

EXISTĂ UN TEATRU EXPERIMENTAL ?

TREI RĂSPUNSURI AFIRMATIVE

Da, există, răspunde conducerea Teatrului „Atelier 212“ din Belgrad, organizând un Festival internațional anual al teatrului experimental, cu dezbateri asupra celor mai noi tendințe, „nu numai ale avangardei de azi, ci și ale teatrului de mâine“. Există, firește, afirmă și inițiatorii impunătoarei bienale de la Paris — propunându-și o trecere în revistă conformă a douăsprezece spectacole. la care participă Jerzi Grotowski, Jan Kott, argentinianul Jorge Lavelli ca regizori ; Arrabal, suedezul Sandro-Key Aberg, germanul Peter Handke și alții ca autori — și care manifestare caută să determine „cel puțin două direcții principale în teatrul practicat azi în lume de cei sub treizeci și cinci de ani“. „Căutării de căi noi în arta contemporană“ i-au fost dedicate și două secțiuni ale Festivalului internațional de teatru dramatic din cadrul bienalei de la Veneția: scena numită ad-hoc „Universitatea internațională de teatru“ a găzduit demonstrații ale companiei daneze de la Olstebro (dirijată de Eugenio Barba), ale unei trupe franceze, ale unui grup venețian și ale unui colectiv din Parma (cu piesa romancierului și cineastului Pier Paolo Pasolini, *Păsări mari și păsări mici*). Publicul a fost angajat în discuții și în pregătirea reprezentațiilor, asistând apoi la desfășurarea integrală a fiecărui spectacol.

ÎN JURUL MESEI ROTUNDE

Am numit trei reuniuni numai din acest an. Toate râvnesc să afirme ideea de teatru experimental, prin reprezentații ilustrative sub raport novator și, în continuare, să conchidă teoretic asupra validității sau invalidității experiențelor confruntate. În rotonda din elegantul subsol al Teatrului „Atelier 212“, unde o pinză de ploaie artificială răcorește și purifică mereu aerul, s-a discutat — uneori tirziu în noapte — printre altele, despre contemporaneitatea scenică a lui Nușici sau aceea a lui Shakespeare în România, cum sînt susținute tendințele artistice moderne într-un centru cultural englez de provincie, cum se grefează experiențele moderne pe tradițiile spectacolului indian, în ce constă avangarda franceză, dacă există consonanțe între revoluția socială și revoluția teatrală, cum se înscrie dramaturgia lui Dürrenmatt în actualitate. La Veneția, după-amiezile din sala Ca'Foscari au fost consacrate mai ales discuțiilor privind raportul dintre regie și text și căutărilor interpretului modern în materie de improvizație actoricească. Chiar și Festivalul internațional de teatru studentesc de la Zagreb — teren de întrecere al colectivelor universitare — s-a conjugat cu un seminar de trei zile relativ la „Noile forme ale comunicării dintre scenă și sală — structuri teatrale și atitudinea efectivă față de public“. Studenți bătaioși și profesori ironici, regizori amatori și teatrologi profesioniști din Londra, Leningrad, București, Paris, Amsterdam, Berlin, Copenhaga, Belgrad, Zürich au schimbat opinii, citeodată contradictorii, adesea consonante, asupra părinților avangardei actuale, de la Meyerhold și Gordon Craig la Brecht și Artaud. asupra naturii sintezei scenice în teatrul de azi și legăturii cu celelalte arte, asupra înfrîuririi societății în evoluția formelor teatrale, a elementelor de progres din diverse mișcări teatrale și a rolului diletanților intelectuali în destinul teatrului contemporan.

Așadar, noțiunea de teatru experimental evocă actualmente nu numai preocupări speculative, ci și o practică destul de extinsă, care își proclamă scopul și își caută neconținut argumente în contextul cultural general. La unii susținători teoretici, pasiunea afirmării e atât de mare încât numesc „experimental” orice teatru care produce elemente noi de viziune ori concepție în indiferent care compartiment al artei spectacolului.

ÎNDOIELI...

Dar când se cer deslușite trăsăturile definitorii ale teatrului experimental și e reclamată încadrarea sa principală, răspunsul nu mai e atât de categoric.

Există un asemenea teatru ?

Există doar o dramaturgie care experimentează forme noi; regizorii cei mai buni, cei din rasa deștelenitorilor, nu fac decât să descopere aceste piese. Și pe urmă, cum fiecare aventură teatrală devine completă și se închide de îndată ce publicul tânăr înbătrânește laolaltă cu animatorul pentru care s-a pasionat, înseamnă că nu există *un teatru*, ci *teatre* experimentale — e de părere André de Baecque, destoinic jurnalist și autor al unei cărți destul de recente¹. Altcineva, o cercetătoare conștiințioasă și pozitiv didactică, socotește că nici termenii cu care se operează nu sînt întrutotul proprii: „teatru de avangardă” se pretează la toate neînțelegerile posibile, „teatru absurd” e un concept crispat, suferă de imprecizie și eludează implicațiile filozofice². Ea va sugera deci denumirea de „noul teatru” și-i va fixa drept punct de pornire creația lui Dullin, pentru a stabili, prin el, anumite caracteristici, „fiecare montare fiind prălejul unei noi experimentări a mijloacelor teatrale” cu grija perpetuă de a nu se transforma invențiile în convenții și a se repudia orice formă de scleroză, chiar și cantonarea într-un stil.

Critical german de fină intuiție intelectuală Hans Magnus Enzensberger are îndoieli serioase în problemă. El pretinde că artiștii teatrului pe care alții l-au numit „experimental” nu și-au acordat niciodată un astfel de calificativ; Kafka — zice el — „n-ar fi pronunțat cuvîntul «avangardă» — nici Marcel Proust, nici William Faulkner, nici Bertolt Brecht, nici Samuel Beckett”. Pe urma acestor veritabili precursori s-a stîrnit un roi de impostori care pretind arbitrar a inventa, în dramă ori pe scenă, tehnici avansate, minăți exclusiv de ambiții exhibiționiste.³

Lăsînd laoparte ipoteza atât de sentențioasă, e de observat totuși că, răspunzînd la întrebările curioșilor, creatorii unor adevăruri noi nu autoriză țelul ce par a-l fi depistat exegeții, nu-și dezvăluie programul inovator, nu emit formule sacre. Rugat să povestească despre felul cum a lucrat la descoperirea formei foarte originale a spectacolului său *Săgeata*, premiat la Zagreb, tînărul regizor olandez Lodewijk de Boer a afirmat scurt că el nu și-a propus să descopere nimic; caută doar „modalități de angajare efectivă”. Regizorul David Esrig a răspuns (în discuția de la Belgrad asupra lui *Troilus și Cresida*) unei ziariste, care voia să știe cine i-a dat primul impuls către atât de fericită prezentare a lui Shakespeare ca autor modern, că el n-a vrut în primul rînd să ofere o nouă imagine asupra lui Shakespeare. Poate că s-a obținut un asemenea rezultat, dar el n-a fost căutat ca atare.

