

David ESRIG

MEYERHOLD sau mitologia modernă a creativității

Interzis, în anii mei de ucenicie, ca eretic, contrarevoluționar, dușman și decadent, numele lui Meyerhold m-a tulburat de la începutul întâlnirii mele cu teatrul, prin acea forță răscolitoare pe care, singure, miturile o au asupra mea. În lumea teatrală circulau subversiv cele mai curioase istorii despre acest artist demoniac, care clădeau toate silueta, mai curând umbra uriașă a unui personaj... personificând provocarea și indezirabilul. Nimic despre arta lui, doar istorii fabuloase despre personajul Meyerhold. Datorez cu siguranță și mitului-Meyerhold credința, atunci doar intuită dar decisivă pentru rostul meu în artă, că teatrul poartă în sine o misiune secretă, nu lipsită de cruzime, de a face breșe în zidurile ignoranței și ale indiferenței și a ne deschide domenii ale trăirii care ar trebui să ne fie esențiale. Numele lui mi se leagă cu binecunoscuta propoziție a lui Schelling: „Natura deschide ochii în om și remarcă faptul că există”.

Cu această imagine, mai curând senzație, am plecat în turneu cu spectacolul *Umbra* al Teatrului de Comedie din București, în 1963, la Moscova și Leningrad. Bucuria succesului meu ca tânăr regizor a fost însă repede umbră de neliniște, de frică, în clipa în care criticul Markov, după el regizorul Zavadski și mulți din rândul gazdelor noastre mă îmbrățișau și, cu o emoție aproape copiată unul de la celălalt, îmi împărtășeau că le-am trezit cu *Umbra* amintirea „sacră” a lui Meyerhold și a teatrului său. Un timp mi-a fost teamă să caut informații istorice (nici nu era ușor) asupra artei lui Meyerhold, teama ca mitul care mi-a confirmat impulsuri atât de importante va sucomba sub adevărul sec al arhivelor, teama că el căuta poate cu totul altceva decât ce mă anima pe mine, teama că Markov, Zavadki și toți ceilalți, de vreme ce eu însumi eram nemulțumit de spectacolul meu, s-ar fi putut înșela.

Curajul de a mă apropia definitiv de lumea lui Meyerhold mi l-a dat descoperirea lui Artaud. Întâlnirea cu Meyerhold a sfârșit mai întâi mitul, apoi l-a depășit atât prin acuitatea mesajului, cât și a dramatismului său. Viața dar și opera lui Meyerhold mi-au apărut tot mai mult ca un slalom dramatic, contradictoriu până la sufocare în acel unic și apocaliptic timp de trecere la aventura spirituală a secolului XX. Director artistic al teatrelor imperiale, concomitent creatorul unor spectacole *off-off* sub pseudonim, înainte de revoluție; membru de onoare al gărzilor roșii după revoluție, dar și un soi de comisar politic al teatrului sovietic, temut, puțin înțeles, și finalmente asasinat sub acuzația de dușman al revoluției...; regizor care a ruinat cariera strălucită a mării actrițe ruse Komisarjevskaja și în

același timp inspiratorul, profesorul atâtor mari actori sovietici, elevul, colaboratorul lui Stanislavski apoi adversarul său estetic cel mai înverșunat, pentru ca, puțin înainte de uciderea sa, să reia planuri de colaborare cu fostul său mare maestru...; artist simbolist construind imagini reci și lipsite de sânge, apoi maestrul neîntrecut al teatrului acțiunii fulminante, apostolul unui teatru total atât de aproape de Artaud și atât de suspect lui Grotowski...

