

■ B. ELVIN

Avangarda și modelele ilustre

O discuție cu Ulrich Eckhardt,
pe marginea întâlnirilor teatrale
din Berlinul de Vest, ediția 1977

Numeroase sînt infringerile insurecțiilor artistice de acum un deceniu. Ansambluri înghițite în anonimatul culturii, spectacole care n-au trăit decît răstimpul unui scandal, cutezanțe îmbătrînite în cîteva stagioni. Răzvrății de mai deunăzi par a fi devenit un fel de „generație pierdută” a scenei. Iluziile pe care se sprijineau s-au destrămat. Punctele lor de reper s-au pierdut. Vremea n-a ratificat credința că teatrul se poate dispensa de text. Nici aceea că publicul poate fi antrenat doar prin administrarea unor spectacole-șoe. Nu se mai socotește că un teatru al violenței, al strigătului, al procesiunilor constituie o soluție regeneratoare. Astfel de creații sînt considerate ca vestitul cuțit fără mîner al lui Lichtenberg, căruia îi lipsește doar lama. Realitatea e că, învingîndu-și învingătorii de ieri, dramaturgia se reîntoarce pe scene. Alungată pe poarta teoriei, revine prin fereastra practicii. În frunte cu zeii ei, clasicii, cei acuzați de a fi o religie degradată. Ieonoclaștii de ieri sînt nevoiți să recunoască astăzi fața scriitorilor iluștri. Nu se mai vorbește de somnul lor dogmatic. Dimpotrivă. Prin mijlocirea lor se cercetează prezentul.

Și, totuși... Nu toate aventurile artistice ale deceniului precedent au trecut fără urme. O seamă dintre explorările avangardei fac parte acum din mijloacele de expresie curente ale scenei. De pe urma lui „Bread and Puppet Theater” (în care actorii, acționînd pe străzi și în piețe, prin intermediul unor marionete supradimensionate, aveau intenția de a stimula inspirația și disponibilitatea pentru miraculos) a rămas interesul pentru formele simple, naive, dar directe, de comunicare. Experiența lui Luca Ronconi cu *Orlando Furioso*

(reprezentări desfășurate simultan pe mai multe locuri de joc, oferind spectatorilor posibilitatea de a-și alege singuri întâmplările, personajele și comediații care li se păreau cei mai interesați, dintr-o pluralitate de solicitări și împliniri) a devenit unul dintre procedeele de activizare a sălii. Studiile lui Grotowski asupra capacității actorului de a întrușipa în toată nuditatea ipostazele fundamentale ale condiției umane au colaborat la remanierea stilului de joc. Ca, dealtfel, și reprezentațiile lui „Living Theater”, unde se teatralizau într-o modalitate esențializată — deși, nu numai o dată sumară — alternativele conștiinței contemporane. Accentul pus pe imagine de Bob Wilson (în acele spectacole în care mișcarea actorilor, plasticitatea corporală, culorile, spațiul se organizau în cercetare și sugestie a lumii interioare) a modificat ceva din vechiul raport dintre vîz și auz în teatru. Chiar și spectacolele provocatoare și de atîtea ori rudimentare, de tipul „happening” (care, din dorința de a determina participarea spectatorului, coborau arta la nivelul cotidianului, fără să-l înalte pe treptele creației), au avut și unele consecințe rodnice, reamintind că arta e asistență afectivă și efectivă, implicare și nu dezangajament.

