

EXPERIMENTUL – TENDINȚE CONTRARE

Mărturisesc că această anchetă a prins viață în timpul unei stări personale de vag disconfort. Starea era datorată unei înțelegeri cam precare a temei ce preocupă astăzi o bună parte a lumii noastre teatrale: experimentul și necesitatea imediată de înrolare a artiștilor într-o aripă reformatoare a teatrului. Și cum ceea ce am scris până aici sună deja (în cazul cel mai bun) ca o înjurătură politicoasă, voi încerca mai departe să explic.

Formele de teatru repertorial cu actori angajați pe viață, cu decoruri și costume strivite sub tone de praf sunt la ora aceasta depășite. Nu numai că nu stimulează concurența, emulația, dar teatrele nu-și pot permite încercări, explorări, să spunem, în zone virgine. Ele depind de subvenții de stat și sunt obligate să vizeze încasările maxime. Or, nu întotdeauna succesul la public al unui spectacol are vreo legătură cu valoarea lui artistică. Pe de altă parte, oamenii de teatru sunt încă retribuiți după criterii egalitariste, fără departajări valorice, iar sumele sunt derizorii, chiar jenante. În țări civilizate, cu simțul responsabilității față de cultura și viitorul lor, oamenii de teatru cu faimă au suficienți bani pentru a înființa centre de cercetare. Lipsa unei legislații care să permită în mod real existența unor forme alternative de teatru sufocă orice inițiativă, indiferent cât ar fi ea de îndrăzneată sau de ingenioasă.

Cu toate acestea, nimeni nu se plânge că teatrul românesc s-ar fi făcut de răs vreodată în străinătate. Ba dimpotrivă. Probabil că marfa cel mai bine vândută la export este tocmai această nobilă artă, teatrul. Hulirea lui pe toate drumurile, ca și legănarea confortabilă în iluzia că în spațiul carpațo-danubiano-pontic există cel mai bun teatru din lume sunt două tendințe extreme, pe care le consider la fel de păguboase.

Sfășierea lumii teatrale în două mari tabere, distincte și adverse – pro-experiment și anti-experiment –, ce se manifestă fățiș sau mascat, și aplicarea metodei ciocanului în cap, atât de o parte cât și de cealaltă, nu cred că pot reprezenta soluții. În mod indubitabil, experimentul teatral trebuie încurajat, iar față de ceea ce este bine făcut dar poate mai „în tradiție” se impune apărarea, și nu atitudinea distructivă. Formele pașnice de coexistență și lupta îndreptată hotărât împotriva nonvalorii par a fi totuși căile cele mai înțelepte și mai profitabile. Nimeni nu s-a speriat încă de prea mult lucru bine făcut. Cum bătaia se duce, în special, între privitorii, comentatorii și teoreticienii artei spectacolului, pentru această anchetă am preferat opiniile „actanților”. Alexandru Dabija, Ivan Helmer, Silviu Purcărete, Alexandru Darie, tânărul student A. T. F. la regie Theodor Cristian Popescu și Dragoș Galgoțiu au răspuns cu foarte multă amabilitate la următoarele întrebări: cum definesc ei teatrul experimental? este el în vogă, astăzi, în lume? ce se întâmplă cu teatrul care nu experimentează modalități noi de comunicare cu publicul? experimentul trebuie instituționalizat? un astfel de proiect ar fi viabil, azi, în România?

Regret că ancheta nu a putut include și opiniile altor regizori și, mai cu seamă, ale domnilor Mihai Măniuțiu și Tompa Găbor; dar n-am știut cum să micșorez distanța între Cluj și București.

ALEXANDRU DABIJA: O nouă înțelegere a omului

– Domnule Dabija, v-aș ruga, pentru început, să încercați o definire a teatrului experimental, pentru a opera ulterior cu un termen cunoscut, nu doar bănuț.

– Am să încerc, deși îmi este foarte greu, pentru că nu am încredere nici în terminologie, nici în lucrurile foarte exact afirmate. Nu numai teatrul experimental, ci orice idee care s-ar circumscrie domeniului experimental este o stare. Aș îndrăzni chiar să spun o stare psihică a creatorului. Deci, în nici un caz nu este rezultatul unei propuneri. Nu te poți hotări ca începând de mâine să faci teatru experimental. Voi folosi o comparație, poate cam stupidă, dar e prima care-mi vine în minte: experimentul nu seamănă nici măcar cu extazul pe care și-l provoacă șamanul. Este starea de grație care vine peste creator. O nevoie intimă a sa. Nu cred nici în experimentul propus de un grup de creatori, pentru că este o stare pur individuală.

