

creația  
literar-  
artistică

# CONDIȚIA SOCIALĂ ȘI ESTETICĂ A TEATRULUI

MARGARETA BĂRBUȚĂ

**VOCAȚIA SOCIALĂ A TEATRULUI.** De la primele sale manifestări, care se confundă cu zorile de început ale omenirii, teatrul s-a afirmat ca o artă eminemamente socială, condiționată de participarea unor colectivități, creatori și spectatori implicați într-un proces complex de comunicare. Spre deosebire de alte arte, teatrul nu se poate nici crea, nici consuma în intimitate, în singurătate.

Cunoscutul sociolog francez Jean Duvignaud definește teatrul ca o „artă înrădăcinată”, „cea mai angajată dintre toate artele în trama vie a experienței colective”. Acest caracter social al artei teatrale explică de altfel și evoluția sa de-a lungul veacurilor, condiționată de structura, de relațiile, de tipul de societate în cadrul căreia se manifestă. Oricând și oriunde însă, anticipând uneori prin previziuni de geniu schimbările revoluționare ale orânduirilor, alteori evocând în tilcuri pilduitoare mari figuri sau întâmplări ale istoriei, teatrul a fost și este o oglindă a vremii sale, exprimând, în mod direct sau indirect, modul de viață, tipul de relații specifice unui anumit tip de societate.

În mod firesc, teatrul epocii noastre, epocă a unor transformări sociale revoluționare, ca și a unor mari decalaje pe planul dezvoltării economico-sociale a lumii, prezintă o mare diversitate de aspecte, de modalități, de forme, de la țară la țară și uneori în cadrul aceleiași țări. Unul este teatrul de divertisment pe strălucitorul Broadway și altul cel din afara Broadway-ului, denumit off sau chiar off, off Broadway, unde protestul social își face loc cu curaj și unde micile ateliere-cafenele încearcă să redescopere forme și căi de comunicare directă cu publicul. Unul este teatrul comercial din West-End-ul londonez și altul acel „fringe-theatre” (teatrul „din marginea” mișcării oficiale), care caută febril drum spre mințile și sufletele oamenilor de condiție modestă. Sînt țări în care teatrul se află încă în faza sa folclorică, de ritual al muncii și al vieții cotidiene și în care se caută implicarea artei teatrale în procesul educării elementare a oamenilor. Sînt țări în care forme noi, deschise de spectacol (teatrul de stradă, teatrul de guerillă în S.U.A.) refac drumul de început al artei teatrale, redîndu-i vigoarea primară și revitalizîndu-l ca instrument al luptei sociale. Pretutindeni teatrul pare să se afle într-un permanent proces de reexaminare, de reevaluare lucidă pentru ca, delimitîndu-se de mijloacele hipertehnificate, hipermecanizate, să-și afirme cu puteri sporite locul și rolul său în societate, printre mijloacele de comunicare, de influențare a conștiințelor.

În țara noastră, teatrul a fost încă de la începuturile sale culte încorporat mijloacelor de educație, fiind considerat un factor de cultură, de îndreptare a moravurilor, de stimulare a sentimentului patriotic. Se cunosc pledoariile înfocate ale atîtor cărturari luminați, democrați și patrioți, pentru crearea unui teatru național, tribună de luptă pentru libertatea și demnitatea națională, „școală de morală”, mijloc de răspîndire a ideilor înaintate. Și nu puține au fost valorile autentice datorite de teatrul românesc culturii naționale și universale. Dar afirmarea plenară a funcției sociale a teatrului nostru, a rolului său activ în procesul de educare a maselor s-a putut realiza abia în anii socialismului, cînd și-a dobîndit demnitatea unei arte eliberate de servituțile comercialismului, a unei arte îndreptate spre un singur scop, nobil și înalt: participarea activă la opera generală de făurire a unei lumi mai bune și mai drepte, prin modelarea morală, spirituală a omului constructor și totodată beneficiar al noii societăți.

