

# *De la regia autoritară la restabilirea idealului colectiv*

Într-un excelent studiu — „Condiția sociologică a regiei” — Bernard Dort nu contestă vechile explicații privind apariția acesteia, justificată prin inovațiile tehnice produse la sfârșitul de secol XIX, ci doar le consideră insuficiente. Schimbările de *calitate și cantitate* ale publicului, apreciază el, ar fi principala motivație „...din a doua jumătate a secolului al XIX-lea nu mai există pentru teatru un public omogen ci net diferențiat după genul de spectacole care îi sint oferite. De atunci nici un acord fundamental prealabil privind stilul și sensul acestor spectacole nu mai există între spectatori și oamenii de teatru. Echilibrul între sală și scenă, între exigențele sălii și ordinea scenei nu mai apare ca postulat. *Trebuie creată de fiecare dată*”. (s.n.). *Relativizarea spectacolului ca punct de vedere definit istoric și social asupra piesei* explică apariția regiei. Avansînd pe această pistă s-ar putea urmări mutațiile provenind din asemenea nevoi de particularizare. Dar interesul nostru acum se îndreaptă altundeva.

Radu Stanca într-o intervenție mai veche, „Retratizarea teatrului”, propune o diferită explicație pentru acest fenomen. Regia, singura „artă născută din chiar fenomenul teatral, ca o necesitate stringentă a acestui fenomen”, urma să armonizeze luptele intestinale ale diferitelor componente implicate în actul teatral, fiecare dintre ele cu apetitul supremației. Regizorul programează sarcinile astfel încît nici un element „să-și poată rezolva singular atribuțiile”. El, se spune, apare ca arbitru al respectării caracterului colectiv propriu actului teatral. O istorie a regiei e și o istorie a poziției adoptate de regizor în condițiile comuniunii teatrale. Aceasta ne preocupă acum.



A realiza un spectacol devine din secolul al XIX-lea răspunderea regizorului. Asumarea ei coincide însă și cu obținerea unor prerogative autoritare preluate de la dramaturg. Înlocuirea scriitorului cu regizorul nu infirmă viziunea clasică despre artist ca producător de *opere încheiate și individuale*. Asistăm doar la o substituire de termeni. Principiul ierarhic persistă, natura colectivă a spectacolului din marile sale epoci nu e încă regăsită.

Constant, în efortul de discernere a specificului teatral, textul apare ca principala înstrăinare a spectacolului de la natura sa, care nu e verbală. Contestarea literaturii coincide însă și cu aceea a presiunii exercitate de dramaturg. Regizorul le subminează simultan. Examinînd raporturile din interiorul creației teatrale îi sesizăm progresivul apetit dictatorial, căci regia, ca și monarhii în marile drame shakespeareene, nu rezistă

puterii. Odată impusă sfârșește până la urmă prin a-și aroga toate atribuțiile decretându-și absolută, uneori chiar arbitrara, independență. Și totuși cu toată contradicția caracterului colectiv al teatrului, prin regizor s-a ajuns în teatru la revelația fundamentală dată ale spectacolului. *Regia nu există decît prin atașarea la teatralitate.* Manifestările autoritare pe acest imperativ și le susține, Craig teoretizează consecvent cel dintîi, *Supramarioneta* și *textele neîncheiate* i se par tipice teatrale, dar totodată prin ele vizează distrugerea oricărei rezistențe sau deformări a propunerilor regizorale. Doar o autoritate indiscutabilă, spune el, asigură coerența mijloacelor. Ulterior se vor propune alte moduri de impunere, dar traducînd similare dispoziții. Școala rusă poststanislavkiană, Meyerhold în deosebi, Ihering, Piscator sînt expresiile limită în perioada interbelică. (Copeau și Cartelul adoptă o atitudine de centru, între mediere cu opera și dictatură a spectacolului). Regizorul se infiltrează în toate domeniile, iar spectacolul urmează a fi expresia unui singur punct de vedere. *Unitatea prin unicitate.* Concepția aceasta corespunde în cinema „scenariului de fier” aprioric, teatritizat de Pudovkin, unde toți factorii creației se adecvează inițialelor prevederi ale regizorului. Apare aici nu doar ideea autorului unic, ci și aceea a mesajului formulat anterior elaborării operei. Regizorul ajunge la o idee asupra textului înaintea lucrului cu scenograful, a repetițiilor; materialului uman nu i se permite devierea de la proiectul-program. Radu Stanca observă decîs că „regizorul, uitîndu-și rosturile, formulează pretenția rebelă de supremație. Și de unde misiunea sa era tocmai „teatralizarea teatrului”, adică așezarea lui pe temelii solide ale conlucrării colective, regizorul se face promotorul «deteatralizării» teatrului...”