– Deci s-ar putea spune că există creatori care au har pentru experiment și creatori neatinși de aripa divină?

– Nu, nu, nu! Sunt creatori cărora li se întâmplă lucrul ăsta uneori și creatori cărora nu li se întâmplă niciodată. Și, în fine, o categorie care simulează și încearcă doar să-și provoace experimentul. Repet, este o stare ca o boală, ce cade peste individul respectiv. Nu știu cât de tare vă ajută acest răspuns pentru continuarea întrebărilor.

– Cum nu mă ajută, așa nu mă încurcă.

– Recent, am citit un interviu al lui Andrei Șerban, publicat în America, în care el se plângea că se face teatru din ce în ce mai mecanic și mai comercial, din ce în ce mai supus nevoilor teatrale instituționalizate. Am simțit îndărățul vorbelor lui Șerban faptul că teatrul duce lipsă de ceva nou și adevărat sau, mai bine zis, lipsa unei anumite stări. La noi nu există această stare. Sau, cel puțin, eu nu am depistat-o în nici un creator.

– Considerați că nici una dintre regizorii români nu i se poate atribui calitatea de promotor al unei forme noi de teatru?

– M-aș feri să-i spun calitate.

– Proprietate...

– Proprietate, da. Pentru că ea poate fi un defect care să-l îndepărteze pe creator (culmea!) chiar de scopul pe care și l-a propus. Exemplul perfect în cazul acesta este Grotowski, care a înaintat în această experiență trecând dincolo și de teatru, și de artă, și de cultură, ducându-se într-o zonă greu de definit, care îi aparține numai lui, ca individ. Ceea ce se întâmplă la noi în teatru este vizibil cu ochiul liber. Efortul este îndreptat clar spre succes. Spun asta fără nici o nuanță peiorativă. Hai să spunem, spre recunoaștere. Este clar că lupta mare a creatorilor contemporani este de a fi recunoscuți. Cât mai repede și de cât mai multă lume.

Suntem total defazați. În lume, la ora actuală, se practică un tip de teatru foarte simplu și foarte direct. Eu îl admir. Pentru că răspunde nevoii omului, nu a spectatorului. Una dintre greșelile teatrului nostru este că el se adresează spectatorului și nu omului. Când omul devine spectator, el începe să fie un animal special. Din acest moment totul devine un soi de convenție. Teatrul a început să fie un fel de „făcut cu ochiul” la public.

– Fac și eu o comparație nefericită și vă întreb: Dallas se adresează omului, nu spectatorului?

– Nu. Dallas se adresează dobitocului din om. Serios! Știm cu toții că-i așa.

– Cum vedeți, în mod concret și cu soluții valide, instituționalizarea formelor libere de teatru în România?

– M-ați întrebat atât de direct încât vă răspund tranșant. Soluții viabile nu există. Fiind în plinul acestei mișcări măcar de provocare a unor soluții, pot să vă spun că ceea ce încercăm noi este imposibil. De aceea nu sunt sceptic. Sunt foarte liniștit. Se refuză undeva în gând, nu la nivel politic sau administrativ. Este un refuz mental de acceptare a condiției individuale. Și asta se întâmplă la nivelul întregii societăți. În momentul în care într-o discuție apare cuvântul individ, totul se blochează, se termină. Pentru că întotdeauna se preferă discuția despre grup, colectiv, gașca, UNITER, sindicat, „noi cu toții”. În momentul în care se pune problema valorii individuale, aproape toată lumea tace. De aceea cred că este imposibil să se pună o bază reală a ceva. Acum, cel puțin. Când se vor schimba datele psihice ale acestei nații, atunci poate că da.

- **Când se vor schimba?**

- Când? Bănuiesc că numai după o catastrofă naturală. Fără nici o glumă. Eu, cel puțin, aștept o catastrofă naturală.

