

Din Kean s-a întrupat regia...

Așezat în centrul scenei, actorul se credea — în veacul trecut — centrul lumii. Purtând sau nu o mantie de purpură pe umeri, o coroană pe cap și un sceptru în mână el constituia monarhul absolut al acestui imperiu de iluzii. Podiumul pe care evolua era sala tronului și, ca toate maiestățile, își petrecea viața în baluri, în intrigă, în războaie, **printre curteni perfizi și slujitori fideli, dar toți punându-i în valoare statura, farmecul, personalitatea.** De cum apărea regele, publicul izbucnea în aplauze. Actorul se confunda cu îndrăzneala, cu seducția, cu arta. El întruchipa unicitatea și înfățișa în mod palpabil ce înseamnă un predestinat al singurătății înalte. Oricâte cusururi ar fi adunat în viața de fiecare zi, el continua să fie Kean, geniul care însuflă viață lui Hamlet și Othello. Situat mult deasupra omenirii comune, el n-avea egal cu ceilalți sub nici un raport, începând cu însușirile și terminând cu defectele, amândouă însemnele unei soarte de excepție, pe cât de captivantă, pe atât de nefericită și de patetică. Totul în existența lui de ardență și strălucire se înlanțuia aventuros și magic în direcția unei fatalități superioare.

Rari sînt muritorii care se bucură de privilegiul de a stîrni interesul înainte de toate asupra propriei lor individualități. Și ei sfirșesc — așa cum o știm de la vechii greci — prin a atrage implacabil mânia zeilor care nu întârzie s-o trimită pe Nemesis, expresia necesității, pentru a le aminti limitele condiției lor. În teatru, destinul a apărut sub înfățișarea regizorului și, ca întotdeauna, a lovit crunt. La început interpretul a sperat că are de-a face numai cu o restrîngere vremelnică a drepturilor sale, fiindcă Antoine, care înălțurase o parte din vechile trucuri și artificii ale scenei, mutase actorul din încăperile auguste în camere sordide, înlocuind

coloanele de marmoră și halebardele (de muceava) cu hălci de carne și toporiști (autentice), nu atenta încă grav la suveranitatea sa. La urma urmei, un rege rămîne rege chiar în umilință. Dar nu mult după aceea s-a ivit un teoretician al artei, inspirat și fanatic, un fel de Messia diabolic, un soi de logician al apocalipsului, decis să îndepărteze definitiv actorul de pe scenă. De la primele sale spectacole (1900—1903) el propune un teatru care, refuzînd să fie o imitație materială, directă a lumii, să devină o reprezentare stilizată, esențializată, oferită spiritului. Raționamentul perfect articulat al aceluia mare om de teatru care a fost Gordon Craig era următorul: a) teatrul e revelația indivizibilului, a secretului suprem; b) el trebuie să treacă dincolo de aparențele imediate, evitînd reconstituirea concretă și plată a universului de fiecare zi; c) ori, suprimînd arborele autentic de pe scenă, suprimînd tonul și gesturile firești, veți ajunge în chip necesar să suprimați însăși actorul. Dacă așa cum notează undeva cu umor Jean Cocteau, tautul în îndrăzneală este să știi pînă unde poți să mergi prea departe, iar Gordon Craig trecuse „peste”, și dacă timpul nu a întîrziat să arate, ca de atîtea alte ori în istorie, că o consecvență absolută (chiar inspirată de elanul spre perfecțiune) riscă să devină asasină, nu-i mai puțin adevărat că de la Antoine și Gordon Craig încoace, puterea actorului a prins să decline și el a încetat să domnească singur în conștiința spectatorilor.

Nu începe vorbă că prima întîlnire dintre interpret și regizor figurează momentul mitic de unde pornește în secolul nostru teatrul. Iată interpretul și regizorul, vechiul și noul, cunoscutul și necunoscutul față în față: istoria viitorului începe. O istorie pasionantă, accelerînd neconținut pulsul vieții artistice, o istorie de bătlăii aprige cu înfrîngerii de o

