuie sesizate fiindcă, inițial, efectul lor este reconfortant și agreabil; dar sfîrșesc prin a trece, în catalogul mărfurilor „de gata”, desfătarea, luxul, jocurile gîndirii, jocurile, în genere, fantezia, experiențele, eroirile (metode de cea mai mare importanță, în

știința de azi), atîtundinea critică, negația negației. Temporar, teatrul și televiziunea obțin, astfel, succes și un rapid acord al publicului. În nici un caz nu se ajunge, însă, ca teatrul să satisfacă sau măcar să deștepte cerințe (ceea ce nu este, în fond, decît un alt cuvînt pentru „a face politică”). Atît în procesele artistice, cît și în cele științifice, trebuie, însă, nu numai să satisfacă cerințele imediate (care nu sînt, nici pe departe, cele adevărate), ci și să-l faci pe om conștient de cerințele lui reale.

— Apar, la noi, spectacole care suferă de pe urma faptului că sînt dominate de un titlu, de o teză; ele sînt puse în scenă pornindu-se nu de la naivele episoade fundamentale ale piesei, ci de la o idee prestabilită.

— În această privință, sînt de spus două lucruri. Întîi, că toate acestea nu pledează nici împotriva tezei, nici împotriva teatrului, ci împotriva confundării uneia cu celălalt. Dacă, de pildă, analizez un personaj, să zicem, un mic-burghez — și este absolut necesar să pornești sociologie spre personaj — și vorbesc despre nivelul relațiilor sociale, fără să spun mai nimic despre omul concret, nu fac decît să proiectez cîmpul relațiilor sociale care stă la dispoziția omului, pentru activitatea lui. A spune: acesta este un mic-burghez, așadar, a suprima individul, a trece sociologicul asupra psihologicului, înseamnă a confunda nivelurile, deoarece niciodată cunoașterea despre un om nu poate fi epuizată prin faptul că indic locul său din punct de vedere sociologic. În acest caz, nu mă aflu încă la nivelul individului, ci vorbesc despre o mulțime (...)

În al doilea rînd: precizarea unei teze este necesară, în teatru, fiindcă, în fond, trebuie să știi unde vrei să ajungi. La Brecht era chiar nevoie să fie pusă în efiegie o propozițiune, așa cum o demonstrează cunoscutul exemplu al lui **Mutter Courage**: Mutter Courage vrea să cîștige ceva de pe urma războiului și pierde totul. Ceea ce, în piesă, e în plus este individualitatea, teza realizată. Dar, acestea sînt niveluri total deosebite. A voi să înscenezi teza ar fi o nerozie.

— Aici voiam să ajung. Asemenea spectacole există, totuși...

— ...dar sînt marcate de sărăcie, fiindcă n-au acceptat să parcurgă drumul ocolit al teatrului. Cunosc, însă, și cealaltă direcție, aceea care se refuză, în toate chipurile, științei, atît în faza pregătirilor cît și în cea a lansării. Fîndcă, pasă-mi-te, arta ar vorbi pentru ea însăși, s-ar impune spontan și acesta ar fi criteriul calității ei. O teză rea, chiar dacă îl ia pe Goethe drept martor prin-

capal: „Ești artist, crează — nu vorbi!”. De ce ar fi teoria spontaneității valabilă pentru o formă elevată a producției umane?

— Toate acestea, cred, sînt boli ale copilăriei, în teatrul nostru, aflat în continuă mișcare, în preschimbare...

— Poate. Numai că teatrul nostru, după 30 de ani în socialism, nu mai este un copil. Condiția de existență a teatrului socialist este cunoașterea precisă a ceea ce semnifică, propriu-zis, teatrul și a ceea ce-l distinge de celelalte arte. Răspuns la această întrebare nu este datoare știința teatrului. Mai mult decît orice altă artă — arta plastică, muzica — teatrul este un proces viu. Mai puțin decît alte arte, el dă rezultate (imagini, tonuri, culori) care rămîn ca obiecte independente de producător. Teatrul există numai întrucît produce, numai ca acțiune a unor oameni vii. În aceasta constă și farmecul lui. Să mai adăugăm că avem de-a face cu teatrul doar alîta vreme cît spectatorul e prezent...

— ...cît, prin reacțiile sale, spectatorul ia parte la orientarea teatrului.

— Aceste procese trebuie să-și aflu locul în munca noastră teatrală. Sînt abstracțiuni, dar, în înțelesul practicii sociale, nu sînt abstracte, prin urmare, nu sînt nepractice. Ele sînt și teorie practică și practică teoretică. O practică socială fără ele nu există, în accepțiune marxistă. Dacă teatrul vrea cu adevărat să fie deplin integrat proceselor sociale, să nu stea doar pe banca amuzamentului, atunci trebuie să se dea răspuns „concret” acestor întrebări „abstracte”, pentru a îmbogăți practica socială.