Roger Planchon sau Peter Brook se delimitează de autoritatea dictatorială a regiei, neajungînd însă la ideea creației colective. Ei marchează un moment de tranziție de maximă fertilitate.

Natura muncii teatrale nu e unitară, ci dublă: *colectivă* și *conflictuală*. Orice perioadă conține amîndoi termenii, acordînd doar prioritate unuia sau celuilalt: la limită nu există act teatral colectiv sau conflictual pur. În condițiile celei mai depline dictaturi regizorale un procent important revine și celorlalți participanți și, invers, orice colectiv, pentru a nu se descompune, acceptă o formă de conducere. Brook sau Planchon încearcă să reziste acestui echilibru instabil prin care, în primul rînd, se contestă un regim autoritar. El pare a fi modelul cel mai fecund pentru teatrul tradițional.

Creația concretizează o concepție elaborată anterior realizării ei. Dictatura regizorului acceptă frecvent convingerea clasică a gândirii ce premerge expresiei. Brook refuză însă anterioritatea mesajului, creația însemnînd explorare și nu doar materializare a unor idei ce-i preced. În aceasta vede el contradicția teatralității regimului de lucru. Regizorul e „un ghid prin bezna”. Aflat în posesia unor informații, ca orice ghid, el nu cunoaște însă rezolvarea situației înainte de a pătrunde în ea și de aceea rătăcește precum în căutarea soluției. În „bezna” operei ascultă voci și semne, caută urme șterse de timp, evită cursele, angajează în expediție întreaga echipă. Fără chei sigure, fără certitudini apriorice regia devine aventură de cunoaștere.

„Cînd teatrul e sănătos el nu e niciodată expresia unui singur punct de vedere... Unitatea distruge teatrul — scrie Brook respingînd presiunea unei concepții unice. *Unitatea prin diversitate.* Colaborarea opiniilor naște ideea coerentă a spectacolului. Planchon, în spiritul esteticilor contemporane, se declară adeptul unui spectacol cu semnificații multiple dintre care spectatorii ar putea alege. Într-o artă colectivă manifestarea dictatorială le apare contradictorie. Regizorului i se contestă drepturile arogate. El nu-și mai subordonează întregul complex al spectacolului. Se caută acea formă de activitate creatoare unde fără a-și sacrifica individualitatea să nu contradică esența democratică pretinsă de natura actului teatral, natură ce trebuie implicată și nu contrazisă prin spectacol.



Punerea în discuție a artistului ca producător de excepție începe încă din anii Revoluției. Artei, sub influența industriei, se considera că-i revine datoria de a crea obiecte impersonale, utilizabile. Curente, revendicîndu-se de la civilizația tehnică, vor repudia din ce în ce mai insistent comunicarea prin artă a unor individualități. Maurice Duchamps este susținătorul cel mai recunoscut astăzi. Dintr-un alt punct de vedere,

Brâncuși tinde și el către anonimizarea creației, ce trebuie să se petreacă asemenea marilor procese cosmice. Formele îmbrăcate în epoca următoare de către această reacție sînt infinite. Pe parcursul secolului întîlnim o progresivă și evidentă rezervă asupra creatorului ca proiectant și realizator unic al operei. Creația încetează să mai nască, deosebi în plastică, lumi închise. Ea nu mai pretinde a fi descifrată, ci dimpotrivă se cere continuată de către consumator. John Cage, Allan Kaprow și alții lansează insistent această convingere despre artă ca act de creație realizat deplin doar prin receptare. Ea nu se naște decît prin prezența unui public. Opera nu apare în afara lui. Artistul propune un stimul pentru activitatea participanților.

