

## “... ACEST ANIMAL CIUDAT”

**P**rima etapă a teatrului experimental, ori a experimentului teatral s-a consumat la Iași (și nu numai la Iași) către sfârșitul deceniului șapte. La vremea respectivă, teatrul românesc se afla în avangarda teatrului european, devansase chiar teatrul polonez, a cărui mare înflorire poate fi datată către mijlocul deceniului opt. Ca să ne putem face o imagine clară asupra experimentului teatral de la noi, va trebui să delimităm mișcarea “off-off”, în principal studențească, de cadrele instituționalizate. Teatrul studențesc nu a ieșit în stradă ci a urcat în “poduri”. Experimentul “oficial” a încercat să scoată teatrul din scena italiană și să-i redea ceva din libertatea scenei “en rond”.

La Iași au existat două forme de experiment teatral. Cea dintâi a mizat pe regula tină, socotită și devenită non-conformistă. Cătălina Buzolanu, în primul rând, și Anca Ovanez-Doroșenco au forțat limitele gustului, fie și cu prețul sfidării. Printr-o comparație nișel forțată, am putea spune că cele două regizoare au încercat să transforme scena academică de la Iași într-o estradă de bîlci, într-un podium de carnaval în care totul este permis. Teatrul și-a recăpătat prospețimea, fie și cu prețul unor eșecuri.

Cea de a doua formă a iconoclastiei teatrale a constat în modificarea structurală a comunicării cu publicul. Spectatorul a fost adus pe scenă, ca într-o sală studio de estăzi. Sau, în cadrul și mai intim decît al studiourilor de azi, într-o sală ca de expoziție, cu publicul jur-împrejur, s-au jucat piese de Mazlu și Strindberg. Dar pe vremea cînd se jucau, la Iași, Inundația, Iertarea, Pelicanul, Pescărușul, Războiul vesel. Filoctet optimismul venea din toate părțile.

Teatrul credea în destinele lui, spectatorii veneau la teatru ca la o sărbătoare populară, criticii teatrului erau un fel de disc-jockey, anunțau evenimentul și, acolo unde era cazul, explicau ce părea de neînțeles pentru cea mai mare parte a publicului. Teatrul era un spațiu al libertății. Era firesc să dispară. A trebuit să ne întorcem la scena italiană, a trebuit să uităm de căruțele cu coviltir în care se adăposteau artiștii și decorurile. Teatrul a redevenit o instituție de stat, cu toate obligațiile care decurg de aici.

A doua etapă a experimentului teatral s-a situat sub o

zodile pragmatică. Descoperind că normele actoricești, pe care el însuși le-a impus, nu pot să fie acoperite, defunctul Consiliu al culturii și-al educației socialiste a invitat teatrele la forme noi de exprimare. În felul acesta s-a ajuns la așa-numitele recitaluri actoficești, care constau în piese în unu, două, trei, patru și, în cazuri excepționale, chiar în mai multe personaje. Puterea de adaptare a artistului este, practic, nelimitată. S-au creat, în foarte multe teatre, sălile “Studio”, destinate acestor “recitaluri”, în fapt, piese camerale de interiorizare, de virtuozitate interpretativă. Contextul este complet diferit de acela din anii '70. Orice formă de revoluție este interzisă. Teatrul nu trebuie să provoace nici măcar prin expresie. Se caută textele “Inocente”, se caută melodrama, de la Noaptea tăcerii, noaptea singurătății și pînă la Vinătoarea de rațe. Nu am ales întâmplător aceste două titluri. De la Anderson și pînă la Vampilov e o distanță cit de la Scribe și pînă la Cehov. Nemaifiind însă vorba de o revoltă umană împotriva Structurii, ceea ce contează e Performanța Interpretativă. La Iași, și în primul text și în al doilea, Sergiu Tudose și Violeta Popescu dau probe de virtuozitate. Confuzia crește. Prin proba interpretativă, și cele două texte par echivalente. Drama teatrului românesc în ultimele două decenii stă chiar în posibilitatea de-a compara Noaptea tăcerii, noaptea singurătății cu Vinătoarea de rațe. Politicul se topește, odată cu omenescul, într-o zonă comună, pe care obișnuim s-o numim melodramatic.