Faptul că înțelegem ușor teatrul nu înseamnă că el este de la sine înțeles. Nu numai reacționarii sapă la temelia teatrului sau procedează la reducția lui, prin necunoașterea (sau printr-o cunoaștere inexactă) a ceea ce înseamnă, propriu-zis, teatrul și a ceea ce înseamnă plăcerile lui caracteristice, de neînlucit. Există și altfel de primejdii. Mă gîndesc la opinia (vehiculată, mai ales, de studenții de stînga din Occident) potrivit căreia arta — așadar, și arta reprezentației — ar fi, în mod fundamental, un mijloc burghez de a îndepărta pe spectator de realitate, pentru a putea manevra realitatea; după ei, expunerea nudă a faptelor, exprimarea răspicată, discuția politică ar obține, astăzi, efecte mai bune și mai directe și în teatru. Desfășurarea ar fi un mijloc al restaurației și rațiunea, un mijloc al progresului. Teza aceasta e falsă. Sărăcia și asceza, oricît de necesare ar fi, uneori, în lupta revoluționară, nu pot fi țelul revoluției, care aspiră la eliberarea omului, așadar, la descătușarea tuturor capacităților lui; printre acestea, nu în ultimul rînd, capacitatea de delectare.

Noțiunea de delectare, așa cum o definește Marx, în „Contribuții la critica economiei politice”, este una dintre cele mai cuprinzătoare, mai frumoase, mai adînci, mai mobilizatoare dintre cele existînd, în genere, în marxism. Un teatru politic care renunță la delectare renunță, implicit, și la politică și la teatru. El se automiceste.

O variantă mai nevinovată a acestei teze poate fi întîlnită, la noi, atunci cînd dintr-o reprezentație teatrală se face de-a dreptul un forum de discuție politică, întrerupîndu-se jocul, în anumite scene importante, pentru a se introduce o discuție politică la obiect între spectatori și actori. Se presupune, în acest caz, că actorii sînt și oameni politici și, ca atare, „specialiști”. Totuși, procedeul nu este potrivit, pentru că se renunță la efectul specific teatrului, spre a ținti alt efect, pe care îl produce, mai bine, altfel de manifestări, cum sînt, de pildă, adunările, mitingurile și altele.

Eroarea devine evidentă cînd dezbaterena ia drept obiect un domeniu „de specialitate”: de pildă, fizica. Am observat cum actori care jucau în Galileo Galilei ajungeau să-și închipuie, cam după vreo sută de reprezentații, că sînt nu numai buni actori, dar, în aceeași măsură, și buni fizicieni. Niște fizicieni care au văzut spectacolul au ascultat apoi, eu stupoare, cum protagonistul îi lămurea, între-o discuție, asupra teoriei relativității. Cînd i-am întreat de ce nu au încercat să-l contrazică, de vreme ce tot ce spunea era fals, unul dintre fizicieni mi-a răspuns, amintindu-și pe Lenin: că doi cri doi fac cinci, poate contesta oricine; dar, cînd cineva afirmă că doi ori doi egal cremă de ghețe, aceasta nu se mai poate contesta. Teatrul n-a putut niciodată să înfățișeze, ca atare, filozofia, politica, fizica ș.a.m.d. El poate, însă, să înfățișeze filozofii, politicieni, fizicieni și comportamentul acestora. Actorul este în situația de a arăta cum se poartă fizicienii, fără ca el să fie fizician. Tot așa, actorii nu trebuie să se transforme în politicieni profesioniști; spectatorii, în schimb, trebuie să fie, se presupune că sînt, oameni politici. Faptul că intervin în lupta politică, în calitate de contemporani, este și un efect social al teatrului; dar nu este teatrul, ca atare. Teatrul constă în înfățișarea vie a unor întîmplări ce se petrec printre oameni. Nu este un paradox, ci o condiție fundamentală, de neînlăturat, a teatrului, faptul că, de pildă, cineva moare, fără să moară, că cineva spune, pe scenă, că este Galileo și, de fapt, nu este. A reduce una dintre aceste laturi duce la moartea teatrului. Un om care crede că, în teatru, poate să facă, în mod nemijlocit, politică (sînt situații cînd așa ceva se poate, dar eu îau cazurile normale) este victima unei iluzii, căreia îi urmează repede o trezire mahmură. Teatrul este, în cel mai bun caz, încurajarea omului spre politică. Încurajarea spre unul dintre elementele de care avem cel mai mult și cel mai omenește nevoie... ■