Modificările produse în procesul de creație al altor arte răspund și în cel teatral. Aici, de asemenea, prestigiul viziunii unice decade, spectacolul nemaîfiind expunerea unui text prestabil sau al unei concepții singulare, ci o propunere colectivă urmînd angajarea publicului într-o acțiune teatrală. Acesta a fost demersul Living Theater-ului și al celorlalte trupe americane descinse din inițiativa sa ori convergente cu ea. Pentru a se ajunge la o creație colectivă sînt revizuite diversele compartimente. Teatrul tradițional se bazează pe trupe, mai mult sau mai puțin omogene. În cele mai bune cazuri unitatea preocupă doar la nivelul antrenamentului și al expresivității, acea etică sau politică nefiind implicată. Exemplele limită sînt Teatrul-laborator al lui Grotowski sau Odin Teatret al lui Eugenio Barba, unde antrenamentul în vederea unui nou limbaj teatral concentrează întreg interesul. Aici actorii formează un grup expresiv de o maximă unitate, dar modurile de angajare în societate nu sînt puse în discuție. Teatrul rămîne în regimul artei ca producător de lumi paralele societății. Grotowski conduce, elimină, selectează, iar actorul, instrument perfecționat printr-o tehnică strălucită, răspunde precis. Atemporalitatea și nu istorismul caracterizează acest mod de creație. Open Theater se concentrează de asemenea asupra limbajului teatral, dar autoritatea regizorului este mult diminuată. Improviția asigură regimul de lucru comunitar. Spectacolul, pornind de la o idee asumată — aceea de „grup” — se compune dintr-o succesiune de situații și rezolvări care aparțin întregii echipe. Aici regizorul stimulează energiile, organizează o structură în funcție de materialul obținut, asigură omogenitatea grupului. „Societatea americană, nebună, modificîndu-se fără încetare ar face imposibilă o disciplină de genul celei a lui Grotowski” — spune Joe Chaikin.

În etapa actuală crește interesul pentru căutările de limbaj colectiv, dar comunitatea creației are la bază și o comunitate de atitudine socială. Trupele se constituie în funcție de asemenea idealuri. Living-ul după 1968, San-Francisco, Mime Troupe, Teatro El Campesino aderă la idealuri democratice militante, Teatrul negru, în cele mai diverse forme, se angajează în luptă antirasială. În condițiile unei adeziuni active la o ideologie, spectacolul înseamnă și manifestarea vizibilă a convingerilor ce animă grupul. Pentru aceasta se modifică chiar condițiile creației: profesionistului i se preferă actorul amator implicat violent într-o atitudine politică, edificiul stabil este părăsit, sărăcia mijloacelor capătă semnificații polemice, teatrul se întîlnește cu viața. Modul de creație teatrală devine, în primul rînd manifestarea unui ideal de existență. „Din cînd în cînd cred că cel mai important lucru pe care-l facem este viața noastră în comunitate. Ea este poate mai importantă decît ce facem pe scenă”, spune Julian Beck.

„Era regizorilor a trecut” — scrie Jean Jacquot. Teatrul redevine ca în marile epoci modul de manifestare al unor colective, nu dominate de un conducător, ci doar provocate de el la creație în vederea unui contact activ cu publicul. Revizuirea concepției despre spectacol ca produs al autorului sau regizorului este aventura cea mai riscantă a teatrului actual, ea urmînd a fi continuată sau respinsă. Indiferent însă de recunoașterea sau infirmarea ei, idealul trupeii, ca unitate de atitudine și expresie, s-a impus definitiv. Nici un mare om de teatru nu mai lucrează în afara unui asemenea climat de comuniune. Dramaturgul scrie azi înglobînd de la început în operă creativitatea virtuală a grupului, regizorul se preocupă să o declanșeze. Creația colectivă nu rămîne fără consecințe. Revoluțiile succesive traversate de teatrul contemporan nu sînt doar valuri trecătoare, căci după ce își pierd forța primă de șoc, mai departe prezente ele extind registrul expresiv al spectacolului.

