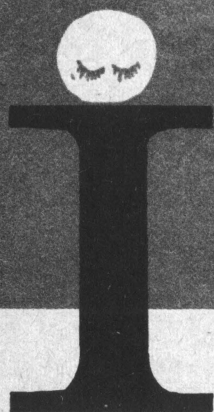


OGLINZI PARALELE

TEATRUL ȘI OMUL DE PE STRADĂ



istoria culturii europene în perioada sa contemporană dezvăluie, între altele, și acest fapt: creșterea dinamicii în lumea teatrului. Perioadele de recesiune economică, instaurarea, când și când, a amenințării de ordin social politic, vreun conflict militar de anvergură, o contradicție flagrantă a drepturilor omului au determinat și determină accelerarea, ca un reflex al "instinctului" de autoapărare, a semnelor unor noi căutări în direcția expresivității teatrale. Acest lucru atrage după sine, cu o anume regularitate, alte moduri de organizare a circuitelor teatrale, alte tipuri de relații între teatru, ca fenomen cultural, și comunitate, ca grup conturat pe baza câtorva criterii. Se produce, cu alte cuvinte, o apropiere a teatrului de cetățean, paralel cu dezvoltarea în continuare a modurilor spectacologice care înseamnă selecția de către cetățean a teatrului la care se va duce.

O experiență teatrală, ca obiect al viitorului spectacol, poate fi și aceea de a sonda în rîndurile oamenilor de pe stradă caracteristici ale felului lor propriu de a considera teatrul ca fenomen comunitar și nu numai ca rețea de instituții teatrale cu afiș repertorial distinct. Într-unul din cartierele din sudul Londrei, de pildă, există un spațiu teatral solicitat și obținut în urma unor presiuni făcute de membrii comunității care locuiește în acel cartier (pe căi diverse: filieră oficială, presă, provocarea unei intervenții parlamentare etc.). Acest spațiu teatral aparține aceluși cartier și comunității respective, care a resimțit nevoia participării la activitățile sale, diverse, dar și la un tip de contact social pe care nu-l poate avea altfel. Explicațiile sînt mai multe și aparțin unor planuri distincte. E vorba, mai înfrî, de suprafața socială pe care omul de pe stradă o are în cadrul unei societăți dezvoltate, de selecția, de multe ori foarte strînsă, pe care o operează în privința prezenței sale în viața comunitară, de coordonate psihologice ale suportării stress-ului cotidian, de

conștientizarea tipului de relație pe care o are cu propriul univers, de modul cum rezistă la presiunea universului "mare" ș.a.m.d.

Acel teatru de cartier londonez încerca, fie prin conferințe pe teme teatrale, fie prin spectacole, să sugereze spectatorilor săi, oamenii din zonă, limitele proprii lor "competențe" sub raport social, dar și depășirea acestora prin revelarea psihologiei unor gesturi esențiale ale vieții de zi cu zi, fapt care, cum aveam să-mi dau seama, putea reduce senzația agresiunii, de pildă, a mediului fizic, asupra instinctelor vitale. Unii dintre participanți intrau în "rol" sub conducerea regizorului alături de care construiau textul spectacolului sau analizau un text deja scris.

Noi am fost obișnuți, pe căi diverse, să considerăm relația Teatru-Public drept una globală, deși nu o dată ne-am întrebat ce se ascunde în spatele acestui cuvînt: publicul. Și răspundeam că e vorba de categorii socio-profesionale sau de vîrstă, și alții. Era o viziune contabilă de chestionar, de sondaj, și nu avea nimic de-a face cu aspectul vital pe care îl presupune, între altele, relația respectivă. Apoi viziunea aceasta, inertă, totuși, ascundea și o prejudecată: publicul care vine la teatru. N-a fost vorba niciodată

de teatru care merge la aceia care nu sînt încă public. Cu alte cuvinte, stabilirea unei dinamici complexe a relației între Teatru și omul de pe stradă înseamnă și elaborarea unor circuite teatrale (semi- sau ne-profesioniste, cel puțin la început) prin care inter-mediarea, "negocierea" contextelor social-economice sau politice au loc pe terenul acelora care suportă evident rezultatele acestor "negocieri" purtate la nivelul politicii generale. În Franța, Germania, Marea Britanie și nu numai, tendința de dezvoltare a teatrului comunitar, deci nu a instituției teatrale "oficiale", a fost și rezultatul unui gînd evidențiat mai ales în urma perioadelor istorico-sociale dificile, atunci cînd, de pildă, s-a observat cît de puțin sînt înarmați oamenii de pe stradă, oamenii obișnuți (cărora standardul social nu le permite frecventarea asiduă a teatrelor aparținînd circuitului publicitar), din punct de vedere psihologic pentru a înfrunta precaritățile de diverse feluri: sociale, intelectuale, sexuale, rasiale. Dezvoltarea acestor circuite teatrale a pregătit terenul insinuării și a unei utilități din punct de vedere existențial referitoare la ample categorii "robotizate" de manejul vieții cotidiene. Proliferarea grupurilor teatrale plasate în astfel de comunități urbane sau rurale (și cazul latino-american este elocvent) a consemnat stabilirea unui alt mod al relației Teatru-Public, caracterizat de programe de educație social-culturală operînd cu anume concepte definitorii pentru comunitatea respectivă.

O tradiție puternică a culturii teatrale europene a destinat experienței publice a teatrului rolul de "divertisment". Ea este acaparantă și azi, iar teatrul românesc nu face excepție în această privință. Ea caracterizează la fel de puternic consistența ritualului social pe care îl presupune, pentru omul de pe stradă, faptul de a hotărî să meargă la teatru. Utilizarea socială a timpului, aici, este de alt ordin decît în cazul teatrului comunitar, unde teatrul își formează un public determinat deja, cum spuneam, de anumite coordonate social-economice. Pentru societățile din Est abia acum se poate pune problema (Polonia fiind totuși o excepție) regîndirii relației Teatru-Public din perspectiva emergenței altor circuite teatrale (experimental, comunitar, marginal etc.). Cum și ideea "omului de pe stradă" ca entitate globală se va vedea curînd expusă unui alt sistem de evaluare. Faptul mi se pare cu atît mai evident cu cît acum (asta însemnînd o perioadă mai lungă), la puțină vreme după ce s-a produs o schimbare istorică, starea de a fi spectator la teatru reapare pe fundalul redefinirii propriului raport al omului de pe stradă cu o lume în schimbare.

MARIAN POPESCU