

# Teatralul

Știu că superlativele își au, în lumea teatrului, nu numai justificarea entuziasmului de o seară, ci și pe aceea a dăruirii de o viață. Și, apoi, nu poți cere omului de teatru să nu fie teatral! În lumea aceasta atât de complicată, a veșnicilor trăite într-o clipă și a clipelor aminate în veșnicie, se spune cu ușurință *cel mai...* (sau *cea mai...*), nu atât pentru că cel ce o spune nu are conștiința valorii, în general, și a relativității ei, în particular, ci pentru că superlativul ține de condiția teatralului, este una dintre dimensiunile sale.

Plecând de aici, se poate arăta, foarte ușor, că teatrul se reîntoarce în viață și că în sistemul relațiilor dintre adevărul vieții și cel al artei — uneori, atât de contradictoriu — nu intervine numai o oglindire, aceea pe care o subliniază Hamlet cerindu-le actorilor să-i ofere „psihodrama“, devenită celebră, a piesei, ci o *suită* de reflecții. Un șir de drumuri de du-te-vino, la capătul cărora, însă, nici teatrul nu devine viață (cum își închipuiau Jovet și elevii săi), și nici viața, teatru (cum cred, astăzi, fanaticii spectacolului întimplării).

Drumuri numeroase se străbat însă nu numai între teatru și viață, ci și între teatru și celelalte arte. Am mai amintit cindva de cinematografizarea teatrului (în această „cheie“ au fost citați și anticii greci, și Shakespeare, și autorii moderni, nu însă și un Corneille sau un Racine, cavalerii ordinului unității de timp și de loc a acțiunii dramatice), cum și de reversul ei, teatralizarea cinematografului (Bergman este exemplul cel mai ușor de susținut, deși și cel mai neașteptat).

Nimic surprinzător, totuși, aici. Oricât de convingși sîntem de autonomia celor două arte, nu putem să ignorăm înrudirea lor. Iată, însă, că teatralul își extinde sfera de influență și în alte domenii — literatură (inspirată de teatru, sau organizată teatral), muzică și, mai ales, pictură. Văzusem, atunci cînd i-am vizitat atelierul, în 1974, proiectul și primele rezolvări ale unei lucrări pe care Joseph

Beuys, profesor universitar și unul dintre creatorii proeminenți ai acestei epoci, o intitulase „Stație de tramvai“. Mi se explicase atunci că este vorba de un proiect cu valoare simbolică, o lucrare de artă ambientală (dar ce nu este, în zilele acestea, ambientală?!). Nu era o sculptură, nici măcar o reuniune de sculpturi, era o suprafață organizată potrivit structurii banale a unei stații. Și, atunci, îmi amintesc destul de bine — bănuiesc că își amintește și artistul — l-am întrebat: „Este un decor de teatru?“

Au trecut doi ani și, de curînd, am primit catalogul Bienalei de la Veneția. Joseph Beuys expune o lucrare intitulată „Tram Stop“ (echivalentul englez al termenului german „Strassenbahnhaltestelle“). Curînd după aceea, revista „Theater Heute“ (numărul pe septembrie, 1976) consacră o cronică acestei lucrări: „Beuys expune un spațiu înscenat“. Toate aceste detalii cu caracter evocator au fost date pentru a plasa exemplul pe care-l propunem discuției în coordonate culturale, dar și sociale, temporale, spațiale (sau de orice altă natură ar fi ele). Scriind despre „Tram Stop“, Peter Iden pune întrebarea: „De ce ne ocupăm de această lucrare într-o revistă de teatru?“ Explicațiile sale sînt destul de ample. Le-aș rezuma astfel: pentru că *teatralul însuși a fost exprimat* în lucrarea picturii. Este un univers amintit — realismul amintirii nu exclude notele lirice, și nu exclude nici aportul altor straturi ale conștiinței umane —, adus în prezent ca un decor și populat cu personaje, de oriînd și de oriunde, pe care o stație le atrage continuu. Paralela între această lucrare și noua piesă a lui Beckett, *That Time* (Atunci) nu poate să nu se producă. Evocarea este intens teatrală. Artistul a dat frîu liber patetismului — trăsătură definitorie a teatralului, chiar în această epocă de interiorizare la care a făcut apel teatrul —, dar și simbolismului, deschiderii spre dialog.

Sigur, Beuys nu este un descoperitor, și nici primul pe acest drum. Pictura unui De Chirico, de exemplu, este impregnată de

teatru; Picasso, nu mai puțin, și-a travestit teatral personajele și, uneori, peisajele. Klee, la fel. În proiectele de decor ale artiștilor avangărzii nu se simte deloc umilirea în fața teatrului, ci nevoia de dialog, de comunicare. Spațiul conceput de Mondrian pentru piesa prietenului său Michel Seuphor (*L'Ephémère est éternel*, 1926, premiera abia în 1972, la Torino) arată în ce fel teatrul a contaminat până și pictura acestui geniu al aridității. Suprematismul a învins figurarea, dar absența joacă aici un rol, rostit în tonalitate, uneori, melodramatică.

