

Actorul și supermarioneta

Mult a mai dat de furcă Gordon Craig comentatorilor săi, cu năstrușnica idee a supermarionetei. Este, dealtfel, unul dintre principalele capete de acuzare la adresa acestui poet al teatrului, acela de a fi luptat pentru eliminarea actorului de pe scenă, pentru înlocuirea actorului viu cu păpușa neînsuflețită, pentru un teatru fără actori, fără piesă, așadar fără elementele sale esențiale.

Nimic de zis, Gordon Craig însuși, prin formularea unora din tezele sale a putut da naștere unor asemenea interpretări. Reacția sa violentă împotriva exceselor naturalismului — care, urmărind reproducerea exactă, minuțioasă, a realității, ajunsese săucidă poezia și arta, pierzându-se în detalii sordide și în reconstituirea proceselor fiziologice — l-a adus adesea la excesele contrare, la căutarea unei arte care, evitând fotografierea realității, se depărta cu totul de aceasta, tinzând spre o pură abstracțiune. „Eliminați din scenă copacul real, eliminați rostirea naturală, eliminați gestul natural și veți ajunge în cele din urmă să doriți eliminarea actorului... Eliminați actorul și veți elimina mijlocul prin care se produce și înflorește din plin pe scenă un realism degradat...”

„Actorul trebuie să dispară și în locul lui va apărea o făptură neînsuflețită — pe care am putea-o numi supermarionetă, pînă cînd își va putea găsi un nume mai potrivit”.

Iată rostul marelui cuvînt, acela care avea să provoace multe revolte, multe proteste, multă nedumerire în orice caz. Ce este această supermarionetă, Craig însuși știa foarte puțin. Dovadă este faptul că nu găsim nicăieri în scrierile sale o descriere concretă a acestei făpturi, presupusă a putea înlocui actorul viu, capabilă a suplini prin perfecțiunea sa, imperfecțiunea acestuia. Lîmpede este însă faptul

că ideea supermarionetei s-a născut la Craig ca un răspuns la nemulțumirile sale, la neliniștile sale cu privire la stadiul de dezvoltare a artei actricești la începutul secolului nostru. Propria sa experiență, din anii cînd jucase teatru, precum și observația pătrunzătoare îndreptată asupra actorilor din jur, l-au dus la concluzia dureroasă că, de fapt, jocul actorului nici nu poate fi considerat o artă, pentru că este supus tuturor vicisitudinilor — în primul rînd fiind dominat de emoție, de instincte și neputînd fi stăpînit, dirijat, controlat permanent de rațiune. Or, după Craig, arta înseamnă imaginație controlată de rațiune, de gîndire. Un întreg lanț de argumente tinde să demonstreze că „jocul actorului nu este o artă. De aceea este greșit să se vorbească despre actor ca despre un artist. Pentru că accidentalul este dușmanul artei. Artă este exact antiteza haosului, iar haosul ia naștere dintr-o avalanșă de accidente. Artă se creează numai pe baza unui plan ordonat. De aceea lîmpede că pentru a crea o operă de artă nu putem folosi decît acele materiale care pot fi calculate, care prezintă certitudine. Omul nu face parte din aceste materiale.

Întreaga natură a omului tinde spre libertate, de aceea propria sa persoană constituie dovada că nu poate fi folosit ca *material* pentru teatru... Acțiunile trupului actorului, expresia chipului său, sunetul vocii sale, toate sînt la discreția valurilor emoțiilor sale: aceste valori care înconjoară mereu pe oricare artist, fără să-i strice echilibrul sau să-l răstoarne. Cît despre actor, emoția îl stăpînește, îi cuprinde membrele, mișcîndu-i-le după bunul său plac. El e la cheremul ei, se mișcă dezordonat ca într-un vis sau ca unul care și-a pierdut mințile”. Emoția, așadar, care îi stăpînește mișcărilor trupului, îi

influențează și expresia feței și vocea. Gîndirea actorului este mai puțin puternică decît emoția sa, care intervine și distruge ceea ce gîndirea a vrut să creeze. „Prin urmare, ceea ce ne prezintă actorul nu este o operă de artă, ci o serie de confesiuni accidentale”, conchide Craig, pornind în căutarea remedului, a celui instrument de expresie perfect, care să poată fi dirijat de rațiune, fără a fi influențat de emoții, de patimi, de egoismul pe care-l vedea dominînd comportamentul majorității actorilor din vremea sa.

