

Destinul lui Pierrot și Arlechino

Teatrul e bolnavul închipuit? În orice caz rămâne dintre toate artele cea care-și anunță cel mai adesea moartea. Dacă ar fi să judecăm după mulțimea strigătelor de alarmă și a durerilor pe care — cum se zice în medicină — le acuză, dar mai ales după vechimea și persistența în timp a noțiunii de „criză a teatrului“, (termenul apare încă în secolul XVIII), nu ne-ar rămâne decît să conchidem că el își supraviețuiește lui însuși într-o agonie prelungită. Cum se explică înclinarea devenită cronică a acestei orgolioase comunități, care este lumea teatrului, de a-și mărturisi iarăși și iarăși păcate reale sau imaginare, de a se pîndi aspru și de a se pedepsi crunt? Prin ce efort de umilință suportă ea asemenea flagelări? E o chestiune de vocație, de necesitate intimă? E o disponibilitate vinovată spre cabotinaj? E nevoia atît de imperioasă de a-și verifica audiența? Nu cumva e vorba adesea despre o pretinsă decădere? Nu cumva această continuă autodenigrare e încă un mijloc de a atrage atenția asupra ei și de a spori indirect o vitalitate veșnic deplînsă că s-a istovit? Nu cumva teatrul rămîne cel mai sănătos dintre bolnavii închipuiți ai culturii?

Ar fi prea ușor să acceptăm un diagnostic de natură să suprimе orice neliniște. Ar fi prea lesne să trecem cu vederea cel puțin două momente din istoria lui mai recentă, cînd părea că doar un pas îl desparte de finalul inevitabil.

Primul. Într-o sală cufundată în obscuritate, un public cu sufletul la gură urmărește pe o pînză umbre care par a avea mai multă

carne și mai mult sînge decît fînta vie a actorului. Pe ecran, o cîmpie nisipoasă, împresurată de munți stincoși. Un punct negru în zare. E o diligență cu șase cai, ridicînd în urma lor un nor de praf. În prim plan un om țintește cu arma. A sunat clipa din urmă a teatrului?

Al doilea. Într-o cameră, o familie și prietenii ei se află adunați în jurul unui televizor. În mai puțin de două ore ei au asistat, „ca și cum ar fi fost de față“, la aspecte dintr-un război de la celălalt capăt al lumii, la un concert de muzică ușoară, iar acum iau parte la un spectacol, un foileton după un roman celebru. Față de cinema, televiziunea pare a fi o supraputere. Această cutie cu imagini care aduce cînd realul, cînd iluzia la domiciliu, plimbîndu-se dezinvoltă în cele trei dimensiuni ale timpului, această mașină infernală va aneantiza teatrul?

Ca și după apariția filmului, televiziunea aduce în lumea oamenilor de teatru o clipă de suspens: e o durere și o derută sfișiate cînd de cele mai sumbre profeții, cînd de cele mai convînse declarații despre imortalitatea celei mai vechi arte. Pentru unii, tehnica a fost comis-voiajorul apocalipsului și ea s-a însărcinat să aducă judecata de apoi la porțile fiecărei scene. Pentru alții, această tehnică a fost numai prilejul fericit al teatrului de a medita la propria sa natură. Oricum, dintr-un elementar instinct de conservare, Pierrot și Arlechino se ridică încă o dată de pe catafalc, încercînd să demonstreze tuturor, și în primul rînd lor înșile, că simptomele erau — ca de atîtea ori în trecut —