ACTUALUL ȘI POLITICUL

Pe scurt, s-au operat modificări. Atît în planul înțelegerii operei, al interpretării, cît și al recepției. Ele sînt vădite în alfabetul teatral și în cel al viziunii. Mai cu seamă în domeniul viziunii asupra lumii, sînt izbitoare schimbările. Actualul și politicul constituie perspectiva din care-i gîndit și privit spectacolul. În cele mai multe dintre reprezentații sînt formulate teme și sînt înfățișați eroi care pot însemna, dacă nu o cheie, cel puțin o întrebare revelatoare pentru contemporaneitate. În orice caz, spre aceste impresii m-au călăuzit „Întîlnirile teatrale din Berlin-Vest” (ediția 1977), manifestare reținînd cele mai interesante producții jucate în cadrul stagiunii pe scenele din R.F.G. N-am văzut decît cinci dintre cele zece spectacole ale Festivalului; oricum, am avut clar sentimentul că o parte din ceea ce însemna, acum un deceniu, baricadă a avangărzii, semn al refuzului și proprietate privată a ansamblurilor marginale, e, în clipa de față, bunul comun al teatrelor municipale. Iar spectacolele lor sînt opere în care se confruntă și se afirmă cîteț probleme, soluții și dileme la ordinea zilei. Polemizîndu-se cu o lectură estetizantă. Uneori, în forme pe cît de agresive, pe atît de sumare. Dar care nu-s mai puțin elocvente pentru opoziția pe care o trezește acea preocupare pentru „frumos” săvîrșită în paguba cunoașterii și asumării prezentului. O tendință a mișcării artistice din R.F.G. pare a fi, deci,

asimilarea, încorporarea, pe scară largă, foarte largă, a unora dintre cîştigurile avangărzii, însoţită de opţiunea pentru o accepţie politică a teatrului.

NOSTALGIA UNUI COSMOS ORDONAT

Împărtăşindu-mi aceste păreri doctorului Ulrich Eckhardt, conducătorul şi animatorul reuniunii, domnia sa îmi dă dreptate. Ține să precizeze, însă, că recuperarea avangărzii de ieri e un proces mai complicat. Pe de o parte, întrucît, în adevăr, foştii rebeli nu mai reneagă literatura, iar publicul nu mai e speriat de îndrăzneli convertite în alfabetul curent al scenei. Pe de altă parte, fiindcă, reintroducînd în circulaţie mijloace de expresie uitate şi iniţiind altele noi (legate de circ, music-hall, operă, balet, pantomimă, benzi desenate, dar şi de eseu), teatrul a meditat asupra vocaţiei lui. Iar acest efort de autenticitate s-a acompaniat de o maturizare. În al treilea rînd, pentru că s-a operat o firească selecţie a cuceririlor celor plecaţi în căutarea timpului pierdut şi a viitorului nedobîndit. Ceea ce, în planul creaţiei, înseamnă a prefera „demonului tinereţii” pe cel mai fertil, al bilanţurilor de la amiază. Prilej de a constata că, dacă teatrul şi-a lărgit şi diversificat arsenalul, el şi-a precizat, totodată, diferenţa specifică şi raporturile cu genurile proxime. Fenomenul se cuvine corelat cu diminuarea atenţiei publicului pentru film şi televiziune. Tot aşa cum se cuvine asociat cu dorinţa spectatorilor de a lua parte „în direct” la o operă de artă, de a se bucura de atmosfera de comuniune a teatrului. Şi, mai cu seamă, de a-şi statornici în conştiinţă o imagine de sine care să aibă spontaneitatea şi resursele faptului de viaţă investit cu putere de explicaţie a lumii. E, dealtminteri, continuu Ulrich Eckhardt, motivul pentru care scrierile clasice sînt temeiul repertoriului celor mai multe ansambluri. Scrierile clasice sînt, pentru spectator, drumul privilegiat al propriei sale cunoaşteri. De această cunoaştere a esenţialului — într-un moment de bombardament al informaţiilor — el e, mai mult ca oricînd, avid. Evident, dacă ar spori numărul pieselor bune, al celor care — referindu-se de-a dreptul la contemporaneitate — ar propune o viziune sintetică a problemelor actuale, s-ar juca mai puţin opere clasice. Dar, în absenţa pieselor majore, practicienii scenei sînt nevoiţi să recurgă la cele îndelung verificate, care răspund la apel. Care sînt apte să se încarce de sensurile unei epoci, cînd evoluţia continuă a conştiinţei, determinată de modificarea structurii societăţilor şi a raporturilor dintre diferite forţe, de experienţe dramatice, s-a întovărăşit şi de schimbarea sensibilităţii artistice, magnetizată, hipnotizată de idei sociale, politice.

Un exemplu interesant e spectacolul *Faust*, al trupei din Stuttgart.