Meyerhold revoluționarul, bolșevicul de mai târziu, căuta adevărul despre teatru în tradiția sacră a spectacolului „Nô”, în tradiția carnavalesc-iconoclastă a teatrului popular, de la *commedia dell'arte* până la *Kabuki*, și se angajează sub influența poetului avangardist rus Briusov, cu tot fanatismul său artistic, pentru formula acestuia a unei arte a „convenției conștiente”. Mult înainte de apariția modei semiologice în judecata estetică, Meyerhold simte magia limbajului semnelor, a simbolurilor, a căror forță de expresie și a căror densitate de semnificație întrece cu mult resursele oricăror imitații ale „realului”. El începe, ca și Artaud, să caute și să propage un limbaj propriu artei scenice, mobilizat de viziunea lui G. Fuchs, a eliberării teatrului de sub jugul literaturii.

„M-am simțit ușor iritat când muncitorii, și ei iritați, transpirând aproape de consistența ignoranței lor, îmi arătau cu degetul un detaliu sau altul din decorul lui Meyerhold pentru *Misterul Buff* de Maiakovski și mă întrebau ce-ar putea să însemne tot acest vis... cu toate acestea în sala de spectacol ca și pe scenă domnea entuziasmul...” – notează Evreinov, rivalul lui Meyerhold. Nedumerirea proletarilor în fața spectacolelor sale nu l-a împiedicat pe Meyerhold să continue a adânci cercetarea naturii artei și a modalităților ei specifice de acțiune asupra spectatorilor. „Nu trebuie imitată viața în teatru, deoarece viața în teatru, ca și viața într-o pictură, are specificul său, care se găsește însă într-un alt plan decât cel al realității. Teatrul posedă propriile sale mijloace de exprimare, propriul său limbaj, cu care se adresează – inteligibil pentru toți – sălii de spectacol. Da, teatrul are legile și asocierile sale proprii. Cine spune că în teatru negrul e culoarea doliului? Nu, în teatru doliul e poate roz, iar negrul morții e aici simbolul unei bucurii extreme. Teatrul nu cunoaște perspectiva geometrică. Ca după o metamorfoză subită, s-au permutat aici toate nivelurile, iar toate obiectele au pierdut contextul lor curent. În teatru, spațiul nu mai are frontiere... teatrul poate sili timpul să curgă lent sau repede. El poate chiar, în anumite momente, să oprească timpul în loc...”

Această credință în forța autonomă a artei dramatice trebuia însă demonstrată. El declara scena un teritoriu al imaginației. „Opera de artă nu-și poate exercita influența decât prin intermediul imaginației. Iată de ce ea trebuie să tindă încontinuu să o activeze. Trezirea imaginației este condiția acțiunii estetice și, în același timp, legea fundamentală a artei. Iată de ce arta nu trebuie să dea totul, ci doar atât cât să plaseze imaginația în mișcare, lăsându-i ultimul cuvânt”. Pentru a face posibilă o asemenea acțiune estetică se cerea un nou tip de actor, stăpân pe toate mijloacele de a incorpora imaginația artistică, nu numai

prin cuvânt ci și prin corpul său. Căutarea unor asemenea interpreți nu ajunge, ei trebuie formați, ajutați să devină capabil să stăpânească acel limbaj propriu teatrului. Instrumentul acestei noi formații de actori a căpătat denumirea de biomecanică. „Biomecanica este un sistem de antrenament pe care l-am elaborat pe temelia mării mele experiențe în lucrul cu actorii. Dificultatea centrală în joc constă în aceea că actorul este concomitent inițiator și executor, organizatorul materialului spiritual și materialul organizat însuși... Biomecanica deschide actorului drumul către o dirijare conștientă a jocului său, către o coordonare cu spectatorii și cu partenerul, către un joc cu scrutări de perspectivă ș.a.m.d.”