CARE AR FI DECI CONCLUZIA ?

Ca la orice încercare de statuare și definire a unui fenomen complex, aflat într-un stadiu de efervescentă, și aici e greu deci să se găsească echivalențe teoretice definitive. Într-un anume sens, orice creație are o latură experimentală, căci nu există artist autentic care să nu-și propună mereu forme noi pentru idei găsite. Pe de altă parte, sînt natuiri creatoare care își neagă și reneagă neconținut descoperirile, într-un elan inovator nelimitat, și care nu pot să se strîngă nici chiar în limitele propriilor lor descoperiri (pe care nu vor încerca niciodată să le impună ca metodă ori sistem. Poate că un astfel de temperament a fost Erwin Piscator). În sfîrșit, sînt pe lume teatre, studiouri, ateliere experimentale a căror țintă, vremelnică ori de perspectivă, este de a se delimita de mișcarea generală, de a contesta pozițiile statornicite și de a găsi un reflex al unei

¹ „Cleps du temps présent : Le théâtre d'aujourd'hui”, Seghers, 1964.

² Geneviève Serreau, „Histoire du «nouveau théâtre»”, NRF, Gallimard, 1966.

³ „Apories de l'avant-garde” (în vol. „Culture ou mise en condition”), Julliard, 1965.

Emblema și afișul Festivalului internațional de teatru experimental de la Belgrad (Bitef e titlul prescurtat, iar cifra se află pe firma teatrului jugoslav care a inițiat această importantă manifestare : „Atelier 212“)



atitudini nonconformiste, protestatare, sau al tendinței sociale revoluționare și în planul formei, al mijloacelor de exprimare. Pentru aceste teatre ori grupuri, fiecare înjghebare artistică e o încercare senină sau chinuitoare de autodefinire în raport cu un sens programatic ce depășește sfera artistică, avînd totdeauna implicații ideologice.

Multitudinea de aspecte ale experimentului, determinată și de participările atît de diverse pe care le solicită creația spectaculară, este cît se poate de firească. Uneori, un eseu scenic poate căpăta valori de clasicitate, adică devine imediat, prin consens public, model (vezi *Regele Lear* al lui Brook), normă și obiect de imitație. Alteori, un șir îndelung de încercări se cristalizează într-o metodologie (Brecht). Sînt și propoziții teoretice care rămîn frumoase și inadapabile deziderate (Artaud). După cum se întreprind montări demonstrative care au menirea de a argumenta scenic o teză prestabilită (spectacolul românesc *Cinci schițe* și *Cintăreața cheală* — pentru filiația Caragiale-Ionescu. Ori *Cazul Oppenheimer*, montat de Giorgio Strehler la Milano în decorurile piesei brechtiene *Viața lui Galilei*, pentru a se stabili paralelisme și disocieri în ce privește personajul fizicianului în două epoci). Au loc și exerciții care poate n-ar trebui expuse publicului, întrucît *elaborarea* nu poate fi, decît în cazuri cu totul speciale, un moment artistic. E cert însă că nici o mișcare nu se poate depăși pe sine și afla mereu noi punți de legătură cu generațiile și gusturile în neistovită schimbare, dacă nu include momente, faze experimentale — de fapt trepte spre lărgirea cunoașterii. Spectacolul Caragiale, la noi, a cunoscut o experiență fundamentală, de fixare sociologică a tipurilor, în anul 1949 și trăiește acum, începînd cu premiera *D-ale carnavalului* la Teatrul „Bulandra“ (1966), o a doua experiență radicală, care reconstituie climatul uman al acestei uriașe dramaturgii.

Procesul angrenează și aspecte instituționale: cînd a ajuns să-și stabilească principiile celebrului său sistem și să deseneze un profil Teatrului de Artă, Stanislavski a îngăduit tinerilor actori și regizori să creeze studiouri în care aceștia practicau un alt fel de teatru: ba chiar, la un moment dat, a primit în mod oficial trupa condusă de E. Vahtangov în „familia“ sa, dîndu-i, printr-o decizie, numele de „Studioul III al M.H.A.T.“⁴. Iar unul, tendința experimentală poate aduce un reviriment național. E ceea ce s-a petrecut cu mișcarea argentiniană numită „teatrul independent“, în primii ani de după al doilea război mondial, sau cu sălile plasate off-Broadway și off-off-Broadway în Statele Unite ale Americii.

Prețul experienței, în sensul căutării ideilor și formelor noi, e sporit, în artă, de faptul că cercetarea e inseparabilă de actul creator propriu-zis. Arta nu are teritorii

⁴ N. Gorceakov, „Lecțiile de regie ale lui K.S. Stanislavski“ (traducere din limba rusă de Petru Comarnescu și Ion Costin), E.S.P.L.A., 1955.

anexe unde să se poată elabora produse-pilot și nici uzine de prototipuri ulterior pretabile la verificări și fabricație de serie; nu dispune de institute destinate investigației și proiectării în materie de practică scenică. Se pot înființa — și există — școli de actorie (de mișcare, dicțiune), de regie, scenografie, chiar și cursuri de dramaturgie, dar nu pot exista școli de opere teatrale și încă în afara scenei și a relației directe cu publicul. Laboratorul de încercări al scenei e scena însăși (teatrul cu adevărat experimental din Wrocław s-a și autonumit „Laboratorium“). Experiențele validate, recunoscute în timp, vor intra în sinteze noi, se vor stratifica, configurând trăsături ale unui stil, ale unui peisaj național, poate ale unui curent internațional și, până la urmă, vor deveni la rîndul lor obiect cu valoare de reacție.

Se înțelege că un câmp răscolit în întregime și neconținut de exploziile experiențelor e tot atît de pustiitor din punct de vedere sufletesc ca și acela semănat în întregime de monumente în ruină, pe care sint săpate pentru eternitate dogmele trecutului defunct. Dinamica mișcării teatrale și constanțele ei ineluctabile sînt condiționate de interferența continuă a termenilor antinomici tradiție-inovație și de realizarea, cu oportunitate, a momentelor de echilibru pe platforme mereu mai înalte.

