

Spontaneitatea

Cuvântul mai apare — folosit uneori chiar impropriu — dar apare din ce în ce mai rar, în limbajul criticii teatrale. Am putea, firește, să bănuim că e vorba fie de schimbarea temporară a centrului de interes de pe o calitate ca aceasta, fie că ea are o asemenea permanență încît nu se disting exemple de excepție, fie că e considerată ca ținînd de însăși natura actului teatral (ceea ce parțial e exact) fie, și de acest lucru mă tem mai mult, de accentuata despotaneizare a actului teatral. N-am repeta decît un adevăr bine cunoscut amintind că, în timp, dramaturgia a acționat în sensul a ceea ce Tudor Vîlanu definea „temperarea autonomiei artei actorului”. Vom sublinia doar că și practica modernă a regiei și scenografiei au făcut pînă la un moment dat același lucru, spre folosul incontestabil însă al acestei arte, care trăindu-și criza, își trăiește (și nu pentru prima dată în istoria sa) un apogeu. Cîmpul de exercitare al acțiunii spontane s-a modificat și, deși aparecța nu o arată, s-a amplificat chiar. Puternica reacție manifestată în arta modernă a spectacolului pe scenele avangardei sale — dar nu numai pe acestea — reafirmă spontaneitatea, o cultivă, o pune în slujba contactului — din ce în ce mai decis — al operei cu spectatorii.

Spontaneitatea este un semn intim, înglobat în materia primă dramaturgică, calitate distinctivă a textului, și este, apoi, una din modalitățile deschiderii sale ca pretext al spectacolului. Spontaneitatea se regăsește, de

asemenea, în modalitatea *deschiderii* actului scenic, conceput ca situație într-o realitate bine precizată a relațiilor interumane în care se va realiza estetic (și nu numai estetic). În fine, oricît de „temperată” în autonomia sa, spontaneitatea este una dintre libertățile cele mai împovărătoare ale interpretului, om între oameni, trăindu-și destinul ca personaj, dar existența ca ființă generică „ce-și depășește conținutul individualității în procesul autocreării ființei sale” (Marx), dînd expresie capacității sale, istoric mereu sporită, de autodeterminare. Iată dar, cîți faguri pregătiți pentru mierea aspră a atitudinii spontane, și, totuși, ce săracă recoltă, într-un anotimp care este al rodniciei sale. Luorul nu ne poate lăsa indiferenți atîta vreme cît în noul teatru, făcut sub ochii noștri și nu în mică măsură cu participarea noastră, se manifestă o reală explozie de spontaneitate, semn al unei mobilități sporite în exercitarea libertății crea-toare.

Vorbînd de spontaneitate în spectacolele teatrelor din țara noastră să nu ne rezumăm, de pildă, la vioiciunea — vai, uneori atît de chinută — a interpretelor de comedie (dicționarul numind și vioiciunea drept manifestare a spontaneității). Pentru că, de exemplu, intrînd în mecanismul perfect al mașinii situațiilor comice, o echipă ca aceea a teatrului „Bulandra” (distribuția *Paricelui în ureche* de Feydeau) avea o spontaneitate și o naturalitate spirituală (ceea ce dicționa-

nu iarăși stabilește drept calitate a acesteia), totuși, redusă. Discutăm, firește, despre un spectacol care, în limita ambițiilor sale, este reușit, și nu despre exemplarelate ratate, din aceeași familie de intenții (și de natură estetică), cum, de pildă, *Doamna de la Maxim, Boeing-Boeing, Cînd luna e albastră* și chiar înscenarea comediei lui William Congreve, *Iubire pentru iubire*. Se consumă, în aceste cazuri, disponibilitatea inferioară, amorfă, a intuiției și inspirației actoricești, într-un cadru care conservă doar spontaneitatea nouă a demersului interpretativ. Ce fericită excepție, în amintitul spectacol, spontaneitatea reală a lui Florian Pittiș!