Meyerhold continuă în paralel cercetări de ordin dramaturgic. Piese celebre din repertoriul clasic al literaturii ruse sunt transformate, acuitatea lor potențată până la maximumul suportabil. „Trebuie să luăm în considerație toate elementele cu ajutorul cărora am putea să ascuțim și mai mult un aspect tăios”. Căutările lui încearcă să mobilizeze toate pârghiile unei acțiuni estetice gigantice. „Formele artistice revoluționare trebuie să absoarbă și să redea un conținut revoluționar puternic ce uluiește prin caracterul său divers și complicat”. Decorurile sale sunt constructiviste, abstracte, sisteme de obstacole care solicită actorului întreaga sa capacitate de expresie scenică. Tensiunea exprimării tinde către paroxism. „E necesar să respectăm nevoia spectatorului de azi de a viziona un spectacol de teatru nu doar împreună cu trei până la cinci sute de persoane, ci împreună cu alte zeci de mii (ajunge să privim ce pline sunt stadioanele unde evoluează echipe de fotbal, volei, hochei). Spectatorul de astăzi vrea să recepteze energia pe care o așteaptă de la un spectacol de teatru, într-o tensiune pe care e în stare să o suporte cu mii de spectatori laolaltă și nu doar cu câteva sute de alți spectatori”.

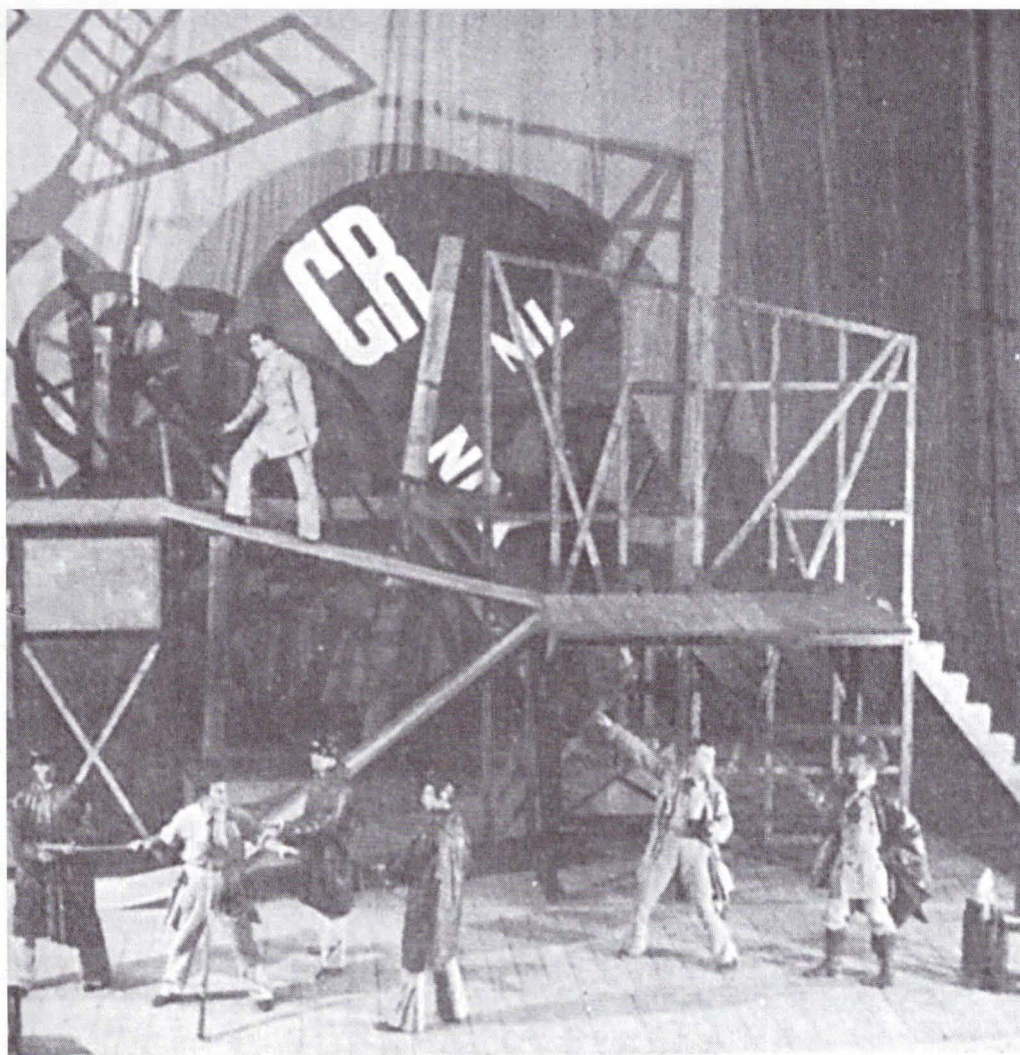
El folosește toate pârghiile ideologice și științifice, ca taylorismul american (metoda de organizare și optimizare a randamentului muncitorilor în producția industrială de masă), sloganurile propagandei bolșevice, numai și numai pentru a legitima cea mai importantă revoluție pentru el, aceea a expresiei teatrului și a acțiunii sale estetice.