- **Eu nu! Considerați că țările care și-au permis forme diverse de a face teatru au un câștig valoric, sau este vorba de o libertate absolut necesară creatorului?**

- Simplu, concret și adevărat: nu crește nivelul calitativ al teatrului, ci aria de cuprindere a înțelegerii omului, fără de care teatrul nu poate exista. Această înțelegere a omului este un parcurs infinit. Trebuie făcut efortul continuu de a ști cât mai mult, de a vedea cât mai mult. În Polonia, de exemplu (care a avut și are un teatru foarte puternic, deși suferă mai tare decât noi din cauza schimbărilor sociale), înțelegerea este mult mai profundă. Din acest punct de vedere, teatrul nostru, deși ne batem cu pumnii în piept foarte tare, are o mare doză de „dansuri populare”; ce-i drept, bine făcute. Dar în zona folclorică. Culturală, dar de artizanat, de succes, de deschidere către public, bun pentru expoziția universală, la secțiunea „Papuși”. De multe ori această mirare și surpriză ascund lipsa unei substanțe adevărate. Cu cât teatrul se așază mai bine în fotoliu, cu cât încep să-și plimbe, ca la „Cântarea României”, șase premii între aceiași „indivizi” (Odeon, Bulandra și Craiova – îmi permit să spun asta acum, pentru că dacă aș fi director la Reșița s-ar spune că vorbesc din invidie), cu cât începem iarăși să învățăm un grup de șapte ziaristi prin zece jurii, sau un grup de patru regizori păcălesc 25 de teatre lucrând de fapt doar în două, ei bine, în acel moment facem de fapt ceea ce am mai făcut și până acum.

- **Dați-mi, vă rog, un exemplu care să contrazică această stare de lucruri.**

- De unde?

- **De unde doriți dumneavoastră.**

- Sunt absolut impresionat ori de câte ori am ocazia să văd spectacole de teatru în Marea Britanie. Micile teatre englezești în care se joacă piese englezești, dure și clar înfipte în realitatea lor socială. Am văzut acolo șapte-opt teatre în care există public realment interesat de spectacole, așa cum probabil se întâmplă și pe vremea lui Shakespeare, nu de problemele filosofice sau metafizice ale creatorului. Sunt bucuros să văd teatru viu, foarte viu. Al doilea exemplu este Peter Brook. În cadrul acestei arte pline de meseriași există și artiști adevărați. Peter Brook este un exemplu de artist adevărat.

- **Pentru că ați vorbit despre teatrul direct, simplu: credeți că este timpul ca metafora – mijloc peren de exprimare în artă – să-și facă bagajele și să plece?**

- Nu. Este foarte bună întrebarea. Metafora va exista întotdeauna, indiferent de micimile, de problemele noastre. Totul este ca noi să o mai lăsăm puțin în pace. Pentru că talentul nostru uriaș, format și exersat de zeci de ani în mistificare, în joc dublu, triplu, a chinuit-o într-un hal îngrozitor pe biata metaforă și a folosit-o în scopuri foarte urâte. Și anume, de a umple un gol de substanță, o găunoșenie absolut înspăimântătoare. De multe ori sunt îngrozit de lipsa de substanță a acestei meserii, de golul uriaș de dedesubt. Alergăm pe o pojghiță extrem de fină. Cred că utilizarea în continuare a metaforei nu face altceva decât să ne acopere neputințele.

IVAN HELMER:

Teatrul experimental nu face altceva decât să-și bată joc de public și de actori

- **Domnule Helmer, sunteți redactor la postul BBC, în Anglia, deci bănuiesc că aveți o opinie „aerlisită” despre teatrul experimental.**

- Consider că teatrul experimental nu face altceva decât să-și bată joc de spectatori și de actori. Nu mă interesează o astfel de direcție. Fenomenul este prezent și în Anglia, dar subvențiile pentru teatru nu sunt prea mari și puțini își permit luxul de a face spectacole experimentale. Nu îmi place nici să fac și nici să văd reprezentații de acest gen. Cred că publicul trebuie adus în sala de teatru la piese bine scrise și la spectacole bune.

SILVIU PURCĂRETE:

O operă artistică autentică conține doze de experiment

- **Ce poate fi teatrul experimental, domnule Purcărete?**

- Teatrul experimental? Este teatrul în care se experimentează.