Așa stînd lucrurile, răspunsul la întrebarea din titlu nici nu are o importanță principală.

PĂRERILE ARTIȘTILOR UNIVERSITARI

De altfel, nici întîlnirile internaționale consacrate teatrului experimental n-au putut formula un răspuns categoric.

Festivalul de artă al trupelor studențești amatoare (Zagreb, septembrie) nu-și propuse să treacă în revistă experimente. Dar tradiția sa, orientarea avangardistă a majorității companiilor universitare și tema seminarului confereau competiției tocmai acest caracter. Unul din cele mai bune spectacole, o parafrază spirituală a adaptării lui Charles Marrowitz după *Hamlet*, a însemnat o demonstrație strălucită a posibilităților infinite ale actorului pe scenă. Cei opt tineri interpretau pe rînd mai toate rolurile shakespeareene, trecerea de la un personaj la altul petrecîndu-se fără efecte de tranziție, simplu, sub ochii spectatorului. Într-o disciplină scenică perfectă și un ritm de ceașornic, eroii își schimbau locurile, se grupau pe o birnă (singurul element plastic) unde rămîneau ca un cor mut, ca un public-năluca pînă se termina scena din planul întii; apoi se desfășurau în evantai și-și ocupau posturile dramatice, ca mai tirziu să se stringa iarăși. Multe scene erau susținute în pantomimă, dialogul intervenea rar, prompt, exact. Hamlet e mereu singur, înconjurat însă de cercul de fier al forțelor vrăjmașe. Fiecare mișcare a sa, chiar cînd aleargă, are loc în interiorul acestui cerc văzut și nevăzut. Hamlet o ridică în brațe ca pe un copil pe Ofelia ca să-i spună ce are pe suflet, dar la răspunsul ei nemulțumitor o aruncă jos ca pe un obiect. Spre stupoarea comică a publicului, Ofelia, de acolo de unde a căzut, începe să cînte — e mica ei diversivne femeiască. Duelul final e mimat, jucat fără săbii. La un moment dat, cineva îi pune în mină lui Hamlet o spadă de lemn, Laert se așază, prințul îi înfige sabia între genunchi și cadavru l e tîrît afară, purtînd cu sine propria sa cruce — căci mînerul e o cruce care se leagănă. Finalul e de o mare intensitate: murind pe marginea unei gropi deschise, Hamlet cade trăgînd după el în lanț, ca electrocutate, celelalte personaje; toate au fost legate de el, fără dînsul nu mai au nici o rațiune de existență.

Reducția literară a lui Marrowitz e lipsită de valoare și, într-un fel, e un sacrilegiu inutil (răspunzîndu-mi la această observație — pe care o socotea în fond întemeiată —, tînărul teatrolog britanic Albert Hunt a precizat că e vorba doar de un exercițiu pentru actori, nu de o „piesă” și că studenții olandezi din Utrecht au supus-o oarecum unui tratament parodistic, n-au jucat-o în spiritul „teatrului cruzimii” pentru care a fost concepută). Dar chiar în condițiile acestui text, experiența de „teatru total” al actorului a avut forță de convingere și o frumusețe particulară.

La polul opus, trupa studenților italieni din orașul Bari a dat o versiune scenică proprie unei comedii a lui Georg Büchner, *Leonce și Lena*, concepută ca un comentariu ilustrat de Büchner însuși, de personaje fixe cu măști grotesti și mișcări mecanice și de eroi prezentați realist. Un procedeu ingenios compunea și recompunea decorul în jurul Omului, rege al universului, dar interpretarea desî, iarăși, perfect disciplinată se dezlîntuia în gesturi, strigăte, schimonoseli, convulsii care frizau ridicolul. Am recunoscut teatrul exterior, de gesticulație și perorație exacerbată, pe care distinsul profesor al Academiei de artă din Roma, Orazio Costa, l-a prezentat la colocviul I.T.I. de la București (1964) ca pe un rezultat al unei concepții definitive. Întîmpinată cu risete

cuvincioase și câteva fluierături binecensute, reprezentafia și-a pierdut treptat aproape toți spectatorii. Era o experiență în sens invers, întoarcerea spre un codex teatral de felul celui ce îngrădea cândva cu strășnicie teatrul italian, prin regulile lui Antonio Morrochesi⁵ și care stipula, printre obligațiile exprese, pînă și modul de mișcare a unui picior înaintea celui alt sau poziția degetelor mîinii în timpul tipătului.

Notez și o reprezentafie a studenților suedezi din Lunds, care s-au aflat într-o dublă contradicție — avînd un text pauper, încercau să suplinească vorbele prin gesturi, dar dispunînd de o pregătire actoricească insuficientă transformau pe alocuri drama unui om obsedat de șoape nelămurite într-o comedie guignolescă — pentru a arăta că accepțiile noțiunii de teatru experimental erau foarte felurite, independent de diversitatea repertorială, firească în asemenea înfruntări. (Adică Gogol, Büchner, Ghelderode, Coc-teau, John Arden, Arrabal ca autori; Rabelais și Prévert ca inspiratori, și câteva nume noi — Schultz, Lagerkvist, Avery, Laisman.)

50 DE MINUTE — SPECTACOL, 250 DE MINUTE — DISCUȚII

La Belgrad, experimentul a angajat piese, montări, teorii, metode și... controverse, unele pasionante, altele lipsite de interes. Ideea care a ghidat festivalul, aceea a înnoirii teatrului de azi ca artă a lumii de azi, s-a regăsit vie în toate manifestările, constituind și laitmotivul cronicilor, sensibilizate cu promptitudine față de multiplele fațete ale unui asemenea festival. Organizatorii au inițiat, în chip merituos, nu numai o serie de reprezentații, ci un forum al novatorismului contemporan, în care spectacolele își disputau uneori interesul cu discuțiile.