În virtutea acestui obiectiv, a fost dezvoltată, de an de an, rețeaua instituțiilor teatrale, ajungîndu-se la numărul de 43 de colective și secții. Existența, între acestea, a 6 teatre în limba maghiară, 2 în limba germană și a unui teatru în limba idiş reprezintă o rezolvare echitabilă, principială, și pe acest plan, a problemei naționale, reflex al întregii politici marxist-leniniste a partidului nostru, întemeiată pe cunoașterea realităților și a condițiilor concrete ale populației României socialiste.

**DRAMATURGIA CA OGLINDĂ A REALITĂȚII SOCIALE.** Fără îndoială, principala sferă de afirmare a angajării sociale a teatrului, a concepției înaintate despre lume și viață este repertoriul și, în cadrul acestuia, **dramaturgia originală.** Dintotdeauna dramaturgia originală a constituit o preocupare a teatrului românesc, ca și a oamenilor de cultură care s-au interesat de destinele teatrului nostru încă de la începuturile sale, cînd menirea teatrului era de a contribui la trezirea conștiinței naționale, la afirmarea demnității și independenței naționale, pentru că teatrul exprimă epoca, societatea, condițiile concrete social-istorice în primul rînd prin dramaturgie, prin cuvînt, prin ideile și sentimentele comunicate de pe scenă, prin personajele dramatice și relațiile dintre ele, prin conflictul dramatic, reflex al contradicțiilor specifice realității epocii.

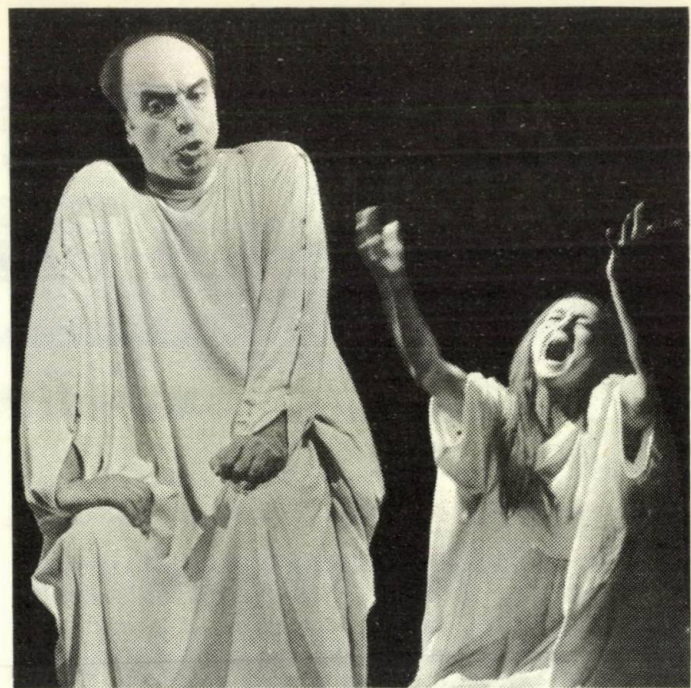
Dramaturgia noastră contemporană s-a afirmat în ultimii treizeci de ani prin opere de valoare, dove-



dind capacitatea crescândă de a investiga societatea și omul contemporan în trăsăturile lor caracteristice. Ultimele stagioni au confirmat, cu deosebită putere, angajarea socială și politică a teatrului nostru, responsabilitatea dramaturgilor față de misiunea educativă a artei teatrale, față de imensa ei putere de influențare socială.