parte și de alta a baricadei, cu mari victorii teatrale și pătrund să-și găsească pînă la urmă echilibrul și salvarea într-un fel de pact tacit, care e mai puțin decît o pace și mai mult decît un armistițiu. Actorul înțelege că nu se poate lipsi de regizor : fiindcă regizorul are uneori posibilitatea de a-l releva lui însuși ; fiindcă regizorul are adesea capacitatea de a-i mijloci integrarea într-o lume, ferindu-l de ridicolul apartelui și mai ales de consecințele lui într-un timp cînd publicul cere spectacole de ansamblu, spectacole tinzînd să îmbrățișeze totalitatea lumii ; fiindcă regizorul are totdeauna darul de a media între real și reflectarea lui. La rîndul său, regizorul pricepe că nu se poate lipsi de actor, de făptura lui vie, de carne, de gînduri, de sânge, dacă n-ar fi decît pentru faptul că în lupta cu umbrele de pe marile și micul ecran, el e singurul în măsură să-i furnizeze arma definitorie. Indiferent ce formulă artistică ar adopta și propune, chiar și atunci cînd îl reduce la tăcere, folosindu-se doar de expresia lui mimică, ori făcînd din corpul lui literale unui cod, prezența actorului îi e indispensabilă. Tema renașterii teatrului printr-o crimă sacră, a purificării scenei prin uciderea actorului, a fost definitiv abandonată. Pentru că dacă în film sau la televiziune totul trebuie să aibă o aparență de realitate, de soliditate, de adevăr, în teatru decorul și accesoriile nu sînt decît semne, și la nevoie te poți dispensa de ele, așa cum proceda de pildă Shakespeare. Nimeni nu cere ca un cadru să fie neapărat dublul realității, importantă rămîne situația, iar hotărîtoare, ființa care o trăiește. Actorul aduce autenticitatea vieții. (ceea ce pe peliculă nu-i niciodată suficient, întrucît ajunge să simțim că decorul e de studio pentru ca impresia de fals să acopere și să înăbușe totul), el e lumea întreagă. Un actor, un singur actor pe o scenă goală, e întreg universul. Și apoi, cum să dovedești că spre deosebire de film (unde existența apare — cel puțin într-o anume măsură — inofensivă prin pasivitatea celui ce-o privește și se află în obscuritate) teatrul nu se poate împlini altfel decît prin reacția spectatorului, deci prin cel ce i-o stărnește, deci prin actor ? (În acest sens e semnificativă evoluția locului de joc în teatru : se tinde tot mai explicit spre sala-arenă, spre sala care se închide ca un cerc, cuprînzînd sub aceeași boltă, interpretul și publicul). În fine, cum să subliniezi cît mai pregnant că în teatru fiecare scenă e o poartă care se deschide către altă poartă, iar trecerea de la trecut la viitor se face prin prezent, că nu părăsim niciodată prezentul — fără mijlocirea acestei întrupări a imediatului și a tangibilului care e actorul ?

Și totuși, actorul nu și-a mai recăpătat rangul pe care-l deținuse cîndva și pe care-l păstrează în inimile unora dintre noi. El e un astru de mărimea doua, un astru stîns, și zadarnic am încerca să reînsuflețim miracolul de ieri. Împrejurări obiective înscriu as-

tăzi pe firmament numele regizorului. Al regizorului gelos încă pe celebritatea actorului (se cunosc consecințele ultime ale geloziei : sechestrarea, umilirea, profanarea). Mai mult decît atât, actorul nu e numai cel ce face partea cea mai grea a unui spectacol, dar și cel ce hrănește antropofagia (teoretică) a regizorului. În adevăr, cei ce pun în scenă o reprezentație îi decid (estetic) nevoile, drepturile, destinul. (Prin deceniul al VI-lea, Akakie Viala explica științific cum electronica va desființa actorul. Iar în deceniul al VII-lea promotorii happening-ului îi implicau într-o formulă de teatru care era cu o palmă mai sus decît realul și cu două mai jos decît arta, și în orice caz îi hărăzeau interpretului soarta acelor animatori de cabaret al căror rol e să antreneze, grație unor trucuri consumate, publicul : „și acum, cu toții în cor, cu mine“, sugerîndu-i impresia falsă că „joacă“ și el. De altminteri, în trecut fie zis, lucrul cel mai contestabil, latura cea mai fragilă a happening-ului e că din dorința ca spectacolul să treacă rampa, ca realul să se înscrie în ficțiune și ficțiunea în real, ca publicul să dețină în mod spontan același rol ca și actorii, luînd cunoștință de el însuși, trama reprezentației e făcută din goluri. Din goluri, unde să se insereze risetele, spaimetele, lacrimile. Or, partitura publicului se cere, ca și cea a interpretului, scrisă de dramaturg, din capul locului. Dar să revenim : happening-ul e cea mai recentă formă de a șterge deosebirea dintre actor și public, dintre rege și supuși, prin aducerea lor pe aceeași linie).

Adevărul e că o nouă concepție despre actor se află în curs de a se contura. Ea răspunde unei nevoi de expresie a întregii ființe, a unei de-ăvîrșiri realizată nu numai pe terenul rațiunii, dar și al vieții secrete, al visului. Iar această nouă concepție se definește sub acțiunea regizorului și nu fără rezistența actorului. Așa se explică de altfel de ce din cînd în cînd are loc pe scenă cite o rebeliune. Cea mai memorabilă s-a petrecut cu ani în urmă, în 1930, și a fost descrisă de Pirandello în *Astăzi seară se joacă fără piesă*. După cum ne amintim, personajele acestei drame sînt actorii reuniți la o repetiție și tiranizați de un regizor ce vrea să-i transforme în fanteze docile. Excedați, dezlanțuiți, interpreții se răzvrătesc, cer socoteală, somează, amenință. Toată piesa e concepută ca un rechizitoriu contra directorului de scenă, dar ea nu ființează decît grație virtuozității directorului de scenă, care orchestrează savant dezordinea. Toată piesa e o răfuială a actorilor cu un regizor al cărui despotism e insuportabil și de care au o nevoie absolută. Să fie oare un simplu paradox că revolta îngerilor ar eșua fără acest trimis al Satanei ?