ale morții aparente. Și se întreabă din ce direcție trebuie să urce iarăși pe scenă pentru a obține mult visatele aplauze, dinspre „grădină” sau dinspre „curte”, să pună accentul pe cuvânt sau pe mișcare? O amplă dezbatere aprinde spiritele. Regizorii se consideră primejduiți în existența lor de absența unor texte de valoare, se socotesc în mod public orfanii lui Sofocle și ai lui Shakespeare, în secret fiind satisfăcuți că acest vid de putere le îngăduie mult visata suprafață. Dramaturgii refuză ideea difuzată și întreținută de regizorii extremiști, după care paradisul teatrului a fost înainte de cuvânt, iar verbul ar fi pe scenă o floare de hirtie care nu valorează, și se ridică violent contra unor spectacole (datorate unor autori anonimi) ori a diferitelor prelucrări și scenariu după piese ilustre, în care văd expresia redusă, simplificată, degradată a TEXTULUI, un fel de infra-literatură. Cîțiva ani de zile, bătălia între dramaturg și regizor (bătălie care începute de fapt odată cu secolul) cunoaște un armistițiu. (Există — cum spunea undeva Joyce — asemenea momente episodice, neașteptate, cînd viața pare transparentă, cînd om și lume par a coincide, momente de fericire fugitivă și iluzorie din care rămîne numai amintirea). Mediatorii sînt Ionesco și Beckett, iar înțelegerea se întemeiază practic pe un echivoc, dat fiind că acești scriitori rezervă personajelor lor (întocmai regizorilor fanatici convingși de legitimitatea drepturilor lor asupra actorilor) condiția unor marionete, trase de sforile unui mecanism arbitrar și insondabil. Spun echivoc, întrucît pentru dramaturgii citați, această viziune se situează la nivelul unei concepții asupra lumii, este o problemă de substanță, de viziune, iar pentru regizori ea se așază de obicei în planul strict estetic, fiind o chestiune de stil.



Indiferent însă de natura echivocului, scurta înțelegere dintre dramaturg și regizor a scos la iveală că noua criză a teatrului nu trebuie judecată numai din punctul de vedere al gravelor amenințări venite din partea filmului ori a televiziunii. Marele și micul ecran au alimentat ultima dintre „dramele” scenei, dar nu ele le-au provocat și nu ele le explică. Daunele provocate de film și tele-

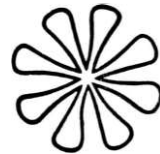
viziune rămîn de fapt la periferia suferințelor teatrului, care își are autonomia lui.

În adevăr, depresiunea prin care trece scena își are cauzele în însăși evoluția ei din ultimii șaptezeci de ani. O evoluție extraordinară de fecundă, un drum presărat de incontestabile biruințe de-a lungul căruia au fost doborigite toate obstacolele și cucerite toate libertățile, realizîndu-se un câștig de înțelegere și un spor de luciditate cu privire la natura și structura teatrului. Așa de pildă, s-a observat că e perfect posibil să inversezi raportul între piesă și viață, între scenă și sală (Pirandello), că e îngăduit să te dispensezi de un conflict, de evenimente, de personaje perfect diferențiate (Beckett), că nimeni nu te oprește să potențezi artificialul legilor teatrului luîndu-le în deriziune (Eugen Ionesco), că ești autorizat să utilizezi convențiile acestei bătrîne arte întru edificarea spectacolului contemporan, transformînd teatrul într-o ilustrare instructivă a liniilor de forță ale societății și într-o chemare la acțiune politică (Bertolt Brecht), ori că nimic nu interzice să aduci pe scenă — întocmai artiștilor plastici care au introdus în muzee zgomotul, mișcarea și mașini stranii, monstruoase, construite din materiale eteroclitice — spontaneitatea, diversitatea, dezordinea străzii. Cu un cuvînt, după o jumătate de veac, nici una din vechile tiranii n-a dăinuit, nici unul din vechile tabu-uri n-a rezistat. Am fi nedrepti dacă n-am sublinia însă că principala agent al acestei revoluții a fost regizorul, exegetul în patru dimensiuni al textului, trimisul plenipotențiar al concretului. El e acela care a scos în evidență o contradicție implicită, latentă, viețuind în ființa teatrului, și anume convenționalitatea lui. El e acela care a exacerbato, ridicînd întrebarea hamletiană : ce-i mai adevărat, convenția tacită sau cea declarată, verosimilul sau iluzia fățișă, credibilitatea indoilenică sau eficacitatea? Întrebare, nici vorbă, hamletiană, dar rezolvată drastic în ceea ce s-a numit reateatrizarea teatrului, și tranșată categoric prin opțiunea pentru un miraj care nu se ascunde de ceilalți și nu încearcă să se mistifice pe sine însuși. Odată cu această alegere, scena pășește într-o altă vîrstă, se lasă ispitită de „aventura totală” și nutrește speranța de a regăsi nealterate vechile fonduri din care se hrănea teatrul. E dimineața fericită a magicienilor scenei : regizorii, și e crepusculul vechilor ei zei : autorii.