Deschiderea noii stagioni sub semnul pregătirilor pentru cel de-al XI-lea Congres al partidului, sub semnul dezbaterilor documentelor fundamentale elaborate de partid, privind dezvoltarea viitoare a țării noastre pe următorii 20—30 de ani, implică pentru teatrul românesc o nouă treaptă de responsabilitate. Valorile dobândite obligă la noi eforturi de autodepășire. Arta teatrului nu este o artă statică, fixată odată pentru totdeauna. Chiar dacă reia adesea piese din alte epoci — și bine ar fi să reia cât mai multe chiar din piesele românești bune apărute în ultimele trei decenii —, chiar dacă repune în circulație, prin noi interpretări, opere clasice, naționale sau universale, teatrul se reînnoiește mereu, condiția sa de existență este de a fi mereu în pas cu ziua de azi, de a-și îmbogăți mereu substanța și limbajul, pentru a stabili dialogul viu cu publicul, pentru a comunica mereu ceva nou despre om, despre viață. Teatrul are nevoie mereu de opere noi, de teme și probleme ale zilei de azi, ale omului de azi, un om care e mereu altul, căci viața însăși e mereu alta și cere mereu răspunsuri la alte și alte întrebări. O piesă ca **Puterea și adevărul** de Titus Popovici, de pildă, răspunde unor întrebări fundamentale privind istoria noastră recentă și prin dezbaterea angajată stimulează meditația cu privire la prezent și viitor. **Camera de alături** și **Cititorul de contor** de Paul Everac, **Opinia publică** de Aurel Baranga, **Într-o singură seară** de Iosif Naghiu, **Chițimia** de Ion Băieșu, **O pasăre dintr-o altă zi** sau **Acești îngeri triști** de D.R. Popescu, **Sîmbătă la Veritas** de Mircea Radu Iacoban, **Și eu am fost în Arcadia** de Horia Lovinescu răspund nevoii omului de confruntare cu sine însuși în diverse etape ale vieții. Dar asemenea confruntări revelatoare, chiar dacă sînt mai multe decît cele amintite aici, avem încă puține și acelea sînt inegale artistic și nu totdeauna de o rezonanță socială majoră. Confruntarea omului cu marile probleme ale epocii noastre nu-și găsește decît rareori expresia artistică adecvată. E adevărat, în piesele cu tematică istorică mai îndepărtată (Paul Anghel: **Săptămîna patimilor**, **Viteazul**, Horia Lovinescu: **Petru Rareș**) sau mai apropiată (D. R. Popescu: **Piticul din grădina de vară**) conflictul angajează forțe ireconciliabile, în situații fundamentale. Omul se confruntă cu istoria însăși. Dar dacă, citind din clasici, ne place să spunem că teatrul e oglinda vremii sale, trebuie să precizăm totuși că nu este vorba de o oglindă retrovizoare. Și nici de o oglindă tulbure, se înțelege. Oricît de actuală sau de importantă ar fi o temă, dacă e tratată cu mijloace artistice rudimentare se transformă în contrariul ei.

Dramaturgia de actualitate rămîne mereu o problemă acută a teatrului nostru. Și aceasta nu pentru că, așa cum s-a afirmat uneori, dramaturgia a rămas în urma altor genuri ale literaturii (dimpotrivă, consider că dramaturgia a abordat mai frecvent și, mai ales, mai adînc angajată socialmente problematica realității noastre actuale), ci pentru că teatrul are mereu nevoie de substanță nouă, pentru că însăși prezența activă a teatrului în viața socială este condiționată de prezența vie, pe scena sa, a realității sociale, a actualității. Și nu e vorba de acea actualitate mimată, care apare în unele piese, a căror acțiune



„Antigona” de Sofocle — Teatrul Mic

este declarat înscrisă între date calendaristice de ultimă oră, dar a căror problematică aparține unui trecut nedefinit, ci de acea actualitate în care recunoaștem oamenii, relațiile, problemele, spiritul zilei de azi și — de ce nu ? — de mâine. Căci dacă vrea să nu se perimeze înainte de vreme, o operă de artă — și dramaturgia ce este oare ? — caută să cerceteze ziua de azi cu ochii viitorului. „Literatura și arta — se spune în proiectul de Program al partidului — trebuie să-i ajute pe oameni să privească mereu înainte, să le dea o imagine înflăcărată a perspectivei istorice, să prefigureze schimbările viitoare ale societății, să însuflească masele populare, tineretul patriei noastre la fapte mărețe închinat realizării visului de aur al omenirii — comunismului”. Aceasta nu înseamnă însă nicicum a construi tablouri idilice, în culori pastelate, a însăila pseudo-conflicte în care binele se luptă cu mai binele, ci a pătrunde în resorturile adînci ale realității noastre actuale și a le desluși înțelesurile, a surprinde dinamica revoluționară a dezvoltării sociale, deoarece adevărata artă a exprimat întotdeauna realitatea socială în procesul dezvoltării ei istorice.