Prințul Constant de Calderon (în transcripția dramaturgului polonez Slowacki) era într-adevăr un experiment menit să stîrneasce cel puțin curiozitatea. Cei nouă actori ai Teatrului „Laboratorium” din Wrocław au jucat numai cincizeci de minute pentru vreo patruzeci de spectatori (atîția sînt admiși la comuniunea cu artiștii), dar regizorul și conducătorul lor, Jerzi Grotowski, a vorbit 250 de minute (în două seri) pentru câteva sute de persoane, comentînd, explicîndu-se, combătînd și rîspunzînd la întrebări cu întrebări, într-un însuflețit colocviu. Principala problemă: ce tip de rapo-rturi s-au stabilit cu publicul, cîrui public se adresează acest „laborator”, în ce sens dorește să-și influențeze spectatorii? Căci așa cum se înfățișează, pare o scenă de audiență restrînsă, o reacție împotriva teatrului popular. Pe mine nu mă interesează publicul — rîspunde Grotowski — ci spectatorii, nu spectatori întîmplători, ci care să aibă posibilitatea de a se „dezintegra psihic”, adică de a-și zdruncina stabilitatea anterioară în confruntarea cu spectacolul nostru și de a se reintegra în universul propus de noi, într-o situație nouă. — Și cine sînt acești spectatori? I-ați obținut? — Poate că da: nu sînt intelectuali formați, ci muncitori, studenți, elevi, dar încă o dată, nu vrem să cucerim un public nediferențiat. Cu alte cuvinte, animatorul polonez dorește teatrului său un rol formativ în ceea ce-l privește pe spectator. El consideră teatrul „o artă elitară” (cuvînt inventat de dînsul), dar hotărît antisnobă. „Noi vrem ca reprezentația teatrală să constituie o situație privilegiată, specială, «elitară», în viața omului obișnuit, vrem ca teatrul să nu fie o marfă cotidiană, ca televiziunea sau filmul, ci să reprezinte un act sacru pentru omul de rînd.”

Explicație însă cețoasă, căci care teatru își propune, în fond, alt scop decît acela de a ocaziona un moment fast existenței cotidiene?

Întreb dacă socotește metoda sa universală sau proprie numai pentru un anume repertoriu și o anume formație actoricească. Nu înțeleg ce mă întrebați — suride artistul polonez — sînt piese pe care nu le vizez și actori cu care nu voi lucra niciodată. Ca atare, mă găsesc într-o situație particulară față de orice termen teatral. Și față de marele repertoriu național în ce situație concretă vă aflați? Nu pot evita marile piese; ele sînt un stimul de prim rang pentru actori. Ne adresăm acestor piese nu pentru a le ilustra, ci pentru a ne rosti punctul de vedere. Cred că orice stil de teatru constituit ține seama de tradiția națională; ea m-a influențat puternic și pe mine, și pe actori, și pe spectatori. Și apoi, marile piese poloneze ne dau într-un fel gustul destinului. Ele sînt un mare partener, cu care discutăm continuu. Ce pregătește acum „Laboratorium”? *Evangelhia*. Se montează fragmente din Evanghelie într-o suită întîmplătoare.

⁵ Antonio Morrochesi, „Lezioni di declamazione e l'arte teatrali”, Florența, f.d.

Ordinea lor și modul de prezentare se hotărăsc treptat, în cursul repetițiilor. De care primejdie vă feriți cel mai mult? Ne ferim să mimăm munca, să ne imităm pe noi înșine; trebuie să muncim realmente și să înaintăm mereu.

CEI CARE VORBESC PUȚIN

Alții au vorbit mult mai puțin. Romain Weingarten, a cărui piesă, *Ura*, a fost declarată de curînd, de critica pariziană, drept cea mai bună creație franceză a anului 1967, s-a mulțumit să înregistreze aprecierile asupra lucrării sale și să răspundă că el nu cunoaște fenomenul numit „teatrul de avangardă”. Piesa e, într-adevăr, plină de farmec: o povestire simplă, hofmanescă, cu doi adolescenți, frate și soră, care descoperă marea taină a lumii cu ajutorul celor doi cotoi din casă. Personajele-animale se deosebesc de oameni prin gesturi... pisicești și prin faptul că poartă mănuși. O atmosferă dens poetică, punctată de îndepărtate menuete la clavecin, ori valsuri suave la ceteră, ori serenade pe coarde, într-o ambianță de mister al copilăriei, apăsător de pesimism și neliniști, spart de veselii infantile și domolit de melancolii ușor burlești. Totul cu un calm bine ritmat. Cu acest calm se tatonează enigmaticele eterne ale vieții și tot cu el se urmărește sentimentul delicat al unui motan față de o muscă.

Ce înseamnă spectacolul din punct de vedere al artei contemporane?

Nimic. Căci în decorul unic, de carton rău vopsit, trei din cei patru actori par improvizați iar unul joacă bătrînește, cu meșteșug de povestitor la radio, într-o regie artizanală, retransată în spatele monotonei lecturi. Experimentală e piesa, și poate că Eugen Ionescu are dreptate socotindu-l pe autor „posesorul unui adevăr profund, trăit, într-un univers de o luciditate rară, fundamentală”; probabil că sînt îndreptățite și alăturările făcute de diverși critici (Gilles Sandier, B. Poirot-Delpech) de *Chantecler* al lui Rostand, *Alice în țara minunilor* sau de marele roman al lui Alain Fournier. Dar montarea nu e mai mult decît „șarmanță” ori „delicioasă” (cum zice un ziar lionez) și explicația o furnizează chiar autorul, amintind că regizorul J. F. Adam s-a pus de acord cu el asupra necesității de a se citi piesa și anume „într-o lectură corectă”⁶.

Tot foarte puțin a vorbit și tînăra Olven Vajmark, autoare a tripticului jucat de trupa din Glasgow. Încolțită de întrebări, ea a replicat cu candoare că la urma urmei nici nu înțelege prea bine de ce și ce anume a scris. Cu toate acestea, *Tripla imagine* născocită de ea, montată inegal și incert, dăruia actorilor — trei actori interesanți și laborioși — un cîmp de experiențe interpretative dintre cele mai fertile. Prima scenă: o întîmplare ciudată, cu o pereche ponosită, voioasă și zurbagie care vine să petreacă într-o pădure liniștită, unde un blînd colecționar de cîntece păsărești se recrează notînd trilarurile din arbori. Cei doi sînt agresivi, se ceartă, se împacă, se îmbrățișează, se bat, plîng, cîntă și improvizează recitaluri poetice. Femeia spune grandioase versuri shakespeareene cu o tulburătoare transfigurare, de îndată ce își așază scufia ei neagră pe creștet. Al treilea excursionist e maltratată, atras și respins, batjocorit și pofit apoi prietenește să se joace, într-o hîrjoană lipsită de răutate. Dar iată că intrînd în joc el se dovedește incapabil de romantisme, are izbucniri furioase și în accesul de demență care îl cuprinde scoate păsările ucise, ascunse în sac, și le sfîrtecă sălbatic, mînjindu-se de sînge. Raporturile au fost răsturnate, relația umană devine imposibilă, zurbagii se retrag înapămintăți, cu scufia lor poetică făcută ghem, străinul rămîne singur, interzis, sleit, disperat în propria lui izolare și cruzime. Demonstrația scenică a regizorului Michael Meacham și a actriței Zoe Hicks a excelat prin iuțeală și precizie, pe scena goală construindu-se o subtilă dialectică a uritului și frumosului.