Atunci, cînd își arogă libertatea arbitrară a atingerii scopului (rîsul sau plînsul spectatorilor), prin ignorarea calității mijloacelor și a motivațiilor sale, spontaneitatea de tip inferior poate deceda și mai mult. Teatrul bulevardier, atît ca dramă (și melodramă) cît și ca farsă sau comedie, este predestinat acestei false spontaneități. Și o exemplifică, în resurecția sa din unele repertorii ale teatrelor noastre, în chipul cel mai concludent, numindu-se uneori *Logodnicele aterizează la Paris, Floarea de cactus* sau altcum. Libertatea acestui tip de spontaneitate este într-o asemenea măsură înșelătoare, încît actorul închis în cușca scopului utilitar, subestetic, se orde cel puțin sanctificat pe pedestalul marilor neuitări — cu atît mai mari, cu cît sînt mai rare — ale teatrului.

Spontaneitatea înseamnă și altceva: conexată cu inspirația, cu necesitatea și frenezia afectivă, ea este cîmpul reflectării condiției necesar antropologice a actului teatral. Ea spune, dîncolo de aliniamentul de principiu, de stema filozofică a spectacolului, că el se petrece aici, acum, că el pune în contact conștiințe. Punctul de coliziune, de la care se va trasa minunata linie imaginară a realizării premisei actului de creație în valoare de conștiință, este acela al stării reciproce, de spontaneitate, a interpretului și spectatorului.

Precedată, în teatrul modern, de îndelungi și din ce în ce mai științifice faze pregătitoare — nu merită oare acest calificativ exercițiile imaginate de Radu Penciulescu în perioada convențional denumită a repetițiilor la Piatra Neamț pentru *Woyzeck*-ul său?!, și nu le merită, de asemenea, „laboratorul” în două personaje al lui David Esrig? — inspirația nu ne mai poate apărea pe scenă ca soluție a unei probleme, deci ca slăbire a tensiunii (cum o definea, de asemenea Tudor Vianu). Explozia ei se va fi produs cîndva în această fază secretă, intimă, cu o spontaneitate pentru totdeauna pierdută în înfățișarea ei genuină, dar pentru mereu-l spectacolului, implantată în corpul acestuia, cum poezia în corpul versurilor. În *Woyzeck*-ul său, montat la Teatrul Tîneretului din Piatra Neamț, Radu Penciulescu a propus actorilor *situații*, evo-

luția lor rămîind aptă — cum spectacolul său atît de acut și grav o arată — unor strălucite manifestări ale spontaneității. În *situații*, începînd cu aceea, pe care o creează bătrînul tată împărțindu-și regatul fiicelor sale, e rezolvat și *Regele Lear*, tensiunea la care ajunge spectacolul datorîndu-se caracterului concret al fiecărei confruntări umane ce o prilejuiește. Și aceasta în numele unei intenții — aceea de a vorbi cînstit, fără ipocrizii și prejudecăți, despre dialectica relațiilor dintre generații — alături de care vrea să angajeze integral interpretul. Ne-am apropiat, în teatrul acesta al elaborării, al sintezei și al demnei subordonări a elementelor ei în fața ideii sau a sentimentului, de condiția omului de știință care, străbătînd etapele raționamentului, n-are sentimentul inspirației și nici pe acela al spontaneității. Bineînțeles că în cazul actorului — și în general al creatorului de artă — determinarea dintre munca artistică ce anticipează și rezultatul ei, nu apare ca rezultat exclusiv al hărniciei și profesionalității (minunat termen, dar cit de înșelător!) decît acolo unde talentul n-a existat niciodată. Inteligența sau hărnicia pot da, în comparație cu trandafirii plini de spini, doar flori artificiale care nu se ofilesc niciodată, dar care nu bucură decît mormintele triste.