Condiția teatrului, a genului dramatic a fost întotdeauna și este conflictul, iar realitatea socială în plin proces de transformare constituie o sursă inepuizabilă de conflicte, prin contradicțiile sale specifice, prin dialectica luptei dintre nou și vechi. Realitatea actuală, în care nu mai există contradicții antagoniste, este totuși, ca orice organism social viu, străbătută de contradicții, iar studierea acestora nu poate fi decît un obiect pasionant pentru dramaturgul angajat în bătălia construcției socialiste și comuniste. Însuși eroul dramaturgiei, pe care-l dorim de dimensiuni promise, eroul reprezentativ pentru epoca noastră, înfrunghiere a celor mai de seamă calități ale omului viitorului, cum oare își poate afirma viabilitatea, forța de convingere, dacă nu în acțiune, dacă nu în lupta împotriva unor greutăți, a unor obstacole, fie ele de ordin obiectiv sau subiectiv, fie ele dinăuntrul propriei sale conștiințe ? Prin rostirea unor tirade și a unor cuvinte frumoase, fără a acționa, nici un erou nu poate convinge, nu poate stîrni ecou în conștiințe. Fie în dramă, fie în tragedie sau comedie, dramatur-



gia n-are de ce să ocolească temele majore de dezbatere, problemele reale ale omului de azi confruntat cu istoria, cu viața și cu moartea, cu natura înconjurătoare pe care o supune adesea cu eforturi supraomenești, confruntat cu mentalități anchilozate, cu conștiințe poluate și poluante, cu micile și marile abateri de la normele de conviețuire socială. Comedia cu efecte de terapeutică morală și socială găsește în realitatea actuală suficiente resurse, ca și toate genurile și speciile dramatice de altfel. Precunizând afirmarea, prin mijloacele specifice artei, a concepției înaintate despre lume și viață, proiectul de Program al partidului, ca și celelalte documente elaborate în vederea aprobării lor de către Congresul al XI-lea, a deschis calea înțelegerii mai adânci a proceselor fundamentale care au loc astăzi în țara noastră, precum și a sensului dezvoltării viitoare a societății noastre socialiste spre comunism, stimulând gândirea și imaginația creatoare, îndemnând la realizarea unor opere de artă, a unor piese de teatru care „să se inspire permanent din izvorul viu al realităților sociale și naționale ale țării noastre”.

**FUNCȚIA IDEOLOGICĂ A REPERTORIULUI.** Dacă pentru elaborarea dramaturgiei originale teatrul poate fi definit drept un laborator de creație (și ar fi bine să fie așa), alcătuirea repertoriului definește teatrul ca instituție de educație și cultură. S-a vorbit adesea despre criteriile de alcătuire a repertoriului, care reprezintă în fapt programul ideologic-artistic al activității unui teatru, și s-au combătut, pe bună dreptate, alăturarea întâmplătoare de titluri, absența unui gând, a unei idei, a unei concepții călăuzitoare în programul unora din instituțiile noastre. În fond, alcătuirea repertoriului nu e deloc o operație ușoară, ea fiind unul din punctele de convergență între condiția socială și cea estetică a teatrului (ca să nu vorbim și de condiția economică, adesea hotărâtoare, totuși, date fiind cerințele materiale, tehnice, financiare pe care le implică realizarea scenică a operelor dramatice înscrise în program). E limpede că la alcătuirea repertoriului criteriile de selecție se stabilesc în funcție de finalitatea actului teatral, finalitate educativă, culturală.