Nu cunosc genuri de teatru experimental și nu cred că este un anume fel de teatru. Calitatea de experiment este o dimensiune a actului de creație ce poate fi mai mult sau mai puțin amplă. Mi se pare că este o întrebare extrem de generală. S-ar putea răspunde șase ore sau un minut și obiectul este un domeniu nedefinit în mod uniform, prin care fiecare înțelege cu totul altceva. Deci, în primul rând ar trebui unificate definițiile. În momentul în care spui „teatru experimental” te referi la o activitate care are ca scop principal experimentarea unor noi mijloace de comunicare, de expresie teatrală. Experimentul este o muncă de laborator, care nu se adresează consumului. Poate că despre asta este vorba. În general, în noțiunea de teatru experimental a fost inclusă avangarda teatrală. De exemplu, Grotowski, Bob Wilson au făcut teatru experimental. În momentul de față, Peter Brook. Și unii, și ceilalți oferă produse de foarte mare consum. Datorită vogii experimentaliste acum sunt vânduți foarte bine.

- **Apreciați că în teatrul românesc ar exista astfel de intenții?**

- În teatrul românesc nu a existat această noțiune de teatru experimental instituționalizat. Sigur că, de la creator la creator, de la situație la situație, unele spectacole au avut un caracter mai pronunțat de inovație. Energia căutătoare a fost mai intensă. Putem spune că Aureliu Manea făcea teatru experimental, iar azi, Dragoș Galgoțiu. Dar aceasta este o formulă foarte ambiguă, generală. Ambele nume pe care le-am amintit întâmplător sunt personalități artistice extrem de creatoare.

Din păcate, la noi există un mic parfum de ironie când se spune „teatru experimental”. În România nu există ceva în genul institutului lui Peter Brook sau similar companiei lui Grotowski sau a lui Eugenio Barba. Teatrele noastre sunt instituționalizate, iar un anumit produs artistic poate conține mici rudimente de experiment.

- **Considerați că teatrul românesc este infirm prin lipsa instituționalizării formelor experimentale?**

- Este vorba în primul rând de capacitatea unei societăți de a finanța cultura și, implicit, experimentul cultural. Or, acolo unde există foarte mulți bani desigur că se organizează activități de perfecționare, de încercări, fără scopul imediat de difuzare masivă la public. Așa-numitul laborator sau workshop, care se practică foarte asiduu în lumea bogată și civilizată, angrenează oamniul de teatru și

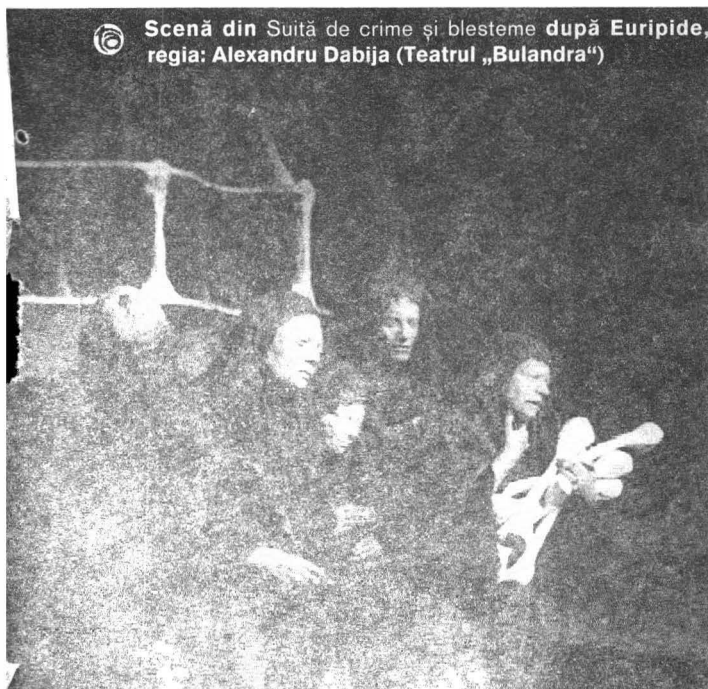


foto: Sorin Lupșa



Valer Dellakeza și Ilie Gheorghe în Ubu Rex..., regia: Silviu Purcărete (Teatrul Național din Craiova)