Împărtășeam, la un moment dat, cititorilor acestei reviste, impresii după vizionarea aceluși spectacol al lui Robert Wilson (*Le regard d'un sourd*) pe care l-am socotit drept cel mai important act teatral la care participasem în acea călătorie. Nu am mai putut vedea spectacolele *A letter for Queen Victoria* (*O scrisoare reginei Victoria*) și *Einstein on the Beach* (*Einstein pe plajă*) — acesta din urmă, atât de comentat (mai ales muzica lui Phil Glass și coregrafia lui Andrew de Groat). Am înțeles, însă, că, dincolo de ceea ce ar fi sau nu succesul în actul teatral, se confirmă o tendință, se evidențiază o concepție: reteatralizarea teatrului (sub raport istoric, corect ar fi să spunem: re-teatralizarea, întrucât este vorba de o tendință pe care teatrul modern a mai cunoscut-o, inclusiv în România, și anume, imediat după război). Se va obiecta, poate, de către unii dintre aceia care au văzut spectacolele și cunosc estetica lui Wilson — intim legată de o practică pedagogică cu totul ieșită din comun —, că reteatralizarea, în actul scenic fără cuvânt, este, poate, parțială, teatrul implicând cuvântul, între mijloacele sale de expresie. Firește, dar nu absența replicii interesează aici, ci pronunțarea teatralului prin imaginea scenică, atât în succesiunea momentelor — debordantă, uneori, stagnantă (ca în imaginile lui Parmenide, am spune), în alte ocazii —, cât și în simultaneitatea lor. Acțiunile dispuse în câteva planuri au o legătură intimă, și uneori ceea ce se exprimă în fiecare acțiune în parte e nesemnificativ, luat ca atare, importantă fiind relația. A da expresie teatrală relației este o cucerire a acestei arte. A îmbina retorica (mută!) cu dialectica (implicită!) este o altă cucerire.

În fond, ceea ce am dorit să exprimăm aici este nevoia de a investi, în actul teatral, atât cultură — fără de care acest act nu poate fi conceput —, cât și îndrăzneală. A căuta sursele teatralului în realitatea teatrului nu înseamnă, *ipso facto*, a fi conservator. Nevoia pe care alte arte o resimt, de a folosi resursele teatralului, nu este întâmplătoare. În fond, e vorba de recunoașterea faptului că teatrul este arta completă, implicându-și spectatorii în modul cel mai direct cu putință. Lucrarea lui Joseph Beuys de la Bienala de la Veneția nu imita un decor, ci invita la o schimbare a relației dintre opera

plastică și privitorii ei. Și anume, propunea, în locul relației de tip contemplativ, o punere în rol a privitorului, un transfer de emoție, trăirea. În fapt, se punca astfel în valoare fondul apercceptiv al omului care a integrat în cultura sa teatrul, care a trecut prin școala acestuia și care a instaurat în viața lui anumite forme de origine teatrală, atât în gesturile cotidiene, cât și în modul general de comportare și de gândire.

E vorba, în fiecare dintre exemplele alese, de sugestii. Sînt cunoscute și altele — cele ale lui Meyerhold, reactivitate în teatrul de mai tirziu, inclusiv, în prezent, de către Liubimov (dar nu numai de către el), cele ale lui Krejča („Teatrul de după poartă” a avut un asemenea program), ale lui Brecht, recent înfățișate, din nou, de către acel teatru, care a fost laboratorul său de creație, ce se numește Berliner Ensemble.

Cînd celelalte arte recurg la teatru cu atîta încredere și cu asemenea rezultate public validate, este evident că el trebuie să se cunoască pe sine mai profund, cu mai mult curaj și cu mai puțină suficiență. O asemenea cunoaștere de sine nu implică numai demersul istoric — atât de limitat, sub raportul mărturiilor la care se poate face apel —, ci și pe acela sistematic. Caracterul inepuizabil al subiectului uman, acela multumită căruia teatrul este ceea ce este, are ca reflex caracterul inepuizabil al teatrului. Cunoaște-te pe tine însuși!, imperativul școlii socratice, ascunde în formulare nu o tendință narcisiacă, ci încrederea că progresul are loc pe temeiul a ceea ce ești și a ceea ce îți asumi, ca urmare a cunoașterii posibilităților tale. Fiecare spectacol aparține istoriei acestei arte nu numai întrucît adaugă ceva seriei prin care teatrul se prelungește în prezent, ci și pentru că, direct sau indirect, menține vie istoria și o aduce în actualitatea prezenței de fapt a teatrului.

