



Mirella NEDELCU-PATUREAU

## MEYERHOLD. *La mise en scène dans le siècle*

La inițiativa Laboratorului de cercetări asupra artei spectacolului de la CNRS – Centre National de la Recherche Scientifique (Centrul Național de Cercetări Științifice), s-a desfășurat la Paris, între 6 și 12 noiembrie 2000, un colocviu internațional intitulat „Meyerhold. Regia de teatru în secolul nostru”. Manifestarea, concepută și animată de Béatrice Picon-Vallin, directoarea Laboratorului și specialistă internațională în Meyerhold, căruia i-a dedicat teza sa de doctorat și nenumărate studii și traduceri, s-a bucurat de un parteneriat important (Ministerul Culturii din Franța, Primăria Parisului, Ambasada Franței la Moscova, Academia experimentală de teatru, Théâtre du Mouvement, etc.). Ne aflăm, așadar, în fața unui colocviu care, prin forța asociațiilor de idei și dorința de concretizare a unor argumente științifice, s-a transformat într-o manifestare internațională complexă, depășind cu mult limitele unui colocviu clasic. Ideea principală era de a discuta despre Meyerhold, figura simbolică a regizorului de teatru în acest secol, discipol al lui Stanislavski, tentat de simbolism și de *Commedia dell'arte* în spectacolele sale la teatrele imperiale din Sankt-Petersburg la începutul secolului, apoi artist revoluționar și complice al Puterii sovietice și care a sfârșit executat în 1940, sub regimul stalinist. Colocviul își propunea, așadar, să completeze o operă de reabilitare, începută sub Brejnev, și mai ales să identifice și să analizeze moștenirea meyerholdiană astăzi, precum și rezonanțele sale internaționale. Ceea ce mi se pare important, în această manifestare internațională, este faptul că numele lui Meyerhold a devenit pretextul care a permis să se vorbească despre regia de teatru, despre modul de a transmite sau de a preda regia, despre un anumit tip de a face teatru – un teatru bazat pe ideea de corporalitate –, de a vorbi, de asemenea, despre soarta artistului angajat sau de pactul fatal cu Puterea, din care iese întotdeauna zdrobit. Interzis sau uitat, numele lui Meyerhold își face treptat apariția, adesea grație unor inițiative personale curajoase. Principalul jalon pentru Franța, într-o primă perioadă, rămâne volumul editat de Nina Gourfinkel în 1963, *Le Théâtre théâtral*, bine cunoscut în România și, după mărturiile unor prieteni regizori, citit „sub manta” și „trecut mai departe”. Dar prima editare masivă a operei sale i-o datorăm Laboratorului de cercetări asupra artei spectacolului, de la CNRS, în anii '70: patru volume de texte inedite traduse, prefațate și adnotate de B. Picon-Vallin, apărute la editura L'Âge d'Homme. A urmat în 1987, la Éditions du CNRS, în prestigioasa colecție „Les Voies de la

création théâtrale", volumul 17, *Meyerhold* (reeditat în 1999), semnat de aceeași neobosită animatoare a colocviului de astăzi care continuă astfel o preocupare constantă și efectuată în profunzime.

În centrul discuțiilor colocviului a fost însă teatrul din acest sfârșit de veac și șansele sale în mileniul ce se deschide larg în fața noastră. Numele citate și personalitățile invitate au fost numeroase: de la Stanislavski la Grotowski și Eugenio Barba (prezent cu o demonstrație de peste trei ore). Au putut fi apreciate practica unor artiști contemporani ca: Mathias Longhoff, Thomas Ostermeier, pentru domeniul german; Ariane Mnouchkine, Jacques Lassalle, Jean-Pierre Vincent pentru teatrul francez; Peter Sellars printre „vocile” americane. Au fost invocate teatrul-dans, de la Laban la Pina Bausch, încercările de „cinematizare” a teatrului (sau apelul la efecte de cinema, video, ecrane de computer în structura dramatică) și introducerea noilor tehnologii, în general, în arta scenică.

