

Paradoxuri...

Se caută mereu alte definiții ale teatrului, mai neobișnuite, mai cuprinzătoare, mai revelatoare. Din acest ciclu de căutări fac parte și tentativele de a determina în-tregul conținut al noțiunii printr-o trăsătură caracteristică, susceptibilă să sugereze convingător reliefulurile esențiale, substanța fenomenului.

În urmă cu ani, Louis Jouvet considera că teatrul este „o ofrandă, un schimb de prietenie și de dragoste între oameni“. De curînd, Joc Chaikin, directorul cunoscutei formații americane Open Theatre, vroia să creadă că teatrul este „un loc unde actorii și spectatori își împărtășesc în comun experiența mortalității lor“.

Fără a nega cu încăpăținare caracterul caduc al existenței umane, preferințele noastre se îndreaptă în mod legitim către „împărtășirea în comun“ prin teatru a valorilor perene pe care le poartă omul, către acel splendid „schimb de prietenie și dragoste“, demn să rămînă un blazon invariabil al artei de la luminile rampei. Și este evident că înfirmitatea mortalității noastre se lasă adeseori corectată cu eficiență de efluvii generoase de amicitie și de iubire, care constituie unele dintre resursele cele mai autentice ale naturii umane, ale veșnicei naturii umane.

În orice caz, fie că este vorba de moarte sau de iubire și prietenie, în numitor comun se situează ideea „împărtășirii“ a „schimbului... între oameni“, a comunicării. Și dacă ne îndreptăm cu gîndul către soluții extreme, oprindu-ne la teatrul absurdului, ne întîlnim și acolo, oricît ar părea de paradoxal, cu comunicarea... imposibilității de comunicare. Abordînd teatrul, intransigenții absurdului nu izbutesc în mod practic să conteste natura artei, care rămîne un mijloc specific, dar esențial de comunicare între oameni. Și astfel, cortegiul tuturor anxietăților, al nesfîrșitelor, ireversibilelor însingurări, concubînd la determinarea unei zone dense, compacte a inutilității comunicării, este transmis de pe

scenă, își cere eventuala confirmare prin inevitabila împărtășire.

Același Joe Chaikin, subordonîndu-se logicii implacabile a teatrului, imaginează o ecuație insolită: „Forma cea mai înaltă a comunicării în artă este tăcerea“. Chiar dacă nu „cea mai înaltă“, această modalitate de comunicare funcționează cîteodată pe scenă, de pe scenă. Și iarăși, în aparența paradoxului, trebuie să notăm că referința exactă nu se poate face decît la elocvența tăcerii, la tensiunile dramatice nutrite de sentimente puternice și reflecții incandescente, care căpușesc momentele de absență a cuvîntului, înscrîndu-se în coerența acțiunii, nu ca pauze, ci ca utile propulsări. Fiîndcă, în ultimă analiză, forma de exprimare dramatică, scenică, este dintre cele mai desăvîrșite, datorită în mare măsură faptului că izbutește să îmbine în armonii organice limbajul cu acțiunea.

Dar și pe planul acțiunii care se desclărează cel mai lesne, adică al mișcării, teatrul intră adesea pe terenul pseudoparadoxului. Avem dreptul deplin să înregistrăm în diverse spectacole o imobilitate a mișcării, oricît de aberantă pare această formulare în contextul mecanicii. Nemișcarea în scenă nu figurează ca instantaneu de sine stătător, ci ca o componentă a unui proces, înlesnind acumulările, contribuind la dezvoltările care conduc către paroxismul deznodămîntului. Descifrarea atentă a imobilităților ne face să identificăm îndărătul ipostazelor statuare o intensă dinamică psihică, care justifică, solicită momentele ulterioare ale unor eventuale frenesii de mișcare. Aceeași coerență a acțiunii, aceeași logică a spectacolului transformă imobilitatea în mișcare și mișcarea în imobilitate, inserîndu-le pe traiectoria unică a existenței personajului, a configurării situației dramatice.

Imobilitatea mișcării sau elocvența tăcerii rămîn numai mijloace, mijloace proprii, cu ajutorul cărora teatrul comunică prin omul viu cu omul viu, deslușind și împlinînd, în limpede cifru poetic, universul sublim al prieteniei și al dragostei, al omeniei.