A doua piesă e un exercițiu în care cei trei actori ascultînd de un regizor auzit dar nevăzut și rămînînd pe un podium mic, într-un con de lumină, cu aceleași costume, își schimbă mereu rolurile, cu virtuozități nebanuite la prima vedere, provocînd încîntarea pe care ne-o dă totdeauna proteismul rapid al interpretului înzestrat. Inspirația autoarei e însă, aici, mai săracă; ea se rătăcește ireparabil în ultima scenetă, o

⁶ Diverse păreri, date biografice și alte informații asupra piesei și spectacolului de la Paris (căci la Belgrad trei din cei patru interpreți erau înlocuiți cu actori „de turneu”), în „L'Avant-Scène”, nr. 337 din aprilie 1967.



povestioară suie parodiind un basm numai pentru ca tinărul actor principal să poată juca în travesti o bătrână aristocrată. Așa se trece de la experiment la exercițiul în sine, de la actul creator la speculația tehnică și, implicit, de la atracție la dezinteres.

ATITUDINEA FAȚĂ DE CLASICI ?

O deplină libertate de interpretare — au propus tinărul regizor Lajubisa Georgievski, scenograful Ginter Kube și Rada Petrova-Malkici și trupa din Skoplje. Comedia tragică a lui Branislav Nušići, *Răposatul*, a fost deci modificată: s-a suprimat prologul, i-au fost extirpate câteva personaje, finalul fiind orientat spre tragedie. Bogătașul crezut o clipă mort, dintr-o eroare, și deci moștenit prea grabnic de către nesățioasa și turpida familie, odată revenit acasă nu va fi silit să plece, cu un pașaport pe alt nume, către alt continent — cum scrie în text — ci va fi condamnat la moarte de către rude și executat în prezența și cu consimțământul tuturor, ca într-un binecunoscut text de Dürrenmatt.

Majoritatea personajelor au o jumătate de față albă și o jumătate neagră, costumul e jumătate de un fel, jumătate de alt fel. Ar fi de înțeles și de urmărit o idee. Dar la un moment dat apar alte personaje, care nu mai suferă această înjumătățire coloristică. De ce? Arta nu se poate explica, răspunde liniștit regizorul.

Sîntem într-o încăpere cu peretele din fund tapetat de ziare. E o singură ușă. Unele personaje intră pe ușă, altele trec prin perete, rupînd ziarele. Unii vin pe jos, alții cu cîte o bicicletă de copil. Unii au mișcări normale, alții execută un balet mecanic. Cad foarte des pe dușumea, sînt crispați, se contorsionează.

Care e sensul integrator al tuturor disparități — întreabă criticii iugoslavi, în aprinsa dezbateră începută la miezul nopții. Dacă n-a reieșit fără explicații, răspunde calm regizorul, atunci nu mai are importanță. De ce ați folosit mijloace de circ? Consider cirul o artă nobilă, nu văd de ce nu am utiliza mijloacele sale și în teatru.

!otuși e foarte greu de priceput care e direcția contemporancizării lui Nušići în acest spectacol. Discuția părăsește fâgașul particular al reprezentației și se trans-

Formația „Katakali” din statul indian Kerala, prezintă la Festivalul internațional de teatru experimental de la Belgrad, cu o adaptare după epopeea Ramayana. Spectacol tradițional, în manieră specifică



„Living Theater” din New York: „Antigona” de Sofocle în versiunea lui Bertolt Brecht. În mijloc: Judith Malina, coregizoare și interpreta rolului titular. În prim-plan: Julian Beck, coregizor și interpret al rolului Creon. Fotografia e, probabil, de la o repetiție. În spectacolul actorii au apărut îmbrăcați în veșminte de stradă, extravagante și ponosite (Festivalul internațional de teatru experimental — Belgrad, septembrie 1967)

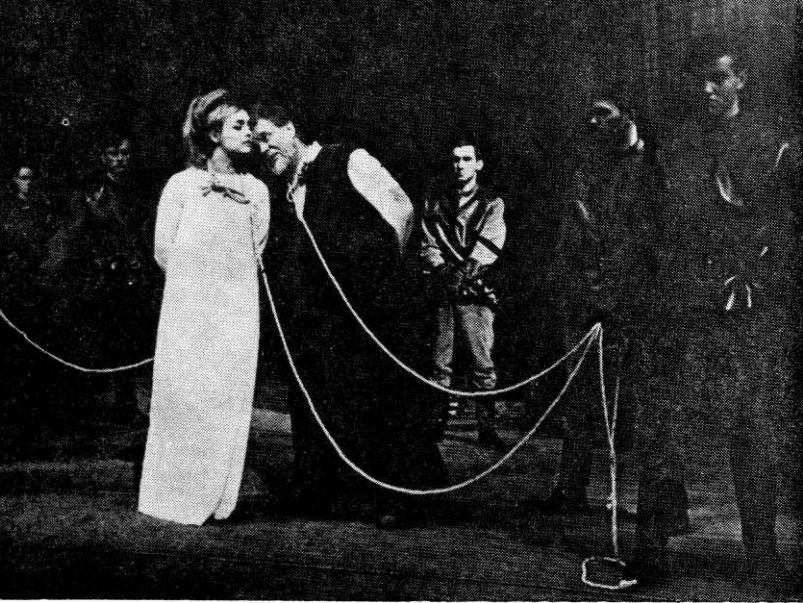
Moment din spectacolul „Războiul lui Picrocholin”, după Rabelais, cu care studenții francezi de la Sorbona au obținut premiul I la Festivalul internațional de teatru studențesc de la Zagreb (septembrie 1967)

mută pe cel general al limitelor libertății regizorale: nu, piesa unui clasic nu poate fi transformată de către realizatori, alcătuiindu-se un alt scenariu. Este imposibil, stăruie, în replică, regizorul, să nu ții seama de faptul că avem de-a face cu un public de o altă sensibilitate decât acela din vremea lui Nușici. E adevărat — i se răspunde — dar libertatea dumitale regizorală se manifestă în acordarea textului *dat* la cerințele publicului, nu se poate exercita *pe piesă*. Un profesor cu părul alb contrazice însăși intenția regizorală: nu-l putem juca pe Nușici ca pe Beckett. Nici pe Caragiale ca pe Ionescu. Experiența făcută la București — și cunoscută de domnia-sa — urmărea o demonstrație de idei, păstrând însă intacte valorile textelor. Un clasic nu poate fi montat într-o manieră impusă de un alt mod de teatru. Dar de ce e nedrept ca un clasic să fie asimilat, scenic, în forme moderne? — protestează și scenograful. De ce să ne întoarcem la teatrul de pe vremea lui? Nu trebuie să ne întoarcem — se opune cineva — ci să-i aflăm o formă... conformă.