Altfel, spontaneitatea e atitudine, e libertate asumată cu o superioară conștiință a necesității estetice, a actului teatral în sine, sociale, a realizării sale, și a împrejurărilor acestei realizări. În spontaneitatea, implicată sau directă, a creației teatrale stă și capacitatea sa de a deveni cea demonstrație publică pe care, de-a lungul timpului, marii săi animatori au ambiționat să o facă. Rigorizarea concepției și disciplinei artistice în teatrul lui Reinhardt n-au împiedicat *Danton*-ul său (text de Romain Rolland) să fie o adevărată *constituantă*: ascetismul brechtian transpus în concepția sa asupra actorului, în teatrul epic, nu-l împiedică să exalte valorile spontaneității. Cît privește metodele ce decurg din sistemul lui Artaud, ele sînt prin excelență menite să constituie un cîmp de incidențe a spontaneităților (ca expresie a stărilor genuine ale omului).

Atitudine fiind, spontaneitatea marchează angajamentul în act social de creație al interpretului, examen al libertății asumate și exercitate ca atare. Asociația spontană cu evenimentul zilei — Goethe evocă în convorbirile cu Eckermann caracterul de „jurnal vorbit” al unor reprezentații cu Polichinelle („Orice s-ar fi întîmplat peste zi în Neapole se putea auzi seara de la el”) — nu e decît o formă, imediată, a expresiei inspirate. Ea poate însă ajunge la echilibrarea accentelor, la reșezarea lor, experiența mărurisită de Peter Brook după turneul său cu *Regele Lear* în răsăritul Europei și apoi în America (unde efectul a fost înfinit mai mic, deși textul era unanim înțeles) nefiind în fond decît expresia unei nostalgii după

acea spontaneitate, mai directă, mai netă, a teatrului din epoca stalului arhiplin la „The Globe”. În aceeași ordine de idei, excelenta sursă de spontaneitate pe care a propus-o Liviu Ciulei în *Leonce și Lena*; se văd aici, firește, urmările lăsate asupra unor actori de mare disponibilitate de către acele rezolvări închise, uscate, practicate la noi, dar se vede și cât de departe, pe planul impactului asupra spectatorului, poate duce spontaneitatea favorizată de mediul exercitării sale responsabile.

Se exersează — dacă termenul poate fi astfel folosit?! — pretutindeni în lume spontaneitatea. Sînt cunoscute experiențele lui Liubimov. Marrowicz a condus un grup de actori de la „Shakespeare Royal Company”, oferindu-ne, în urma experienței sale, o suită de exerciții model. Dar se ignoră faptul că spontaneitatea aparține *climatului* și nu doar tehnicii. Între actorul care joacă „așa cum am repetat” și cel care transpune o credință de felul: „mă acomodez ambianței specifice” nu e, firește, numai o deosebire de spontaneitate. Manierismul pe care-l resimțim (și acuzăm) deseori, în gândire și inter-

pretare, mimează spontaneitatea, o „joacă”, îi falsifică valoarea umană nemijlocită, maschează — atît cît poate! — încetarea stării de creație și neliniște creatoare, de răspundere și libertate artistică.

Mereu împreună, elaborare și spontaneitate, ele alcătuiesc în mod ideal o unitate contradictorie, sursă a acelei tensiuni care dă adevăr și viață actului artistic. Există, probabil, o perfecțiune care exclude, în ordinea mecanicii teatrului, spontaneitatea. Dar un teatru al spontaneității eradicată este monstros, de aceeași calitate cu a unui teatru populat de personajele unui muzeu al figurilor de ceară.

Teatrul nu cunoaște în nici un fel atemporalitatea; el este eveniment și în contextul acestuia spontaneitatea actorului (după aceea investită de dramaturg și regizor) este, cred, ultimul și cel mai nemilos mod al angajamentului său. Caracterul pozitiv al aspirației spre spontaneitate — resimțită atît de teatru — rezultă și de aici. Ceea ce definește, în cele din urmă, calitatea unui actor, e reacția sa față de schimbare, despontaneizarea e funcționalmente un act de inerție.



Eronim Crișan (*Spinul*),
Lucia Ștefănescu (*Fata
lui Roșu Împărat*) și Con-
stantin Cojocaru (*Harap
Alb*) în „*Harap Alb*”, pe
scena Teatrului Tineretu-
lui din Piatra Neamț