Relevînd și subliniînd o contradicție de care oamenii de teatru nu puteau să nu devină conștienți și pe care erau siliți să și-o asume, regizorii au contribuit în mod hotărîtor la regenerarea acestei arte. Stanislavski și Meyerhold, Piscator și Reinhardt, Jovet și Artaud, iar mai recent Peter Brook și Grotowski, au arătat, fiecare din punctul său de vedere, de ce teatrul constituie o dualitate (construcție a gîndirii, a talentului și în același timp simulacru al vieții, al spontaneității) și cum poate subsista această sinteză

fragilă și precară. În general, regizorii — a mai fi domeniul de activitate al arhivarilor scenei, iar avangarda se metamorfozează în vrăjitorul (citeodată binefăcător) al trecutului. există și consecințe mai puțin frecvde. Căci teatrul decade din rangul de literatură în acela de scenariu, de schemă, iar în noua alchimie scenică, adesea cuvîntul e suplinît de expresia corporală. (Orfeu îmbrăcat în blue-jeans și alergînd în cerc după o Euridice nici măcar întrezărită, se rezumă la o gestulație sumară.) În aceeași zi în care mișcarea spasmodică a corpurilor s-a instalat ca poezie și ca gândire, literatura începe să fie suspectată de a fi literatură, apare o poliție a cuvîntului și o închiziție a dialogului. Și astfel, în mod practic, — drantăturgul contemporan este îndepărtat din teatre, spre profitul de moment al regizorului, dar nu și spre cel al acestei arte, care, în frunte cu noul dictator, nu va întrîzia să prevadă și să vestească apropiatul cataclism. Așadar, victoria reală a regizorului, plină de substanțiale profiture pentru existența scenei, se dovedește în cele din urmă o victorie „la la Pyrus”. Fiindcă dacă este adevărat că regizorul a triumfat asupra inamicului său — autorul —, triumful lui e asemănător cu cel al vînătorilor lui Melville care, uciugînd vînatul mult visat, își asasinau, de fapt idealul. Dar nu despre meritele și culpele regizorului vreau să vorbesc, ci despre ceea ce e definitoriu și simptomatic în actuala deorientare a teatrului, și mai ales despre ceea ce se poate înțelege din încercările de a o depăși.

Remarc, mai întii, pe această linie de idei, că cele mai multe dintre reprezentațiile ultimelor stagioni caută să producă o uniune între scenă și sală, de natură să înglobeze diversitatea categoriilor de spectatori, să treacă peste ceea ce e — în esență — un fenomen de fisurare atomică a publicului. Pe scurt, teatrul visează la fericitele perioade din istoria sa, cînd ființa o solidaritate în convingeri și credințe a spectatorilor. Visul acesta nu-i lipsit de o bază teoretică, de o posibilă argumentare. Însăși istoria i-a sugerat argumente cînd a scos la iveală unitatea de destin a umanității, iar meditația filozofică i-a furnizat puncte de sprijin cînd



a accentuat legile eterne ale condiției umane, identitatea omului cu el însuși. Cum teatrul nu putea obține această comuniune la nivelul vieții intelectuale, pe terenul opiniilor (era prea mare și prea vădită diversitatea de păreri într-o sală reunind scriitorul și halterofilul, ciberneticianul și farmacistul, astronautul și balerina), s-a făcut tentativa de a se realiza solidaritatea la nivelul instinctelor, al senzației și senzaționalului, după obiceiul ritualurilor străvechi. Din Africa neagră pînă în insulele Polineziei și ale Japoniei, totul a fost interogat și încorporat cu voracitate spre a se reface misterul solidarității. Mirajul s-a îndepărtat însă tot mai mult, și, alături de o suită de eșecuri glorioase, s-au înregistrat, cum era și firesc, altele mai puțin nobile. (Mă refer la teatrul așa-zis erotic, unde nuditatea inimii a fost înlocuită cu aceea a trupurilor și unde se hărțuiește providența cu întrebări, dacă nu neapărat scabroase, în orice caz primare.)