E limpede însă că inconsecvențele și neclaritățile reprezentăției, precum și lipsa de convingere a multor actori din trupă față de ceea ce fac, stingheresc înfruntarea argumentelor cu privire la *acest* spectacol; de aceea se discută în abstract, ca totdeauna când lucrarea propusă debaterii prezintă decalaje între intenție și realizare.

Regele Lear s-a arătat, din punct de vedere regizoral, mult mai unitar, mai sigur, mai armonios. Artiștii teatrului din Ljubljana au o stăpânire remarcabilă a meșteșugului, o comunicare studiată, evoluează cu grație și în ritm constant.

O încăpere cu pereți foarte înalți, acoperiți cu o plasă fină. Nu există decât o singură ușă. Un scaun regal și un aparat de tortură care va avea diverse întrebuințări. Oștenii, în haine foarte simple, cenușii, de piele. Ceilalți sînt și ei îmbrăcați, extrem de simplu, în piele de diferite culori. Se evită evocarea romantică, pompa; e o dramă eternă, deși a unor oameni din alt ev. Puținele atribute de decor sînt purtate de colo pină colo, cu mare înțeleală, chiar de actori, pentru a se sugera schimbarea locului de joc. Mutările nu sînt însă totdeauna justificate și nici sugestia nu se realizează pe deplin. Stîmjeneste mult faptul că figurația rămîne mereu aceeași. Ba chiar se obține și un efect involuntar comic: soldații uciși în bătălie se ridică la comandă pentru a



Scenă remarcabilă din „Regele Lear“, cu care a fost prezent la Festivalul internațional de teatru experimental de la Belgrad Teatrul sloven de dramă din Ljubljana (septembrie 1967). În prim-plan : Magda Počkaeva (Cordelia) și Stane Sever (Lear)

deveni garda Cordeliei. Lear e un om care suferă încrâncenat. Fiicele rele au și ele suferințele lor. Pe toți îi involburează și-i descumpănesc certurile, crimele, necredința. Moartea e, firește, tragică, dar parcă pentru fiecare din cei ce se duc e o ușurare, un capăt al unor suferințe grele într-o lume în care n-ai cum să trăiești altfel.

Impresia e obținută prin jocul puternic, divers, al actorului Stane Sever, al actrițelor Počkaeva, Glavinova, Potokarjeva și prin atitudinea pregnant caracterizantă a unui tinăr excelent, Rudi Kosmaci, în rolul Edgar. Regizorul Mile Korun nu are pretenția a fi socotit pe deplin original. Umbra spectacolului britanic al lui Peter Brook dăinuie tot timpul în această montare slovenă. Dar actorii pun sigiliul lor de personalitate pe roluri și reprezentația formulează un răspuns propriu în ce privește experimental scenic cu o lucrare clasică.

Cel mai strălucitor răspuns l-a dat însă, incontestabil, *Troilus și Cresida*, spectacolul shakespearean al Teatrului de Comedie din București. A convins prin vigoarea ideii regizorale și noutatea ei; prin consecvența tratării; prin jocul de o mare fantazie al unor actori admirabili; prin modernitatea formei și prin vitalitatea explozivă a întregului spectacol, plin de surprize artistice, veselie, poezie, amărăciune, ironie, protest împotriva nimicnicilor — o orgă de tonuri mînuită cu cea mai mare dexteritate artistică.

Critica iugoslavă a observat cu pătrundere coordonatele acestui experiment de un rezultat novator indubitabil. În primul rînd, faptul că alegoriei lui Shakespeare în legătură cu războiul anglo-spaniol din vremea sa i-a fost suprapusă o partitură eficace care privește ideea noastră, de astăzi, relativ la asemenea războaie.⁷ Apoi, adevărul că ideea n-a rămas un apanaj al viziunii regizorale, ci a fost însușită de un ansamblu extraordinar — și de scenograf, care a obținut pentru ea o plasticitate absolut surprinzătoare.⁸ Deși întregul e compact, fiecare realizator se manifestă cu măsură și cu imaginație și viziunea înglobează pînă și cele mai mărunte detalii, într-o desfășurare cursivă și suplă.⁹ Scrutînd limbajul spectacolului, criticul Slobodan Selenici a sesizat că regizorul a descoperit în limbajul piesei elemente care anticipează drama antimitică contemporană — și a făcut-o cu o mîna de maestru. Siguranța stilistică superioară conferă și ea o contemporaneitate de netăgăduit reprezentației.¹⁰ Demistificarea laturii eroice a acestui război a fost făcută cu o mare îndrăzneală și puritate a stilului gro-

⁷ „Express“, 20 septembrie.

⁸ „Vjesnik“, 21 septembrie.

⁹ „Vecernie Novosti“, 19 septembrie.

¹⁰ „Borba“, 20 septembrie.



„Hamlet“, în adaptarea lui Charles Marrovitz și interpretarea (în alt spirit decît al textului) realizată de studenții — artiști amatori — ai centrului universitar olandez Utrecht. Fotograful a surprins momentul duelului final. Spectacolul a obținut premiul pentru valoarea colectivă a interpretării la Festivalul internațional de teatru studențesc de la Zagreb (septembrie 1967)

tesc, prin excelență modern, și prin intermediul unor actori de o înzestrare neobișnuită, glumeți geniali a căror expresie, autentică, e fascinantă¹¹.

În același spirit a fost evocat spectacolul și la dezbaterea ce i-a fost închinată. Aici s-au mai adăugat subtile considerații asupra unicității și exemplarității acestei opere românești. Tot aici s-a afirmat, nu o dată, că el dă cel mai limpede răspuns la întrebarea „ce înseamnă avangarda artistică a timpului nostru?“.