Dintre spectacolele de studio ar mai trebui amintit Tactica șarpelui boa, titlu neinspirat dat dramatizării lui Gabriel Arout după schițe și nuvele de Cehov (în versiune originală Omul, acest animal ciudat). Spectacolul e tragic, la modul cehovian. Dar și el cheamă lumea “la teatru”.

Cea de a doua perioadă a experimentului teatral, punind miza pe performanța interpretativă, s-a circumscris într-o mișcare pe care aș numi-o a “teatrului în colivie”. Este un teatru de “rezervație naturală”, incapabil să iasă în stradă, comunicînd esopic. Instituționalizat, teatrul experimental se adresează aceluiași public conformist, venit la spectacol din obligație sau din obișnuiță culturală.

VAL CONDURACHE

## CAPCANE ȘI LIMITE



**E**xperimentul, așt în artă cît și în general, nu poate fi niciodată scop în sine. El este destinat nu etalării ci exclusiv probării, nu consumului artistic ci optimizării acestuia. Răspunzînd atitudinii novatoare a artistului, elanului său explorator, experimentul artistic reprezintă imaginarea și verificarea practică a unor noi procedee de creație. Dar experimentul ca atare rămîne o problemă de laborator a creației, de culise și nu de avanscenă. De aceea absolutizarea etapei experimentale, aprecierea ei în sine și pentru sine și nu drept o căutare, drept un drum nou spre

atingerea scopului estetic final, transformă experimentul în propriul său conținut și reprezintă astfel cea mai frecventă capcană ce-i pîndește pe cel ce-l folosește inadecvat: confuzia dintre mijloc și scop.

Prin amintita confuzie este desconsiderată finalitatea, scopul însuși al experimentului: adecvarea unui proiect artistic la o modalitate concretă de expresie. Acest proiect trebuie însă să preceadă experimentul. Devenind autoreflexiv acesta poate prezenta, desigur, un interes în sine, așa cum poate fi interesant să-l asistăm la lucru pe o lar, frămîntîndu-și lutul sau căuînd o nouă

modalitate de acționare a roții, dar fenomenul ca atare se plasează alături, mai corect spus, înainte de artă. Numai zveltețea ulciorului, cu zmalțul înnobilit prin logodna cu focul, numai produsul final, reușit, poate fi deci operă de artă. Experimentul nu ține, așadar, de artă ci de tehnică, de meșteșug, el nu este inspirația ci exploatarea implicațiilor ei concrete. De aceea, desfășurarea lui presupune mai mult scrupul și răbdare decît talent și imaginație. Dacă ideea unui experiment mai poate fi asociată creativității, procesualitatea ei concretă, nu. Ba mai mult, ideea unui experiment nu este o idee artistică, ci doar sugestia

unei modalități de a-i proba viabilitatea.

Lucrurile nu stau cu totul altfel nici în teatru. Când ceea ce ni se prezintă este rezultatul unui experiment reușit, deja nu mai este vorba de un experiment ci de artă. Dacă procedura experimentală rămâne evidentă, înseamnă că modalitățile de expresie încercate nu au atins "punctul de topire" ce le face să fuzioneze în spontaneitatea și firescul unei forme ce nu trebuie să trădeze nimic din efortul anterior depus întru obținerea ei. Partea de muncă, de căutare, de experiment, inerente oricărui proces de creație, trebuie să fie asemeni celor două treimi din volumul icebergului care nu se ghicesc, ascunse fiind sub apă, dar a căror existență conferă măreție și stabilitate trăirii vizibile.