Dedicat operei de educare a maselor populare, teatrul românesc contemporan și-a încorporat în decursul ultimelor trei decenii cele mai de seamă opere ale tezaurului cultural național și universal. Cîteva sute de titluri sînt prezente pe afișele teatrelor noastre în fiecare stagiune, alternînd seară de seară, deschizînd un evantai larg de teme, de genuri și stiluri, de la tragicii greci la O'Neill și Dürrenmatt. Orientarea repertoriului pe coordonatele sale este aceea a unui umanism militant, marile valori ale dramaturgiei naționale și universale fiind îndeobște expresia aspirațiilor majore ale umanității spre un ideal înaintat de libertate și demnitate, spre autodesăvîrșire. Desigur, se poate reproșa teatrelor că nu depun totdeauna eforturile cuvenite pentru valorificarea unor opere naționale încă prea puțin sau deloc jucate. Iată, abia în această stagiune va vedea lumina rampei, pentru prima oară de cînd a fost scrisă, marea frescă socială revoluționară a lui Camil Petrescu **Danton**. După succesul de acum 10 ani cu ceea ce mi se pare a fi capodopera acestui controversat și valoros dramaturg teoretician, **Jocul ielelor**, nu s-a mai încumetat nici un teatru s-o repună în scenă. În schimb, se rotesc mereu pe scenele noastre unele comedioare care nu cer bătaie de cap, ce-i drept, dar nici nu aduc glorie

teatrului, nici un spor de gîndire asupra vieții. Se reproșează, de asemenea, că tragedia greacă este prea rar prezentă pe scenele noastre cu marea ei lecție de demnitate umană. Și reproșurile ar putea continua, cu privire la unele zone ale dramaturgiei clasice, neglijate în favoarea altora de mai aparentă strălucire și de facilitate comodă.

Reproșuri justificate, în bună măsură, mai ales dacă luăm în considerare și aspectul cam monoton pe care-l capătă uneori repertoriul prin repetarea acelorasi titluri de la stagiune la stagiune sau de la oraș la oraș. Cred însă că problema criteriilor de alcătuire a repertoriilor ar trebui să se discute îndeosebi în legătură cu dramaturgia universală contemporană. În ultima vreme, repertoriile teatrelor noastre s-au îmbogățit cu foarte puține lucrări ale dramaturgiei de peste hotare. E adevărat, au dispărut aproape de tot acele producții semibulevardiere, semipolițiste, micile piese de divertisment gratuit care amenințau la un moment dat să polueze viața noastră teatrală, ajungînd pînă și pe scenele artiștilor amatori. Puținele piese reprezentate în premieră în ultimii ani exprimă poziții clare, lipsite de ambiguitate, răspund orientării generale umaniste a teatrului nostru. E oare destul? Nu cumva ne scapă unele opere de valoare ale dramaturgiei contemporane, datorită unor unități de măsură inadecvate în aprecierea lor?

Astfel, ca să ne referim la o singură zonă de probleme, există opere dramatice care reprezintă un reflex al unei societăți în declin, expresie a nemulțumirii autorilor față de starea de lucruri existentă, uneori și a dezorientării lor în fața unor contradicții sociale fundamentale, opere pătrunse de un suflu generos de umanitate. Să lipsim oare publicul nostru de posibilitatea cunoașterii acestor realități? Tendința fundamentală a acestor lucrări, de critică a orînduirii capitaliste, ar trebui să fie determinantă în aprecierea valorii lor de cunoaștere, mai ales dacă valoarea lor artistică este corespunzătoare, urmînd ca punerea în scenă să delimiteze cu claritate și fermitate semnificațiile operelor în condițiile social-istorice respective. Fără îndoială, la această categorie de piese ar trebui adăugate cele din teritorii încă neexplorate de teatrul nostru, din Africa, Asia, America Latină. Sînt, desigur, probleme care ar merita o dezbatere mai largă, cu exemplificări concrete, de pe urma căreia ar avea de cîștigat și teatrul românesc, și publicul.