Întrebările, unele cu sens critic, s-au referit la structura unor personaje, la conținutul unor situații. Thersit nu e mai amar în piesă decît pe scenă? Pandarus nu trebuie să fie mai uman? Cresida nu se cerea a fi mai certă în atitudini? Troilus nu-i prea tînăr? De ce seamănă Hector cu Don Quijote? (Cineva a replicat că seamănă cu Cervantes, iar altcineva a spus că Cervantes însuși seamăna cu Don Quijote.) A fost socotită o eroare monumentalizarea, chiar ironică, în finalul spectacolului, a lui Ahile. Dar a fost apreciat ca un merit cu totul deosebit faptul că „întregul spectacol e cu Thersit“ și că se manifestă constant „un afixat refuz al pateticului“.

După o săptămînă, Premiul (unic) al Festivalului „pentru cele mai valabile tendințe în arta contemporană“ a consacrat valoarea și caracterul programatic al spectacolului românesc. Și, așa spune, punctul nostru de vedere în ce privește considerarea contemporană a literaturii altor epoci.

SOLUȚII PENTRU KAFKA

Cu *Procesul*, regizorul praghez Ian Grossman (autor și al adaptării) a intenționat un experiment interesant privind un mod de interpretare filozofică, prin intermediul scenei, a lumii kafkiene. În centrul schelăriei de bare metalice e patul, în care omul se naște, iubește, agonizează și moare, simbol insolit al unui spațiu fatal. Patul rămîne permanent prezent în scenă, oricît s-ar roti turnanta și indiferent de mediile în care se mută mereu acțiunea. Fundalul e o enormă tapiserie cu motive dantești; ne aflăm într-un univers infernal, închis, din care Iosef K., personajul principal, nu va putea ieși, n-are nici o scăpare. În jurul lui roiesc umbre negre, alunecînd tăcute, lumina scade mereu, ambianța devine sufocantă, granița dintre realitate și coșmar se șterge. Nu există aglomerări, dar sugerarea lor e excelență; fetele din curtea pictorului Titorelli sînt patru sau cinci dansatoare gimnaste; mulțimea din

¹¹ „Nin“, 24 septembrie (V. Stamenkovići).

judicioare și foarte bine realizată numai cu mijloace sonore. Dar se poate vedea o asemenea precizie tehnică în desfășurare, atîta organicitate și fluentă a mișcării. Reprezentatia se prezintă ca un mecanism fără greș, cu fiecare gest riguros desenat și fiecare figurant „reglat” cu cea mai mare exactitate.

De ce a fost totuși întîmpinată cu atîta răceală? Adaptarea romanului era lacunară, ca orice transpunere dramatică a unui roman. Decorul era constructivist, fundalul și muzica urmăreau sugestii de realism clasic, interpretarea se bizaia mai ales pe pantomimă stilizată; trei direcții estetice parceleau necontenit întregul. În sfîrșit, actorul era lipsit total de libertate și inițiativă personală, practica un joc sec și fix.

I s-a imputat regizorului precaritatea adaptării. El a fost de părere că problema tranziției de la roman la piesă e pur speculativă, n-are însemnătate practică. Reducerea lui Kafka la dialog e inoperantă — a opinat un tînăr cronicar. Da, dar dialogul devine „teatral”, deci capătă virtuți noi. Se pune întrebarea dacă regizorul a urmărit să condamne un anume sistem social, totalitarismul, birocrația tiranică... (mai mulți vorbitori vor să determine cu orice chip similitudini istorice). Îmi exprim, la rîndu-mi, părerea că nu de a se concretiza jurnalistic. Regizorul înclină să-mi dea dreptate, el nu poate fi în nici un caz de acord cu vreo interpretare sociologistă, nu poate oferi o cheie politică la zi. Dar întrebarea pe care am pus-o cu privire la anularea inițiativei actorului este eludată, pasată în interpretului principal, care informează senin că „s-a lucrat foarte bine”. Întrebările se înmulțesc, răspunsurile scad, discuția lincezește, așa că e necesar să fie închisă. E evident, încă o dată, că experimentului îi sînt indispensabile organicitatea și unitatea stilistică pentru a-și putea susține eficient intențiile și țelul estetic.

FURTUNOASA SEARĂ A LUI „LIVING THEATER”

În sfîrșit, o scară ciudată și complicată, oferită de compania americană rătăcitoare „Living Theater”, ridică violent problema comunicării cu publicul într-un stil de „șoc fizic”, într-o manieră realmente necunoscută pînă acum, solicitantă și respingătoare, poetică și halucinantă, deopotrivă lucidă și dezaxată.

Antigona de Sofocle în transcripția lui Brecht. Fără cortină. Fără decor. Scena, așa cum arată, de obicei, înainte de a se începe o repetiție, cum n-o văd niciodată spectatorii: pereții roși, fel de fel de ciuvee aruncate ici-colo. Publicul e pe cale de a se așeza, de a răsfoi programul; apar, aproape pe neobservate, trei actori. Sînt îmbrăcați, cum vor fi toți, în veșmintele lor obișnuite, ale tinerilor ce vagabondează prin Occident pletoși, zdrențăroși, indiferenți. Cei trei privesc, cu ochii fișți, spectatorii și înaintează încet spre avanscenă. Treptat, apar și alții: cite unul, cite doi, gravi, tăcuți, călcîind timizi pe scîndurile scenei. Spectatorii se foiesc neliniștiți, jenați, unii rid. dar cum stau în lumină plină și sînt țintuiți de cele optsprezece perechi de ochi, încetează a se agita, rămîn lipiți de fotolii. Brusc, o față țipă — un țipăt lung, percutant — îndoindu-se ghem. Ceilalți se surpă și ei pe rînd, cu urlete neomenești, care însă compun un cor tînguitor, înnebunitor, aproape de nesuportat. Patru actori sar de pe scenă în sală, intră printre rînduri și imită cu înverșunare avioanele, tunurile, mitralierele, se zvîrcolesc, revin pe scenă și din nou în sală. Cei de pe platou se rînduiesc în grupuri statuare, altmînterî admirabil compuse, semnificînd spaima, moartea, așteptarea; unul sugerează un corb, altul o hienă. *Antigona* e o acțiură foarte dotată (și regizoare), Judith Malina; rostește la rampă poemul introductiv scris de Brecht. Și ea, și ceilalți actori care spun alb „song”-urile, se exprimă în cinci limbi, pentru ca să-i înțeleagă orice spectator, oriunde s-ar reprezenta tragedia. Corul cîntă suav, cu o melodicitate emoționantă, un imn în cinstea curajului fetei care a hotărît să-și îngroape fratele în pofida interdicției Tiranului. Trec cîntînd în sală, se amestecă din nou printre spectatorii; melodia are un crescendo năucitor, pare că întreaga sală cîntă și toți actorii te întrebă: tu ce faci ca să nu mai fie război? Ei te întrebă și plîng, cîntă și plîng, se îndreaptă, solemnî, înlăcrimați spre scenă, întore spatele sălii și o inconjoară ocrotitor pe eroină, care, cu gesturi sacadate, transfigurată, aruncă țărina pe trupul fratelui ucis. Țărina nu ajunge, vrăjmașii se apropie amenințători; sora își acoperă fratele cu propriul ei trup.

