



MIHNEA GHEORGHIU

Ipoteze

De multe ori, în arta filmului, un montaj realizat cu suficient meșteșug a izbutit să transmită spectatorului acea stare sufletească specială, irepetabilă, o aglomerație indicibilă de forme, sunete și culori, produsă de explozia ultimelor rezerve „de viață” ale sistemului nostru nervos, ca o genune siderală, în care un muribund cade spre a nu se mai trezi după aceea „la viață” niciodată.

Realizarea acestei **stări**, în arta teatrală, n-a putut da aceleași rezultate, dar astfel de stranii repovestiri dramatice ale trecerii omului „dincolo” n-au lipsit din repertoriul teatrului antic, medieval și modern, chiar dacă morala acestui suprem spectacol a înregistrat mari salturi filozofice determinate de evoluția ideii de moarte.

Mai puțin încurajator decât **Alcesta** și chiar decât „dansurile macabre” de exemplu, teatrul lui Samuel Beckett se integrează într-o anumită filozofie a trecerii noastre **de la o stare la alta**, înțelege definitiv ca o soluție de **continuitate între două neanturi**; iar spectacolul ei, ca teatru (vizual sau auditiv), este monocrom și monotone pe măsura tonalității în care autorul acceptă prezența spectatorului ca martor al tragicei sale puteri de discernămint.

În tentația sa permanentă de a ilustra, cu această lucidă disperare, izolarea și tăcerea umană în fața ineluctabilului, autorul îi oferă interpretului-său-actor, dreptul la două sau trei ipoteze de lucru. Două, sau numai una dintre ele, au fost consumate în **En attendant Godot** și **Oh, les beaux jours**, care i-au permis, ca orice experiență-limită, să facă un teatru a cărui modă a trecut, după o intrare în scenă ce pusese sub semnul întrebării majoritatea artei dramatice. Ultima ipoteză propusă de marele dramaturg

În fotografia de sus : Marcel Achard, Mihnea Gheorghiu și Marcel Pagnol la un colocvii internațional de teatrologie și filmologie

ar fi arta tăcerii actorului, fiindcă principalele sale teme par să fie mai bine servite de mimul inteligent, cu precădere impasibil, incolor, perfect inutil ca prezentă vie. Ea se impune în **Acte sans paroles**, dar nu am putea totuși spune că este o ipoteză nouă pentru cei care au văzut **Les enfants du paradis** unde Jean-Louis Barrault l-a creat pe Baptiste.

De fapt, ultima și cea mai importantă propunere, pe care laureatul cu Nobel o face artei actorului, este contrapunctul audio-vizual, așa cum îl concepe și recomandă în **Ultima bandă de magnetofon a lui Krapp**. Memoriile triste și derizorii, pe care un personaj senil, consumat de uitarea unor bucurii pierdute, și le debitează de pe un rolul mecanic, ca un monolog străin, într-un contrast vădit cu actorul-om care le-ar fi trăit și le mimează acum, surprins în felul său, punctându-le cu sunete animale, ca să imprime astfel, în ochii și inima spectatorului, impresia unei definitive zădărnicii și concluzia că, pentru atita lucru, viața nu merită truda de a fi trăită. Vorbind despre importanța profesională a acestei ipoteze actoricești, nu acceptam, desigur, concluzia furnizată de decrepitudinea personajului în chestiune, ci voiam să iau notă de o nouă relație ce poate fi stabilită între un text dramatic vorbit și un spectacol jucat pe tăcute, adică video-**reinterpretat**, în conformitate cu o concepție pe care ne-o impunem, și care poate fi uneori contrară celor rostite, sau mergînd pe direcții paralele, avînd în vedere că paralelele se întîlnesc numai la infinit.

În toate cazurile, dar mai ales în acesta din urmă, există primejdia ca viziunea actorului să nu coincidă cu concepția regizorală. Spectacolul devine atunci „interesant”, doar ca bază de discuție. Este ceea ce a pătît de curînd Roger Planchon la Teatrul „Montparnasse” cu **Bérénice** de Racine, în care, tentînd un supra-text inspirat din Roland Barthes, a pierdut controlul **noului spectacol** (creat de personalități actoricești, totdeauna individualiste) care s-a preschimbat, cum afirma criticul Robert Kanfers, într-o „geometrie fără sufl” cu tendințe vulgare, sau ininteligibile.