Păstrând toate proporțiile, când mă gândesc la luptele duse împreună cu prietenii mei pentru a realiza spectacole ca *Umbra*, *Troilus și Cresida*, *Nepotul lui Rameau* sau, cel mai dramatic episod din viața mea în teatrul românesc, *Furtuna* de Shakespeare, interzisă după doi ani de repetiții (după ce înainte îmi fusese interzis *Așteptându-l pe Godot*), pot depune cu modestie mărturie că, energia, forța și credința pe care le-a mobilizat Meyerhold pentru a rezista până în 1938, trebuie să fi fost enorme. În ciuda atacurilor, în ciuda amenințărilor, el rămâne neclintit pe pozițiile unei estetici revoluționare într-o țară devenită polul spiritului mic-burghez agresiv și sângeros.

„Orientarea teatrului mic-burghez către un public care plutește în sfere mici-burgheze neagă spiritul proletar, refuză clădirea unui stat cu adevărat socialist și contribuția la desfășurarea revoluției mondiale. Dacă asta se cheamă

teatru proletar înseamnă că la noi nu există nici o republică socialistă, ci doar o sumă de asociații de locatari conduse de cine știe ce secretari-generalii în fruntea unor comitete de bloc...". A fost mult mai rău decât degradarea unei revoluții la nivelul trivial al unei asociații de locatari. Totul s-a transformat într-o vânatoare de vrăjitoare, milioane de intelectuali, dar și de oameni simpli au fost măcelăriți și torturați într-o societate sub domnia arbitrariului și a dezumanizării. Printre victime, regizorul și actorul Vsevolod Meyerhold.

Dacă încerc astăzi să înțeleg de unde a găsit acest om chinuit și entuziast puterea, dar și lipsa de scrupule, să supună întreaga sa existență teatrului nou, nu pot decât să mă gândesc la o interpretare estetică genială, rar citată, din



Scenă din **Încornoratul magnific**
de Crommelynck

scrierile lui Lessing, care definește sarcina fundamentală a poeziei prin încercarea neîntreruptă de a transforma semnele arbitrare ale limbajului, care sunt cuvintele scrise sau vorbite, în semne naturale, existențiale: „Poezia trebuie să încerce neapărat a înălța semnele arbitrare, pe care le folosește, la rangul unor semne naturale; numai așa poate să se deosebească de proza obișnuită și să devină poezie. Mijloacele prin care ea o săvârșește sunt: sonoritatea cuvintelor, ordinea cuvintelor, măsura silabelor, metaforele...”

Însemnătatea eforturilor, fără cruțare pentru sine și pentru alții, de a dărui convențiilor scenei acuitatea vitală și demnitatea simbolurilor profunde ale existenței umane, asumarea funcției unui laborator al omenescului care să ne dezvolte sensibilitatea și înțelegerea doar pentru noi înșine, a fost în mod tragic și grotesc confirmată de întreaga istorie a secolului, pe care în curând îl încheiem, de întreaga viață contradictorie și dramatică a lui Meyerhold, iar uciderea lui confirmă necesitatea acută de a o continua.



„Palma” – studiu de biomecanică pe acoperișurile Moscovei (anii '20)
(din arhiva Béatrice Picon-Vallin)