Douăzeci și unu de actori fac, cu corpurile lor, hățisuri înspăimîntătoare — din care Creon o amenință pe eroină —, animale fabuloase cu zeci de mîini și picioare, grozăvii care s-o întoarce din hotărîrea ei. Încearcă s-o cîltimească printr-o bacanală, un twist colectiv, stilizat, prelung, lent, punctat numai cu plescăituri de limbă și lovituri de palme. *Antigona* și *Ismena* încearcă să se facă înțelese, să-și proclame decizia eroică,

dar de cite ori conving pe cineva de dreptatea lor, Creon găsește un mijloc de a le schimba hotărârea. Unul cite unul, toți îl urmează amărîți, ori înfricoșați, ori înșelați, pe conducătorul crud și viclean. El nu cunoaște îndurarea. Va asista impasibil la sinuciderea fiului său. Nu va da înapoi. Dar nici nu poate izbîndi. Din grămizile de oameni îngenuncheați, prăvăliți la pămînt, desfigurați de torturi, se înalță, încet, apoi mai puternic, un cîntec liber și mîndru, iar din fiecare grup se ridică un solist de neînfrînt. Spectacolul se termină pe neașteptate.

Ce te atrage în mod deosebit la această trupă? Îndrăzneala ideii, raportarea tenace la o idee înaintată, a lumii contemporane, spiritul antirăzboinic. Convingerea profundă cu care joacă. Extraordinara disciplină, forța de întrupare, capacitatea de trecere de la violență la calm, de la urlat la șoaptă. Valoarea enormă pe care o capătă aici tăcerea. Ce te îndepărtează de ea? Nu e o trupă de actori formați: sint cîțiva artiști temeinici și mulți diletanți. Regizorul, animatorul companiei, Julian Beck, este completamente ateatral și e păcat că și-a asumat tocmai rolul lui Creon. „Șocul fizic” pe care-l urmăresc angajează uneori mijloace care ies din sfera artei. Sălbăticia cu care se autoflagează actorii și obscenitatea unor manifestări de grup rămîn în zona exhibiției, supralicitează demonstrația și șochează în cel mai rău înțeles.

Noi am jucat și într-un chip clasic, cît se poate de „normal” — a încercat să lămurească, în furtunoasa dezbateră ce a urmat, Judith Malina. Dar am observat că nu realizăm comunicarea cu publicul finăr pe care scontăm. Și atunci, pentru ca ideile care ne sint scumpe, pentru ca lupta împotriva unui nou măcel să izbîndească, am căutat să-i vorbim acestui public — uneori derutat, sau blazat, viețuind într-o ambianță dominată de violență — o limbă a lui. Am observat că în felul acesta îl zguduim, îl răvășim, îl scoatem din somnolență. Îl facem să ne asculte. Poate să ne și urmeze. Iată de ce am ales calea teatrului de „șoc fizic”. E o încercare.

Între-adevăr, poate că sutele de mii de beaticni americani și europeni, degradați, din punct de vedere uman, traumatizați psihic de droguri și nefericite apucături în plan erotic, sau pur și simplu nepăsători — citeodată pînă la starea de prostrație — vor fi fiind scuturați, treziți, interesați de această manieră de a li se spune adevăruri, mai ales cînd se folosesc și texte de calitate. Dar e oare necesară aducerea teatrului — chiar și sub aspect formal — la nivelul lor de comportare și gîndire?

Dezbateră de la Belgrad a fost în defavoarea artiștilor americani. Exilați din patria lor, ei rătăcesc prin țări străine, fanatici, inflexibili în convincția lor estetică și cu o credință neclintită în dreptătea socială și pace. Dar asemenea scopuri nobile cer a fi slujite în modalități care să nu le denatureze. Cînd pe scenă apar fete palide, cu priviri năuce, îmbrăcate în combinezoane peste care au aruncat pături, și băieți costumați carnavalesc, cu zuluți pînă la umeri, invadați de bărbi, cu mărgelă la gît și brățări zornăvoare la încheieturile mîinilor ori la glezne, ceva din încrederea spectatorului se clatină, se retrage. Cînd actorul sare la spectator, făcîndu-se că-l scuipă, ori că-l taie, ori că-l împușcă, cînd îl apucă efectiv de reverul hainei, inhibiția omului din fotoliu este, neîndoielnic, de natură anaristică. „Living Theater” a adoptat acum o formulă pe care deocamdată aș numi-o parateatrală, dar care, poate, își va resorbi, cu timpul, extravagantele pentru a propune un adevăr artistic nou, fundamental, apt a fi însușit și continuat. Cred însă că și cu acest spectacol, Festivalul internațional de la Belgrad se afla în program.

ȘOVĂIELI ȘI CERTITUDINI

Nu știm încă, la capătul deosebit de interesantei competiții și al fructuoasei mese rotunde de trei săptămîni, dacă există ori nu un *teatru experimental*. Neîndoielnic însă că teatrul veritabil experimentează pentru a ține pasul cu lumea. Și-apoi, încercări înnoitoare se fac pretutîndeni. În chip firesc, tendințele novatoare, căutările îndrăznețe, originale, întîmpină adevizuni, dar și rezerve ori împotriviri — uneori furibunde. Cum experiențele continuă, iar rezultatele unora capătă mereu, fătîș sau pe neobservate, drept de cetățenie în universul scenei, e sigur că acesta e drumul normal.

Nu putem fi decît bucuroși că înnoirea teatrului a fost atît de larg examinată tocmai într-o țară socialistă și că Festivalul de teatru experimental de la Belgrad va continua în ediții anuale. Și nu putem fi decît foarte mîndri că în această amplă manifestare internațională, creația românească a fost considerată unanim ca dînd cel mai înalt model de atitudine și realizare.