Început să arunce în spectatori cu vopsele, cu pisici moarte, au făcut spectacole cu urinări sau cu împrôșcări de fecale. Chiar mai spectaculos și mai **experimental** decât cu pisici moarte. Și au violentat la ei până nu s-a mai putut. Dar asta nu înseamnă spectacol experimental. E o formă de infantilism grav. Forma de maxim experiment se desfășoară astăzi în cadre deosebit de burgheze. Adică în săli cu fotolii confortabile și unde ritualul burghez al spectatorului de teatru este menținut, produsul teatral poate fi unul experimental. Un exemplu de idee preconcepțată este că experimentul nu se face decât stând pe butoaie. Neapărat spectatorul trebuie să stea ciucit, sau pe niște lăzi, să-i intre cuie în fund, să fie călcat în picioare, să se facă foarte mult praf, să fie multă gălăgie și, în general, spectatorului să-i fie cât mai incomod posibil. După o astfel de experiență el trebuie să rămână cu impresia că a văzut teatru experimental, chiar dacă ceea ce s-a săvârșit pe „scenă” sunt platitudini burgheze extreme. Orice poate fi permis, chiar și împrôșcarea spectatorului cu **ceva**. Dacă se reușește, printr-o magie specială, să fie un fapt de artă. Dacă împrôșcarea respectivă ne transportă într-o zonă de spiritualitate cu totul și cu totul înaltă, atunci absolut orice este permis. Repet: numai dacă devine un fapt de artă.

ALEXANDRU DARIE: Fiecare spectacol este, în felul lui, un experiment

- **Își propune regizorul Alexandru Darie, pentru anul 1994, să încerce un experiment teatral?**

- Fiecare spectacol este, în felul lui, un experiment. Nu cred în teatrul experimental de dragul experimentului. A forța un text care de fapt nu este text a fost un mod de a interesa publicul în urmă cu ceva timp, dar acum nu mai interesează pe nimeni. Lumea vrea să vadă spectacole care să emoționeze și să plece din sala de teatru cu un sentiment, cu o idee. Altfel, înseamnă că ne facem meseria într-un turn de fildeș. Cred că regizorul trebuie să descopere teme care există în text și să le pună în scenă pentru ceea ce reprezintă ele.



de artă, în general, să lucreze pe o anumită temă. Deci se face efectiv experiment. De foarte multe ori aceste încercări nu sunt văzute nici măcar de un singur spectator. Astfel de activități sunt finanțate de ministere, societăți, universități, tocmai pentru a da creatorilor cât mai mult oxigen și sânge. În ceea ce privește temperamentul românesc, el este unul **de sinteză**, mai ales în domeniul teatrului. Românul este mai puțin temerar. Noi n-am făcut nici mari călătorii, n-am descoperit nici insule misterioase. Stăm pe plaiurile noastre mioritice și nu ne aventurăm în ținuturi necunoscute. De obicei, ne place să gustăm fructele exotice pe care alții le-au descoperit și le-au adus. Și, uneori, **gustăm** cu destul de mult talent. Marile reușite în domeniul teatral românesc au fost niște opere de sinteză în care experimentele le-au făcut alții, iar noi am știut să le preluăm, uneori chiar să le înobilăm. Orice operă artistică autentică trebuie să conțină mici doze de experiment, de căutare a unui teritoriu nou. Altfel e o mortăciune. Numai că noțiunea de teatru experimental, în limba română, este folosită cu conotații peiorative. Cel puțin eu așa am receptat-o, fiind înjurat de foarte multe ori cu drăgălășenie pentru caracterul experimental al unor spectacole.

Unii cred că experimentul se referă la dezburchezirea teatrului prin violentarea fizică a spectatorului. Asta este o tâmpenie formidabilă. A fost la modă prin anii '60. La oamenii normali și la artiștii autentici se referea exclusiv la o violentare intelectuală și rezulta un cutremur în domeniul recepției culturale. Sigur că au fost și idioți care au spus: „Dom'ne, hai să violentăm!”. Și atunci au



THEODOR CRISTIAN POPESCU: Scot la suprafață ceea ce hibernează în noi


– Theodor Cristian Popescu, crezi în nevoia de experiment în teatru?

– Consider că teatrul experimental caută ceva nou, la nivel formal. Deci forme noi. Eu nu caut asta, ci formarea unui gust nou. Generațiile de tineri care vin acum la teatru au un alt tip de cultură în care este inclusă și cea video. Ei au asimilat-o mai mult decât pe cea literară. Au un alt ritm psihologic, reglat după filme, o oră și 45, sau după meciurile de fotbal – 90 de minute. Asta creează un ritm psihologic care are drept rezultat refuzul a ceea ce nu este foarte condensat, cu structuri alerte, cam de felul minutul și ideea, minutul și surpriza.