Noțiunea de "artă experimentală" precum și cea de "teatru experimental" mi se par astfel ilegitime estetic, oricâtă notorietate ar fi dobândit în limbajul de specialitate de la mijlocul acestui secol. Nici Peter Brook, nici Grotowski n-au transformat experimentul în artă, chiar dacă l-au efectuat adesea pe scenă, în fața spectatorilor. Permițându-ne să aruncăm o privire în atelierul lor de creație, să le descriem căutările, nu înseamnă că ne-au făcut părtași și la reușitele omologabile ale acestor căutări.

Nu negăm, prin aceasta, importanța covârșitoare a experimentului în efortul de îmbogățire și dezvoltare a expresivității scenice. Numai că el rămâne și în acest caz doar un instrument al creativității, un sprijin și un stimulator al acesteia, și nu un beneficiar al ei. Nu experimentăm ca să fim originali, originalitatea fiind ea însăși o premisă din care se naște ideea și necesitatea experimentului. Dar, orice experiment reușit naște noutate și deci

originalitate întrucât introduce în practica uzuală tehnici și modalități de expresie ce n-au fost proprii pînă atunci colectivului respectiv (și aș putea da în acest sens exemplul muzicalului Păguboșii, gen de spectacol total, practicat ca atare pentru prima oară de actorii teatrului "Nottara").

Orice creație autentică, fiind o plonjare în necunoscut, lansarea pe un drum nemaiumblat, își asumă și riscul eșecului. Dar în vreme ce un pictor sau un scriitor își pot ține ascunsă nereușita, arzînd pînza sau rupînd paginile neinspirate, în vreme ce eșecul lor are doar consecința subiectivă a unui sentiment de insatisfacție, cuînd uitat și el în euforia urmării unei noi idei creatoare, un spectacol ratat implică pe lîngă pierderi materiale irecuperabile și situația jenantă a dezvăluirii publice a eșecului. De aceea, în condiții normale, realizării unui spectacol (căci nu ne referim în contextul de față la dramaturgia experimentală) sînt, de regulă, mai înclinați spre conformism, spre soluții sigure, anterior verificate, spre forme de expresie asimilate de public și avînd astfel o accesibilitate asigurată. De aici o mai riguroasă cenzură critică asupra ideilor novatoare, puse sub semnul întrebării și adesea considerate neviabile înainte de a fi putut să se materializeze și deci să fie confirmate sau infirmate ca fapt de artă. Și tot de aici sporita inhibiție față de soluții esențiale noi, cu rezultate imprevizibile, ceea ce, evident, nu poate fi decît o frînă în calea creației. Ca o soluție de compromis - nevoia de experiment și în arta spectacolului nepuînd fi eludată - s-a recurs la așa-zisele "studiouri experimentale". Cheltuielile de montare mai diminuate în cazul lor precum și publicul mai restrîns (acest "martor" al eșecului) presupun suspendarea provizorie a unor

din obiecțiile prea severe ale veghei critice. Dar și în acest caz, succesul va fi recunoscut ca deplin abia prin omologarea soluției experimentale în condiții de normalitate cotidiană a teatrului și nu în cele de excepție ale laboratorului-studio (condiții în care și tehnica expresiei scenice - mimica, intensitatea rostirii și amplexarea gestului - este sensibil diferită de cea obișnuită din cauza plasării actorului în imediata apropiere a spectatorului). Astfel, nu rareori, ceea ce rezistă în condițiile și la scara redusă a studioului, își pierde din strălucire și relevanță pe scenele marilor săli de spectacol. Or, are rost să experimentăm, să căutăm deci soluții menite delberat a fi valabile numai în condițiile unei arte teatrale "de buzunar"? Cu ce ar ieși astfel în cîștig mijloacele de expresie ale artei scenice în genere?