Ideea supermarionetei, care l-a preocupat ani de-a rîndul, nu l-a împiedicat totuși pe Craig să recunoască și să admire cu înflăcărare arta unor mari actori ai vremii. Am putea spune chiar că acesta este unul din argumentele care pledează în favoarea tezei că supermarioneta era, de fapt, un simbol, o metaforă a celui actor ideal, cu o pregătire perfectă a aparatului psiho-fizic și cu o ținută etică ireproșabilă, pe care îl visa Gordon Craig și pe care teatrul contemporan continuă să-l viseze, cu mai mari șanse de a-l vedea aievea. Craig însuși ne dă suficiente motive să interpretăm astfel conceptul de supermarionetă, nu numai prin entuziasmul fervent cu care vorbește de Eleonora Duse de pildă, sau de Henry Irving, — pe care-l și socotește de altfel actorul cel mai apropiat de idealul de desăvîrșire al supermarionetei —, ci și prin afirmații directe, limpezi, menite a risipi multe nedumeriri.

Mai întîi, iată-l vorbind despre interpretii celui „teatru durabil“ pe care îl preconizează ca pe un teatru de ritual sacru, merit a celebra, printr-un joc perpetuu, o Dramă, însăși existența :

„Și interpretii? Ce să spun despre actori, așa cum sînt ei numiți și foarte potrivit numiți? Să nu vă temeți că am de gînd să arunc în mijlocul lor o supermarionetă. Dacă aceasta va apărea, nu va apărea pentru că a fost adusă de mine, ci pentru că nimeni n-a putut împiedica apariția ei...

E probabil că drama despre care am vorbit va cere serviciile omului ca interpret. Mi s-a vorbit (de cînd am scris despre supermarionete) despre o rasă de actori care au existat (și dintre care cîțiva mai păstrează încă tradiția), care ar fi fost potriviți pentru a face parte din cel mai durabil teatru pe care îl putem concepe. Cînd am auzit de asta, am fost uluit, în mod plăcut uluit. Mi s-a spus că rasa aceasta de actori era atît de nobilă, neprecupețind nici un efort și stîpînîndu-se cu atîta austeritate disciplinei proprii, încît toate slăbiciunile cărnii erau eliminate, în locul lor rămînidnd doar omul perfect. Această rasă nu era nici din Anglia, nici din America, ci din India...

Dacă actorul occidental poate deveni ceea ce mi s-a spus că a fost și este actorul oriental, retrag tot ce am scris în escul meu „Despre actor și supermarionetă“.

Aceste rînduri erau scrise la cîțiva ani după faimosul eseu care a bulversat lumea teatrală. Dar articolul dedicat Eleonorei Duse, și în care Craig declara, plin de admirație pentru marea actriță, că miracolul mintuirii teatrului poate veni de la acel bărbat sau femeie „care ar iubi nebunește, cu toată ființa sa, arta teatrului, cu o dragoste în care n-ar mai dăinui nici o urmă de egoism”, fusese scris la numai un an după manifestul supermarionetei.

Și dacă ar mai exista vreo îndoială asupra adevăratului sens al acestei metafore, tot Gordon Craig este acela care o spulberă, explicînd în Prefața, la ediția din 1950, a volumului „Despre arta teatrului“ : „Supermarioneta este actorul, cu focal în plus și cu egoismul în minus ; cu focal sacru, focal zeilor și al diavolilor, dar fără fumul și fără aburul pe care le adaugă muritorii“.

Idealul acestui actor, acestui artist, mistuit de focal sacru al artei și eliberat de toate scoriile egoismului, ambițiilor personale, pasiunilor mărunte și sentimentelor meschine, i-a închinat Gordon Craig o bună parte din scrierile sale, din truda sa. Școala-laborator de la Arena Goldoni din Florența în această direcție și-a îndreptat căutările, experiențele.

Exagerările exclusiviste ale lui Gordon Craig au dispărut de mult, parte din ele fiind corectate de el însuși, treptat, pe măsură ce au trecut anii. Dar ideile lui despre un actor cu mijloacele de expresie potențate la maximum au prins treptat viață, ca și acelea despre unitatea artistică — de concepție și de realizare — a artei teatrului, ca și multe altele pe care le găsim azi concretizate parțial în „teatrul total“, în „teatrul sărac“ în diferite școli și orientări.

Idealul etic al „artistului teatrului viitorului“ încă își așteaptă împlinirea păstrîndu-și întreaga actualitate.

P.S. De ziua mondială a Teatrului, dedicată anul acesta lui Serge Diaghilev și onorată de mesajul internațional al lui Maurice Béjart, care înscrie dansul în conceptul modern de „teatru total“, cred că e binevenită această definire a artei teatrului, care n-l aduce din nou aproape pe Edward Gordon Craig :

„Arta teatrului nu este nici jocul actorilor, nici piesa, nici regia, nici decorul, nici dansul ; ea e formată din elementele care compun aceste lucruri : din gestul care e sufletul jocului ; din cuvinte care sînt trupul piesei ; din linii și culori care sînt inima însăși a decorului ; din ritm care este esența dansului.

Unul nu este mai important decît celălalt. Totuși, *gestul* este poate cel mai important : pentru Arta Teatrului el este ceea ce este desensul pentru pictură, melodia pentru muzică. Arta Teatrului s-a născut din gest, din mișcare, din dans“.