„FAUST” — INTRE A AVEA ŞI A FI; O AUTOANALIZĂ A TEATRULUI

Discutăm despre reprezentaţie. E, în adevăr, neobişnuită. Acest *Faust* durează peste opt ore şi se desfăşoară în două seri. E un act de erezie faţă de vechile interpretări. Desigur, în spectacol sînt prezente sensurile pe care exegeza le-a subliniat adeseori ca fiind direcţiile principale ale capodoperei: conflictul dintre gîndire şi existenţă, nevoia unei înţelegeri globale şi ordonate a vieţii, pasiunea înfăptuirilor titanice etc. Numai că, *Faust* acţionează, în această nouă transcripţie scenică, sub impulsul de a avea şi de a dispune prin puterea conferită de avuţie. Substratul aspiraţiilor şi al acţiunilor lui rămîne precumpănitor în aria acestei determinări. Dealtfel, Mefisto, care îl ispiteşte făgăduindu-i răspunsuri cuprinzătoare şi-l cîştigă oferindu-i beneficiile imediate ale puterii, nu-şi dă osteneala unei pedagogii superioare. Miracolele lui sînt lesnicioase, mecanismul ce le produce şi le întreţine rămîne transparent şi derizoriu, minunile nechemînd uimirea: sînt produse de serie.

Regizorul Claus Peymann şi scenograful Achim Freyer, care şi-au propus să urmărească „itinerariul unui intelectual într-un timp încheiat prin stăpînirea burgheză a lumii”, au realizat un spectacol unde fiinţează o comunicare parodică şi paradoxală între basm şi farsă. Viziunea lor poartă cu sine ceva din acel simţămînt pe care-l încercăm uneori întoreindu-ne în locurile copilăriei şi descoperind că nimic nu-i atît de mare şi de neînţeles pe cît ni se părea: nici casele, nici oamenii, nici monştrii. Ceea ce rezultă şi în planul expresiei artistice. Căci spectacolul trece în revistă rînd pe rînd toate stilurile teatrale: cel al reprezentaţiei de bîlci, cel al marionetelor, cel clasic, realist, naturalist, psihologic, expresionist, absurd etc. Eloquent, din acest punct de vedere, e episodul în care Mefisto, ţinînd în mînă macheta unei scene de teatru, îi arată lui Faust un Mefisto şi un Faust miniatural. Ceea ce nu vrea să însemne neapărat o reducere a celebrei tragedii. Episodul ne călăuzeşte şi spre ideea că, în marile piese, un înţeles ascunde alt înţeles, care, la rîndul lui, tănuieşte un sens ce ne deschide drumul spre o semnificaţie neaşteptată.

E şi opinia lui Ulrich Eckhardt. Ofensiva împotriva obişnuinţelor spectacolului tradiţional, îmi spune domnia-sa, a avut o serie de merite. Fiindcă atacul contra a ceea ce s-a considerat formă perimată a culturii a avut, printre altele, tocmai însuşirea de a reafirma valorile culturii. S-a dovedit că o nouă tematică şi o nouă instrumentaţie nu se pot dispensa de modelele celebre. Nu le pot depăşi prin ignorare. S-a demonstrat că cei ce-şi amintesc de trecut nu-s neapărat condamnaţi să-l repete. Dimpotrivă. S-a probat că dialogul

dintre continuitate și inovație se poate purta mai ales în cadrul operelor care fac posibilă discriminarea între o originalitate de substanță și una de tehnică. A operelor care, propulsate într-o etapă a istoriei de o artă poetică revoluționară, au forța de a se revigora și după ce intervine fireasca uzură a procedeeelor propuse de școala artistică din care au făcut parte, a operelor care dispun de capacitatea de a spori în timp până și prin negațiile stîrnite. Anumite idiosincrasii artistice sînt adesea tot referință la scrierea clasică și atestă, în alt fel, trăinicia ei.