**ESTETICA SPECTACOLULUI.** Alcătuirea repertoriului, act fundamental de opțiune, de constituire a programului ideologic-artistic al teatrului, nu reprezintă totuși, prin sine, mai mult decît o ipoteză, o virtualitate a condiției sociale și estetice a teatrului. Aceasta nu se concretizează, nu se materializează decît în **spectacol**, în prezența și cu participarea publicului. Desigur, o piesă se poate și citi în intimitate, dar atunci ea nu mai este teatru, ci literatură dramatică, imaginea acțiunii completîndu-se cu imaginația, cu ochii minții, așa cum se completează lectura prozei sau a poeziei. Devenită teatru, ea acționează în colaborare cu alte mijloace, aparținînd altor arte, spectacolul definindu-se ca o operă de artă colectivă, dar unitară, de sine stătătoare. Condiția estetică a spectacolului, aceea de artă colectivă, se realizează într-o unitate artistică, depinzînd de integrarea activă a tuturor componentelor sale într-o concepție unitară,

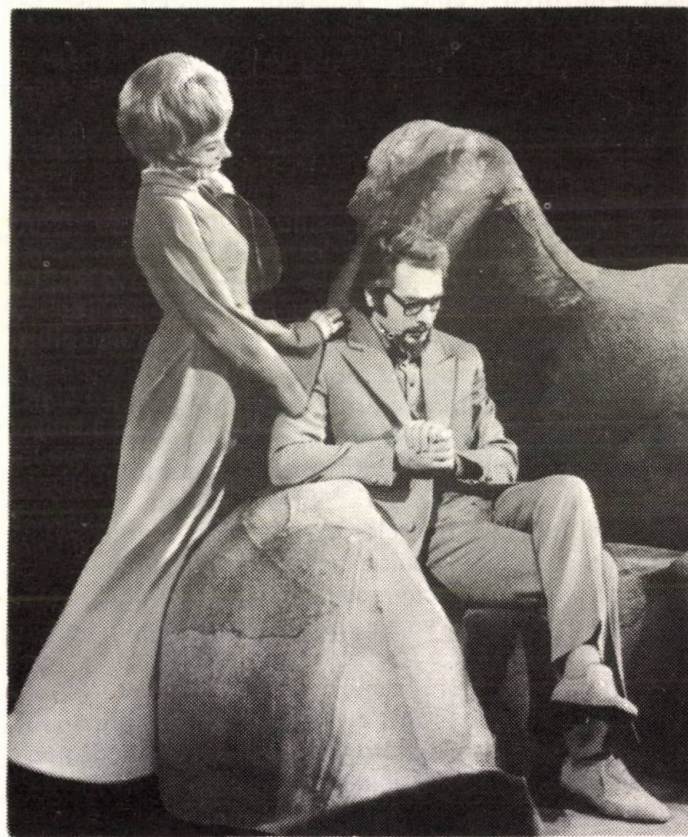


în lumina unei finalități ideologico-artistice care este mesajul spectacolului și care poate coincide sau se poate depărta sau poate depăși mesajul textului.

Despre puterea socială a artei teatrale, același sociolog francez amintit la începutul acestor însemnări spunea : „...Arta atinge aici un grad de generalitate care depășește cadrul literaturii scrise ; estetica devine aici acțiune socială”. Într-adevăr, dacă condiția estetică a teatrului este determinată de condiția sa socială, la rîndul său estetica teatrului se răsfrînge asupra societății prin acțiune, prin influența exercitată asupra colectivității devenită public, spectatori. Căile de influențare a publicului prin spectacolul de teatru sînt de o mare diversitate și complexitate, iar studiul lor constituie un obiect de larg interes. Experiența arată că un anumit context social favorizează sau îngreunează stabilirea comunicării între scenă și sală, receptarea de către public a mesajului unei opere și că, în același context social, găsirea unui anumit limbaj artistic poate contribui hotărîtor la stabilirea comunicării. Există, de pildă, în unele țări o seamă de piese politice care în acel context au găsit repede drumul către participarea publicului și care la noi pot fi privite ca niște curiozități îndepărtate, fără ecou emoțional. O anumită modalitate de punere în scenă le poate apropia, făcîndu-le interesante, dîndu-le chiar o anumită rezonanță. Dar nici operele dramatice, nici mijloacele de interpretare nu pot fi transplantate mecanic într-o ambianță socială diferită de cea în care au fost create. Spre exemplu, **Dansul sergentului Musgrave** de John Arden, reprezentat la noi într-o concepție care implica spectatorii direct în acțiune, n-a găsit ecoul necesar, publicul simțindu-se străin de problemele piesei care aparțineau unei alte lumi, neavînd posibilitatea de a se distanța de ele, pentru a le putea judeca. Iată, așadar, că și organizarea spațiului teatral poate juca un rol important în stabilirea comunicării, în capacitatea spectacolului de a transmite un anumit mesaj.