Tradiția marilor actori se pierde văzînd cu ochii, odată cu a „marelui teatru”, chiar dacă tragedia nu moare. (Încă de tînr, Arthur Adamov a trăit experiențe zguduitoare, despre care mulți europeni necunoscînd dificultatea de a trăi, află doar din cărți. Mestierii săi literari au fost Büchner, Kleist, Strindberg și Cehov, o școală bună, la care mărturiseau că au învățat și cei mai buni dramaturgi americani, și care ni se etalează, nedisimulată, de la prima sa piesă **l'Aveu** (1946), pînă la **Printemps 71**, trecînd prin perioada lui **Paolo Paoli** din care tot Planchon scotea o capodoperă de artă teatrală, în deceniul precedent, reluată cu succes de Teatrul Național Popular.)



Același T.N.P. și-a deschis acum porțile palatului său parizian, cu un repertoriu de primăvară avînd în frunte pe Corneille, în regia lui Georges Wilson. (În locul lui Adamov, adică pe locul tragediei moderne, a fost reluat un Sartre.) Prin urmare, regizorii mari dau asalt clasicilor. (Gabriel Monnet își inaugurează sezonul noului teatru de la Nisa, cu **Avarul** lui Molière.) Dar ce vor putea face cu ei, dacă actorii îi vor scurta cu un cap, încercînd să-i „demitizeze”? Decît să-l joci pe Racine în dramă burgheză à la Bernstein, ori să aplici „efectul de distanțare” la Molière, mai bine revenim voioși la **Încornoratul magnific** al lui Crommelynck ale cărui spectacole erau cel puțin asociate cu meseriași de primul rang, ca Berthe Bady, Jouvet, Alice Cocea și Tania Balachova, iar „teatrul ritual” era nițel mai serios teoretizat de Gémier, vreau să spun cu tot respectul cuvenit...

Munțiți de gîndul autodistrugerii neamului omenesc și de simțămîntul absurdității și irealității lumii imediate, unii autori dramatici contemporani au protestat și protestează, în realitate (Adamov, ca elita intelectuală europeană a anilor 30, iar Beckett, ca un mare întîrziat, în anii 60), dar apărarea lumii și-a asumat-o astăzi **teatrul politic**, și tot ce-i este străin s-a demodat, datează. Ca să faci, azi, teatru clasic, cu actori antrenați pentru Godot, este a te confrunta **à rebours** cu aceleași dificultăți cu care Brecht a trebuit să lupte în compania adversarilor, sau partenerilor săi, adăpați la sursele lui Aristotel, ori Stanislavski. (Este lucru de care și-au dat seama actorii și directorii noului „teatru cooperativ” din Berlinul occidental care pregătesc **Mutter Courage** pentru Festivalul berlinez viitor; dar ceea ce nu a realizat trupa noii săli a teatrului din Düsseldorf, care dramatizînd **Grimasa** de Heinrich Böll i-a răpit tot duhul politic realist, preschimbind spectacolul într-un solo de clowni.)

Revista „Plays and Players” a constatat, în concluziile anchetei sale critice, că cei mai buni actori englezi ai anului au fost Norman Rossiter, în rolul principal din



„The Revenger's Tragedy” la Aldwych: aproape o comedie satirică.



Ian McKellen (Richard II): unul din cei mai buni actori englezi ai anului 1969.

Arturo Ui, și **Ian McKellen** în **Richard II**, două piese cu un conținut de o actualitate politică tot mai pronunțată.

Lucrul actorului într-un rol clasic este de două ori riscant, mai întâi pentru termenii de comparație cu care se înfruntă, și apoi, din pricina luptei cu timpul, cu modificarea concepției despre viață și despre teatru, în același timp.

Spectacolul de la Aldwych, cu drama elisabethană **The Revenger's Tragedy**, făcut de Trevor Nunn, a fost înțeles ca o piesă critică, aproape o comedie satirică, în care se confruntă societatea în evoluția ei firească, cu sistemele de filistină diplomatie ale marilor puteri tradiționale. Comentindu-l și acceptând efectele vizuale și seria de „coups de théâtre” pe care și le-a permis regizorul, susținut de actori ca Ian Richardson și tânărul Alan Howard, Esslin e de părere că, față de evenimentele relatate de tragicii elisabethani, noi „putem realiza autentica distanță printr-un ris sănătos”, ceea ce confirmă o veche și bună concepție marxistă despre judecata trecutului. Dacă munca regizorului ar putea să ofere depline garanții de succes acestor confruntări contemporane, sarcina actorului ar fi mult mai agreabilă, iar riscurile sale s-ar reduce la destinul oricărei premiere; însă, de la o vreme, lozinca lui Grotowski: „**nu avem nevoie să facem piese noi, vrem să ne confruntăm cu noi-inșine**” ambiționează pe interpreți să preia ei înșiși friiele „căruțe cu paiațe” și să-i dea drumul la vale după bunul lor plac, cu binecuvîntarea regizorului convertit la renașterea actoriei, după formula **actorului în libertate**, cea mai seducătoare dintre cele mai goale formule care se practică azi pe câteva scene europene și americane. (La New York, un astfel de spectacol cu **Macbeth**, jucat de **The Performance Group** și dirijat de Richard Schechner, a fost, se pare, penibil.) Prin 1850, un actor australian a jucat **simultan** cele trei roluri principale din **Othello**, cu o jumătate a feței machiată în maur și cu cealaltă jumătate, rămasă albă, întruchipind succesiv pe Iago și Desdemona și prezentînd tot spectacolul „de profil” după cerințele textului. Dar a fost fluierat și molestat de spectatori. O experiență...