CE ACCEPTĂ ȘI CE REFUZĂ CAPODOPERELE

Cîteodată, însă — adaug eu —, rezultatele unor inițiative, desfășurate pe terenul capodoperelor, au efectul imediat al pauperizării lor. Un exemplu e spectacolul *Medeea*, realizat de „Schauspiel“ din Frankfurt. Tragedia lui Euripide nu poate fi înțeleasă doar, sau în primul rînd, ca problema emancipării femeii. E un act de silnicie pe care această capodoperă îl refuză. Mai ales că propunerea regizorului e pe cît de exclusivă pe atît de agresivă. Toate personajele sînt supuse celui mai violent interogatoriu și sînt trase la răspundere pentru atitudinea lor față de rostul și de destinul femeii în societatea occidentală. Iar brutalitatea investigației, sălbăticia anchetei și cruzimea mijloacelor folosite pentru a smulge mărturisiri complete nu fac decît să arate ceea ce-i rudimentar în demersul regizorului. E, firește, interesant și rodnic să dezbați problemele la ordinea zilei prin mijlocirea clasicilor, dar cu condiția să nu vrei să spui prea puțin. Sau prea mult. Așa cum mi se pare c-a încercat atît de talentatul regizor Niels-Peter Rudolph în spectacolul *Slugă la doi stăpîni*. Unde Trufaldino e un fel de șomer din neorealismul italian, aruncat într-o orînduire opacă și stagnantă, ferecată de prejudecăți și în vacuitate nevrotică, dar care nu e a unui timp și a unui spațiu precis delimitate istoric și geografic. De aici, caracterul pestriț și imprecis al unei reprezentări care, în efortul de a discuta într-un chip complex și nuanțat o temă majoră a actualității, ajunge la efectul contrar. Personajele și ideile nu reușesc să fie nici de azi, nici de ieri, iar situațiile, încercînd să fie de totdeauna, sînt de nicăieri.

Indiferent cum judecați aceste spectacole — îmi spune Ulrich Eckhart — va trebui să admiteți că ele stimulează și consfințesc o mișcare evolutivă. Sînt respinse interpretările întemeiate doar pe respectul operei și al vechilor norme ale frumosului în teatru, al esteticii instituționalizate. În această ordine de idei, regret că n-aveți posibilitatea să vedeți spectacolul *Minna von Barnhelm* prezentat de „Kammerspiele“ din München. V-ați convinge, poate, de ceea ce e pozitiv în relectura modernă a unui text clasic. Criticii socotesc această montare un exemplu de anticonvenționalism limpede direcționat: dinamitar, mai puțin în aparență și mai mult în esență. Aici, clasicismul e manipulat împotriva clasicismului. Arătîndu-se că valorile clasice sînt o coordonată constitutivă a vieții spirituale umane.

PROFUNZIMEA LUI SHAKESPEARE ȘI PRIMEJDIILE DESCRIPTIVISMULUI

Dealtfel, despre resursele inepuizabile ale capodoperelor — observ eu — vorbește și *Shakespeare's Memory*, spectacolul lui Peter Stein, care-și propune să prezinte (în două seri și vreme de opt ore, pe platforma unui studio de cinema) universul misterios, aluziile esoterice, secretele încă nedelegate, „culisele“ politice, retorica vremii, ca și cunoștințele științifice încifrate în scrierile ilustrului dramaturg. Uriașa întreprindere a lui Peter Stein e, cred, demnă de tot respectul. Dar nu atît prin rezultatele scenice. În adevăr, cel puțin eu, unul, găsesc spectacolul descriptiv și didactic. Fastuos ca un dicționar, dar fără o structură. Paginile din Montaigne sau Erasmus, exercițiile mimilor evului mediu, tablourile vivante ale Renașterii, reconstituirea planetariumului lui Giordano Bruno, discursurile din parlamentul Engleiței sînt, fiecare, în sine, reușite. Evidențiînd daruri de evocare, de precizie și chiar de strălucire. Dar spectacolul, în totalitatea lui, nu depășește ilustrativul.

Dincolo de obiecțiile sau de adevăratele prilejuate de reprezentare, spune Ulrich Eckhardt, trebuie constatat un fapt simptomatic: operele înnoitoare recurg la disciplină, studiu (uneori erudiție), în strădania lor de a capta energia creatoare a modelelor ilustre. Nu se mai mulțumesc să propună cu zgomot și furie, în locul unor vechi canoane, altele noi. Să reținem această dorință de descoperire și precizie. Fiindcă important e să experimentezi pentru a uimi, ci pentru a afla.