Teatrul românesc a făcut în ultima vreme cîteva experiențe reușite în direcția restructurării spațiului spectacolului, dovedind cît de necesară este căutarea unor căi mai directe de comunicare, de contact cu publicul. Sala-arenă a Teatrului „Bulandra” studio, sala studio a Teatrului „Giulești”, noile săli ale teatrelor naționale din București, din Craiova și a teatrului din Tg. Mureș, săli adaptabile unor formule diferite de spațiu scenic, sînt deocamdată pași spre soluția unui teatru de participare, în care publicul să se simtă implicat psihologic, emoțional. Evident, aceasta nu este soluția unică. Dealtfel, pentru unele piese este necesară tocmai o soluție inversă, de distanțare, așa cum spuneam mai înainte. Însăși structura spațiului teatral este condiționată de caracterul piesei și de intenția de a comunica un anumit mesaj, pentru că structura spațiului teatral poate influența, la rîndul ei, această comunicare. De pildă, piesa **Năpasta** de I. L. Caragiale și-a găsit o rezolvare scenică adecvată la „Giulești” în studio (minus trecerea personajelor prin mijlocul publicului, implicare nepotrivită în această tragedie a vinovăției pedepsite indirect), dar o rezolvare mai puțin bună în sala mică a Teatrului Național, devenită arenă de înfruntare a unor forțe de cu totul altă factură decît aceea a personajelor dramei lui Caragiale. De aci, lipsa de comunicare între actori și de comunicare cu publicul.

Spațiul teatral e numai una dintre problemele care formează în ultima vreme obiectul căutărilor oamenilor de teatru de la noi ca și din alte părți. Sînt, fără îndoială, mai multe. Arta actorului este una dintre ele, căci cine mai mult decît actorul participă la contactul direct cu publicul, la comunicarea directă a mesajului spectacolului ? Se știe că marea bogăție a teatrului românesc o constituie talentele actoricești, talente numeroase și mari, din toate generațiile. Dar se știe, de asemenea, că numai talentul nu este suficient pentru a crea o artă puternică, o artă de o mare forță socială, o artă electrizantă, care să dogorească, vorba lui Caragiale, pînă la galerie. Se simte nevoia, în teatrul nostru de azi, a unor inițiative, a unor noi încercări nu formale, nu de dragul experimentului, ci organic necesare, pentru a crea spectacole vii, de un tip deosebit, într-o fuziune perfectă a textului cu mijloacele artei scenice. Este mereu actuală problema teatrului-laborator, de creație a unor spectacole, care să răspundă nevoii de dialog a publicului pe temele celei mai stringente actualități. În altă ordine de idei, se simte nevoia unei cercetări științifice, sistematice privind căile și gradul de influențare a teatrului asupra publicului, cerințele spirituale și puterea de receptare a publicului, pentru ca în cunoștință de cauză asupra elementului receptor să se găsească noi căi artistice de comunicare a mesajului artei teatrale. Avînd ca premise valorile dobîndite pînă acum și marile capacități creatoare de care dispune, teatrul românesc poate fi cu adevărat acea manifestare artistică de largă rezonanță socială, al cărei obiectiv suprem este, așa cum se spune în Tezele C.C. al P.C.R. pentru Congresul al XI-lea, „omul, principala forță a progresului social”.



„Și eu am fost în Arcadia” de Horia Lovinescu  
Teatrul „C. Nottara”