Discuția a fost internațională, și dacă prezența specialiștilor ruși sau francezi a fost preponderentă, prin forța împrejurărilor, prezența românească – cinci nume românești printre participanți – s-a impus aproape în egală măsură și a reamintit calitatea teatrului românesc din ultimele decenii. În prima zi a colocviului, George Banu s-a situat într-o zonă de considerații estetice generale, vorbind despre Meyerhold, un Shakespeare al regiei de teatru, citând de altfel o formulă de Peter Brook. A fost o tentativă de definire a personalității lui Meyerhold, plecând de la câteva asociații de idei și încercând să pună în evidență contradicțiile meyerholdiene, schimbările de perspectivă și gustul pentru „impuritățile” genurilor, caracteristice maestrului rus și identificate de asemenea la marele elisabetan. (L-am regăsit, în zilele următoare, participând la mesele rotunde de la Théâtre de la Colline, cu intervenții semnificative asupra artei regizorului astăzi, din care am desprins în paginile ce urmează câteva fragmente). Târziu, spre seara primei zile, după multe mărturii științifice despre arhivele și edițiile operei lui Meyerhold, în sala Cartușeriei din Vincennes, ce păstra încă ecourile și culorile ultimului spectacol al Arianei Mnouchkine, doi regizori au adus cuvântul viu al unor experiențe trăite sau în curs de elaborare. David Esrig trebuia să vorbească despre teatralitatea teatrului, dar textul comunicării scrise s-a transformat repede într-un lung monolog pasionant despre propriul său teatru, despre spectacole devenite mitice astăzi, *Umbra* cu Gheorghe Dinică, *Nepotul lui Rameau*, *Troilus* și *Cresida*. (Articolul său, reprodus în continuare, „Meyerhold sau mitologia modernă a creativității”, rezumă aceste reflecții revelatoare). Apoi a fost rândul rusului Anatoli Vasiliiov să exprime regrete, rușinca de a aparține unei națiuni ce și-a exterminat artiștii, și mai ales să proclame, în mod paradoxal, că nu a preluat nimic de la Meyerhold, ceca ce era desigur un fel de a se situa față de un Maestru pe care să devină o statuie.

Personal, am participat, de asemenea, la pregătirea acestui colocviu și am preferat în comunicarea pe care am prezentat-o să vorbesc despre prezența

problematică a numelui lui Meyerhold în România. Prezență dificilă, dacă nu imposibilă, căci cei care au putut vedea spectacolele sale au fost puțini și textele sale au circulat târziu în România: prea bolșevic în perioada interbelică, dușman al poporului în anii „obsedantului deceniu”. Numele său apare însă în publicațiile de avangardă, în corespondențele din Berlin ale lui Haig Acterian (1931), în conferințele lui Ion Sava ținute la Casa prietenei româno-sovietice, ARLUS (1947). Figura lui Meyerhold mi se pare legată, în România, în special de mișcarea de re-teatralizare a teatrului, de acele spectacole ce descopereau și impuneau în anii '60, corpul actorului ca mijloc privilegiat de expresie. Mă gândesc aici la principiile biomecanicii, tehnica de antrenament pusă la punct de Meyerhold și devenită astăzi indispensabilă și complementară în mai toate școlile de teatru. În acest domeniu, de altfel, s-a remarcat participarea lui Nicki Wolcz la simpozion: o lecție deschisă, pe scena Conservatorului de Artă Dramatică, unde a prezentat câteva exerciții de antrenament corporal cu elevii francezi de la Conservator. De fapt, intenția sa era de a îmbina elemente de *commedia dell'arte*, de tehnici orientale și de biomecanică, dar timpul scurt de pregătire și, mai ales, nivelul modest al învățăceilor, deși entuziaști, nu i-au permis să realizeze programul. Esrig a revenit și el la Conservator cu un exemplu de „lucru la masă” al unui text: la început, am urmărit scena pregătită conștiincios de elevii Conservatorului, după *Vilegiatura* de Goldoni, un cuplu de servitori într-un schimb de replici agreabil, ce se voia comic, dar care rămânea absolut fad. Apoi Esrig a identificat și explicat tensiunea erotică a situației, a demontat momentele-cheie și totul s-a metamorfozat brusc, scena a căpătat o altă viață, plesnind ca un bici în fața unui public captivat, subjugat: de fapt, un mare regizor a traversat o clipă scena și teatrul a devenit în fine Teatru.

Aceeași senzație am păstrat-o în întâlnirea cu Radu Penciulescu, invitat la una dintre mesele rotunde și care a vorbit, în special, despre pedagogia actului regizoral. Dar evocând, cu o anume nostalgie, anii tinereții sale și ai teatrului „dezghețului”, anii '60–'70, ai luptei înșelătoare cu cenzura, cu Puterea, anii de relativă libertate, Penciulescu a surprins o parte din public, obișnuit cu ultimele clișee la modă. Desigur, e bine, ne-a spus el să vorbim despre rolul cenzurii și lupta unora dintre noi contra ei, dar nu trebuie să uităm, în primul rând, valorile pe care le apărăm în această luptă și, mai ales, faptul că era un fenomen de generație, o solidaritate bazată pe o credință comună, ce depășea granițele, cuprinzând în mare țările zise din „Est”. Și, cu un ultim zâmbet și o ultimă provocare, Radu Penciulescu s-a amuzat să-l citeze în mod liber pe Goethe și să ne amintească faptul că interdicția, cenzura în ultimă instanță, rămâne la baza metaforei sau a limbajului poetic. „Numai cunoscându-ne limitele – a reluat Penciulescu firul demonstrației sale – suntem capabil să cunoaștem și să trăim libertatea”. Dacă simpozionul a fost bogat în concluzii și învățăminte, generos în proiecte viitoare, personal prefer această ultimă și riguroasă invitație.