Teatrul pe care încerc eu să-l caut (și pe care nu pot să pretind că știu să-l fac) ar fi unul care să răspundă acestei necesități. Indiferent că va fi făcut pe texte de Shakespeare, de Cehov sau pe texte contemporane. Ce este un spectacol? O punte de comunicare între cei care îl fac și oamenii care plătesc banii pe bilet ca să-l privească. Deci comunicarea se face cu contemporanii anului 1994, indiferent dacă textul este scris vara trecută sau acum patru secole.

– Ai dori să încerci experimente de laborator, cu o echipă a ta?

– Nu, dimpotrivă. Eu simt că mă împospățez foarte tare lucrând cu oameni și în locuri diferite. Chiar mi-ar plăcea ca tot timpul să lucrez cu un alt scenograf, alt compozitor, în alt oraș, cu alți actori, în alte țări. Mă simt european, nu neapărat român. Sigur că posibilitățile mele, ca ale oricărui creator, sunt finite. Nu am un număr interminabil de noutăți să le pot arăta pe piață. Toți avem nevoie de „încărcarea bateriilor”. Or asta se poate întâmpla și dacă vezi cât mai multe spectacole, filme, dar mai ales prin colaborarea cu oameni foarte apropiați spiritual. Încerc să caut un public modern, contemporan și tânăr în spirit. M-a impresionat foarte tare, la ultimul spectacol pe care l-am lucrat la Târgu Mureș (Aripi de Arthur Kopit, n.n.), faptul că am avut spectatori generoși și deschiși. M-am temut foarte tare de publicul maghiar, cunoscut ca fiind tradiționalist, format pe un gust operetistic, exterior și înclinat spre structuri dramatice tradiționale. Dar au fost oameni trecuți de 70 de ani care au venit cu


Moment din Visul unei nopți de vară de Shakespeare,
regia: Alexandru Darie (Teatrul de Comedie)

lacrimi în ochi să ne felicite. Zona de teatru pe care încerc eu să o propun este a dramaturgilor contemporani, unii complet necunoscuți la noi, cum sunt Martin Crimp și Kopit. Voi continua și anul viitor cu două-trei texte noi, pentru a-mi provoca mie însumi o confruntare cu dramaturgia anilor '80 sau '90. Sper să învăț să descopăr, o dată cu spectatorii, ceea ce este contemporan ca spirit, să scot la suprafață ceea ce hibernează în noi. Nu vreau să mă înfund în clișee și academisme. Chiar dacă textele sunt scrise de britanici, spectacolele sunt foarte românești. Consider că-mi este necesară „o baie bună” de contemporani, timp de câțiva ani, după care voi trece la Shakespeare și la Cehov.

DRAGOȘ GALGOȚIU: Artiști și comercianți

– Cum apreciați, domnule Galgoțiu, termenul de „teatru experimental”?