Plecat în căutarea timpului pierdut și socotind că oricum plecările sînt mai bune decît sosirile, scena a încercat să creeze mult rîvnita uniune a publicului și prin intermediul spectacolului istoric. A unui spectacol în care istoria încetează să mai fie eroică și pitorească. Își pierde panașul, se lipsește de psihologiile individuale, cu speranța că va prinde forța misterioasă a destinului asupra faptului, în plin flagrant delict, și că această revelație va fi în măsură să fascineze pe absolut toți. E ceea ce și-a propus să facă de curînd un ansamblu francez (Théâtre du Soleil) cu spectacolul 1789. N-am văzut spectacolul acesta (care se pare că e un soi de colaj) și nu vreau de aceea să-l judec numai după opinia, de altfel favorabilă, a celor mai mulți cronicari. Observ numai că el n-are un autor, că nici un nume nu-l girează „literar”. Ceea ce mi se pare semnificativ, pe de o parte pentru puținătatea textelor care apar azi în lume, iar pe de alta pentru faptul că dramaturgia este tot mai des dată pe mîna practicienilor și se colectivizează. Nu am indignarea facilă și nu voi striga (și încă fără probe) că avem de a face cu o nouă crimă de „lès-literatură” într-o epocă în care textul este un produs pe cale să devină tot atît de anonim ca și automobilul sau frigiderul. Și nu voi reproșa creatorilor spectacolului că, întocmai tuturor aspiranților la absolut, își găsesc ultimul refugiu în cauzele pierdute. Poate, pentru ca o renaștere să fie posibilă în teatru, multe trebuie puse sub semnul întrebării. Mă mulțumesc să constat însă că ruptura între ceea ce ei socotesc a fi un accesoriu desuet al teatrului (și anume piesa) și exigențele contemporane ale acestei arte — chiar în ipoteza fericită a unui succes — nu va fi rezolvată altfel decît temporar. „Théâtre du Soleil” poate cîștiga o

luptă, dar nu un război, el poate escamota, dar nu suprima criza teatrului.

Fiindcă această criză, care se ivește în existența lui ori de cîte ori raporturile omului cu universul s-au modificat și apare necesitatea unei sinteze (ținînd seama de mutațiile intervenite în raporturile individului cu istoria, știința, cosmosul și cu el însuși) se discută și se rezolvă în sfera gândirii, a cuvîntului încărcat de sensuri. Trăsătura de unire între public și actor a fost mereu textul și prin el s-a înfăptuit aliajul miraculos al teatrului în epocile lui de glorie. Uneori sudura s-a realizat printr-o dramaturgie hotărît anti-retorică, cum e cea a lui Cehov, operă sfișietoare, fără un strigăt, fără o lamentație, aproape fără lacrimi, surzînd trist ca și viața. Alteori, printr-o verbozitate ironică, printr-un rechizitoriu exuberant al cuvîntului, cum se întîmplă în farsele lui Eugen Ionesco. În fine, printr-o austeritate, printr-o avarie a limbajului, acuzat că vrea să semnifice fără a ști cum, că vrea să spună fără a ști ce, ca în scrierile lui Beckett (și unde vorbele rare, despărțite unele de altele, de lungi tăceri, răsună ca o insuportabilă explozie). Dar mereu prin cuvînt, el fiind cel ce mijloca o deschidere pasionată spre lume și un demers eficient spre o înțelegere a ei.

Că întotdeauna regizorul s-a temut de cuvînt este de asemeni un fapt de netăgăduit. Iar împrejurarea că ostilitatea lui împotriva cuvîntului era pricinuită și întreținută nu numai de piesele unde verbul curgea în mari fluxuri sonore (ceea ce putea într-un fel să-i explice dușmănia), dar și de acelea unde el era extrem de avar cu sine își are o explicație. Căci forța verbului e uneori atît de mare încît umple scena și astfel amenință periculos setea de dominație a regizorului. Mai e nevoie să spun că atunci cînd cuvîntul încărcat de conținut, el e mai dinamitar decît cel mai violent act? Mai e nevoie să spun că nimic nu talmăcește mai fidel, mai nuanțat decît cuvîntul lumea noastră interioară, microcosmosul? Cînd verbul răsună flasc pe scenă, de vină e în primul rînd dramaturgul. Și dacă scena traversează astăzi o criză, ea nu este una de expresie ci una de conținut.

În momentul în care cuvîntul dispare de pe scenă, teatrul însuși riscă să dispară, tot așa cum îndepărtarea regizorului (acest intermediar dintre realitate și reflectarea ei) ar primejdiu astăzi arta. Fiindcă, încă o dată, teatrul încheie în sine o antiteză. Nu e întru totul literatură și nu e întru totul viață. De altfel, contrazicerea acestei duble chemări i-a tulburat întreaga sa existență. Și totuși pe violența antinomiei sale structurale, el trebuie să ființeze și să creeze, încercînd să facă pace între marile lui adversități interioare. Va reuși? Va începe din nou timpul unei lumi de atîtea ori sfîrșite și tot de atîtea ori renăscute?