Nu cred, de aceea, în viabilitatea unui "teatru experimental" ca variantă sau alternativă a teatrului obișnuit, cum nu cred în legitimitatea unui teatru ce-i utilizează pe spectatori ca pe niște "cobai", cu riscul de a-i pierde definitiv. Căci, o altă capcană a experimentului, devenit atribut asociat unei anumite creații, constă în folosirea lui drept "jolly-joker" justificativ atunci cînd neclaritățile de concepție și imaturitatea estetică a rezultatului generează dificultăți de înțelegere și apreciere din partea publicului. Scuza că ne aflăm "în fața unui experiment" nu poate justifica prejudiciul estetic adus receptorului. Oricît de plină de învîlminte ar fi fost, pentru realizatori, acea bătălie pierdută.

VICTOR ERNEST MAȘEK

## LIBERA INIȚIATIVĂ TEXTUALĂ

Să acceptăm, pentru început, că fiecare text pentru teatru este un experiment. Autorul încearcă și el, cum poate, să fie original, dacă nu din frămîntare interioară, măcar din calculul elementar că nu poate rescrie o comedie de Goldoni și s-o dea ca personală. Pînă la urmă experimentul este măsurabil prin depărtarea de modele cu buna cunoaștere a lungului nasului: o depărtare astronomică nu va exista niciodată.

Modelele domină teatrul mai mult-ca alte arte, pentru că, pînă la urmă, teatrul se joacă pe scenă cu decoruri și actori. Sigur că visează la un teatru holografic, la decoruri înșelătoare "pe bază" de laser, la apariții-dispariții prin mijloace video tridimensionale, pe elemente de hazard, ca de pildă apariția pe scenă, fără prevenire de la un spectacol la altul, a unui șoarece, taur furios, leopard. Dar abuzul de asemenea gadget-uri ucide "omenescul" piesei, duce la un S.F. de maxim kitsch.

Experimentul în textul teatral rămîne desigur esențial. Cum se poate realiza, cît timp pot demonstra cu exemple că "totul s-a făcut"? Am găsit elemente serioase de textualism la Camil Petrescu, permutări de personaje încă de la Shakespeare. Experiment teatral absolut nu există și nici măcar posibilitatea unei mari schimbări de direcție. Ceea ce se poate încerca este, după opinia mea, mixarea tuturor procedeelelor posibile cu încercarea concomitentă de a le da un sens contrar așteptării clasicizate. Astfel, pedepsirea unui criminal să fie o farsă iar

căsătoria din final o tragedie. Evident, această tratare cu un minus în față este foarte schematică. Dar jocul de așteptare-confirmată, așteptare-contrazisă, realizat neuniform pe parcursul textului, îi va înnoi.

Departajările valorice se vor face prin adecvarea acestor schimbări la sensul global al piesei și, pe o rețetă unică, vor fi rezultate foarte bune sau foarte proaste.

În mod intolerant și agresiv, autorul dramatic își face propriul experiment ceea ce înseamnă, implicit, că nu acceptă "cuceririle" rezultate în urma experimentelor celorlalți autori. Așadar, experimentul teatral are loc în gol. Nimeni dintre urmași nu va face uz, altfel decît pe furie, de cele rezultate prin experimentul meu. Iar eu la rîndu-mi, îgnor bunurile cîștigate prin truda altor experimenter, îi mai și atac la nevoie, iar noaptea, într-ascuns, mixez ce pot, cum pot, din toți.

Respins pe față ca demodat, căci orice experiment de ieri este convenția plicticoasă de azi, demersul îndrăzneț al antecessorilor rodește în piesele noastre. Le împodobește, îi bucură pe spectatorii care, naivi, ne aplaudă.

Naivitatea spectatorului este un lucru neprețuit pe care toți autorii de experimente trebuie să-l cultive cu grijă. Pe ea contez în fiecare zi a vieții mele de dramaturg în (de)formare. Și scriu, și scriu...

HORIA GÂRBEA