– Termenul de teatru experimental este nu numai inoperant, dar și vicios. El produce de la început dihotomia între o artă experimentală și una non-experimentală. E total vicioasă această dihotomie, ca și termenul care o instituie. Nu există o artă destabilizatoare și o gestualitate artistică stabilizatoare. Fenomene individuale cum sunt, în perioada modernă, teatrul lui Kantor și cel al lui Stanislavski – nu se poate spune că unul este de o parte a baricadei și celălalt, de altă parte. În momentul în care mărturisirea dispăre, acel gest (care în anumite perioade ale istoriei se făcea în mod colectiv, apoi, către perioada modernă, contemporană, pe grupuri mult mai mici sau individual) devine marfă, comerț. Iar asta este cu totul altceva decât cultură. Este o mare diferență între un tablou de Goya și o tipăritură, chiar dacă ea este extrem de bine făcută. Despre Kantor, în momentul de față un clasic, Peter Brook spunea undeva că este cel mai tipic om de teatru european, deci că sensibilitatea și modul lui de a înțelege pot fi considerate arhetipale pentru acest spațiu cultural. Iar Kantor este o personalitate care nu se ferește deloc să descopere. Alți artiști, însă, sunt foarte disciplinați în a reproduce ceea ce au citit din cărți sau ce au învățat la școală. Nu cred că Tadeusz Kantor a fost un artist experimentalist. De avangardă, da. Experimentul nu se poate confunda cu avangarda. Iată că el este robust astăzi, că arta lui comunică și face parte cu adevărat din cultură, ceea ce nu se poate spune despre toți autorii de spectacole teatrale. Neliniștea în fața lumii, în fața textului scris ce ascunde o taină, reluat tot timpul, ca într-un studiu de înțelegere a unui text sacru, cabalistic este un fenomen firesc și nu unul destabilizator. Este poate singurul lucru firesc. Deci „experiment” e un cuvânt care creează confuzii și el însuși este un clișeu. Din cauza aceasta, mi se pare obligatoriu, mai mult ca oricând, ca în locul verdictelor pe care le dă fiecare spectator sau profesionist, în mod subiectiv, în fața unui gest artistic, să încerce întâi o înțelegere mai profundă. Să încercăm, dacă se poate, să facem toți parte din cultură. Acest lucru nu îl spun în mod agresiv. Aș propune un exercițiu minimal de înlocuire a termenului „experiment” cu sinonime: a exercisa înțelegerea sau comunicarea. Vedem că lucrurile sunt deja puțin altfel. Cred că important este ca spectatorii să nu facă refuz de apercipție, în general, la cultură, chiar dacă educația și propria lor sensibilitate închid foarte multe bariere. Eu nu cred că dacă nu am o educație în spiritul culturii africane înseamnă că în fața unui fenomen artistic real nu trebuie să mă deschid și să înțeleg acea mărturisire. În anumite momente de neliniște, fiecare artist riscă să devină puțin „african” pentru amatorii de chiftele culturale.

– Când montați un spectacol, vizați un anumit tip de public?

– Întrebarea nu permite un răspuns unic pentru că nici un artist nu este omul unui singur gest artistic. Mi se pare că teatrul face parte din cultură și sunt printre cei care nu numai că țin cont de asta, dar încearcă să mențină o anumită stăchetă, la care unii mai cedează





Rodica Negrea în Scaunele de Eugen Ionescu, regia: Dragoș Galgoșiu (Teatrul Mic)

din când în când. Se spune „spectacol de teatru”; sintagma are o componentă culturală propriu-zisă – **teatru** – și o legătură cu **spectacolul** în general, care nu este obligatoriu să fie cultural. Nu numai o serbare publică devine spectacol, ci chiar un gest cotidian, al unei persoane fără nici un scop de comunicare. De aici expresia „a te da în spectacol”. Lucrurile nu se pot departaja brusc. Dar o alunecare excesivă spre puterea minimală a spectacolului mi se pare puțin. Pe de altă parte, mai există ceva ce ține de condiția omului de teatru. El este obligat să stăpânească mai multe discipline artistice; teatrul înseamnă, fără îndoială, și plastică, și muzică. Este o artă speculativă, pentru că același text se poate pune în scenă de mii de ori. Există o anumită categorie de artiști autentici care se mărturisesc încercând să înțeleagă hieroglifele culturale pe care le reprezintă

textul sau povestea teatrală. Există oameni (dar eu îi consider cam depărtați de condiția teatrală și mai apropiați de arta spectacolului) care produc un fel de prefabricate, ce răspund unui univers de așteptare minimal. Ca să evităm dihotomia pe care o impune noțiunea de teatru experimental, eu aș înlocui-o cu alta, nu chiar atât de netă. Dihotomia este, deci, între artiști, oamenii de cultură, și comercianții artei spectacolului, ce folosesc ocazional instrumentul teatral. Ceea ce rămâne în cultură este mărturisirea artiștilor, iar ceea ce rămâne în non-cultură, adică în fenomenul kitsch, este exercițiul invers, alternativ.

Anchetă realizată de
CARMEN BĂRBULESCU



În interesul dumneavoastră

În scopul actualizării fototecii revistei, îi rugăm pe actori, regizori, scenografi, dramaturgi și critici să trimită pe adresa redacției – Bd. Nicolae Bălcescu nr. 2, 70121 București – fotografiile recente, din spectacole și civile.

ERATĂ: În numărul 4-5-6 ultima frază de la rubrica **Moartea unui artist** pag. 58, se va citi: „Piesa în care persoana Gina Patrichi – sinceră, vitală, feminină, talentată – juca rolul actriței Gina Patrichi nu se va mai reprezenta niciodată.”