Această aventură nu poate duce la nimic bun — nici măcar la una dintre acele „experiențe” care deschid perspective noi unui efort verificat — decît în cazul în care trupa care-și asumă riscul e compusă din elemente de prima mînă, care, pe lângă talent și inteligență, posedă un simț dezvoltat al ansamblului și un simț autocritic dezvoltat, sau o mare puritate, ceea ce este foarte greu de obținut, chiar cînd actorii sînt foarte tineri ori studenți, încă nealterați de servituțiile aplauzelor la scenă deschisă.

Recenzînd spectacolul teatrului din Nottingham cu **Regele Lear** (realizat de Jonathan Miller), cunoscutul teatrolog Martin Esslin observă că această piesă clasică reclamă un enorm consum de talent din partea **interpreților secundari**, tocmai fiindcă

ceilalți au partituri cu care nu se pot „juca” la fel de liberi. El saluta în rolul lui Oswald versatilitatea excelentă a lui Donald Gee care „apare ca un tânăr Louis Jouvet”. Referindu-se la Bufon, criticul găsește că îi evocă partiturile celebre ale clovnilor Debureau și Grock, sub chipul bătrînului „nebun” care acompaniază, cu o adîncă dezamăgire, **tăcerile** izvorite din nebulia autentică a Regelui iresponsabil, jucat „magnific” de Michael Hordern în clipele în care acele tăceri „iluminează procesul subteran al alterării sale mentale”. Esslin considera că montarea „revoluționară” a lui Peter Brook, deși mai spectaculoasă, era mai puțin **concentrată și pură** decît spectacolul de înalt nivel furnizat de cei mai buni actori din această producție de provincie. Revenim deci la noua importanță pe care jocul complex al tăcerilor o capătă într-o concepție de factură pronunțat actoricească.

Toate acestea ne lasă să întrevădem o anumită **accentuare a vizualității** în spectacolul dramatic contemporan și asta presupune un sporit efort de antrenament profesional al actorilor noștri în sectorul de gestică și mimică și al mișcării scenice, o îmbogățire deci a prezenței lor **fizice**.

Față de cele afirmate la începutul acestor ipoteze mai am de făcut două remarci, pe baza unor exemple concrete. Am văzut un spectacol cu **Dr. Faustus** de Marlowe, interpretat de studenții lui Radu Penciulescu. Elevul său, tînărul regizor Constantin Marinescu, a susținut o idee de ansamblu foarte interesantă și actuală în viziunea lui scenică, pentru că a văzut un Faust mai rebel și mai nemulțumit decît al lui Goethe, revoltat în primul rînd împotriva limitelor impuse de condiția noastră umană și pentru care toate cunoștințele și toate adevărurile acumulate prin mijlocirea științelor tradiționale apar neîncăpătoare și parțiale în raport cu adevărul absolut spre care tindem prin noul proces vertiginos al progresului tehnico-științific: un savant „furios”, iconoclast, inamic declarat al tuturor dogmelor.

Din nefericire, tînăra distribuție estudiantină nu i-a servit ideile într-o măsură care să-l satisfacă și pe profesor. Problema nu se complică, în fond, decît pentru clasele de actorie ale școlii noastre de artă dramatică. În aceste condiții, putea-vom noi prevedea pentru atît de curînd un teatru românesc al „actorului în libertate”?

Un alt exemplu este al spectacolului cu **Orașul nostru** de Thornton Wilder, pe care l-a dat recent o trupă americană, cu Henry Fonda în rolul Comperului. Teatrul american revine acum la clasicii săi, acordîndu-le un regim preferențial, în așteptarea unui „teatru național” specific. De aceea, critica i-a făcut justa observație că nu e permis să se introducă elemente „hippies” în interpretarea unei piese a cărei acțiune se raportează la o epocă foarte precisă din istoria Americii dintre cele două războaie.

Atît **Faust-ul** lui Marlowe, cît și lumea clasicului american încearcă acea **trecere de la o stare la alta** invocată la începutul acestor note despre teatrul contemporan. Amîndouă le-au sugerat regizorilor respectivi o tratare originală a problemei actualizării. Problema rămîne, bineînțeles, deschisă.

