

Adrian MIHALACHE

TEATRUL POLITIC: de la fondul contestatar la forma revoluționară

Teatrul a devenit subversiv, mai întâi, față de religie. Arhiepiscopul Parisului a interzis timp de cinci ani reprezentarea lui *Tartuffe*, sub amenințarea excomunicării. Împotriva „cabalei bigoților“, Molière a recurs la sprijinul regelui, adică al puterii politice. Dramaturgul a sesizat conflictul dintre laic și religios și a știut să-l utilizeze pentru scopurile sale proprii. Cu o sută de ani mai târziu, religia nu mai constituia un obstacol. Vremurile când biserica interzicea ca Adrienne Lecouvreur să fie înhumată în pământ sfânt, stârnind indignarea lui Voltaire, trecuseră. Venise timpul confruntării cu Puterea.

Ludovic al XVI-lea a înțeles potențialul contestatar al *Nunții lui Figaro*. Piesa era manifestul „stării a treia“, care, asemenea unui actor prea îndelung neglijat, cerea să joace, pe scena socială, un rol principal. Figaro afirma cu aplomb că oameni ca el cheltuiau, pentru a supraviețui onorabil, mai multă inteligență decât ar fi fost necesară pentru guvernarea unui stat. Această inteligență, așteptând să fie pusă în valoare pe scena vieții, se manifesta, deocamdată, pe scena teatrului. Ea își sfida adversarul, aruncându-i în față că-și datorează privilegiile, nu meritului, ci „efortului de a se naște“. Pentru a trece peste voința regelui, Beaumarchais își atrage de partea sa elita aristocrației. Aceasta din urmă cedează ispitei de a sprijini o formă de artă care, fiind democratică, incita și, fiind minoritară, liniștea.

Sunt rare momentele în istorie când teatrul devine politic în mod explicit. De obicei, glisarea în politic se datorează doar circumstanțelor în care are loc reprezentația. Lordul Essex, plănuiind o lovitură de stat, a comandat trupei lui Shakespeare un spectacol cu *Richard al II-lea*, jucat ca parabolă antimonarhică, atrăgând suspiciunile poliției politice. Un turneu al teatrului „The Globe“, organizat în pripă, a reușit să-l scoată pe autor în afara Londrei și din calea primejdiei. La noi, când Iosif Naghiu propune, la începutul anilor '80, Teatrului Bulandra, piesa *Întunericul*, încărcată de tensiune contestatară împotriva totalitarismului, opreliștile par insurmontabile. Totuși, o dată titlul schimbat într-unul, de fapt, mai incisiv – *Gluga pe ochi* – Puterea se arată dispusă să închidă ochii.

Puterea este sensibilă la contestarea de fond, prin textul și conflictul teatral. În anii '50, Victor Eftimiu, el însuși histrion, juca pe muchie de cuțit, adresându-se Constanței Crăciun cu replica marchizului de Posa din *Don Carlos*: „dați libertate gândirii!“. În schimb, forma discursului teatral, ca mizanscenă, este mai puțin aptă să trezească suspiciuni. Nu există nimic în *Hernani* care să contravină politicii Restaurației. Cu toate acestea, revoluționarea formei avea să stârnească, pentru prima dată, o adevărată bătălie.

Pentru mințile nerafinate, inovația la nivelul formei pare mai puțin subversivă decât cea actualizată discursiv. De aceea, în Rusia Sovietică, pe când piesele lui Bulgakov erau interzise, Vahtangov monta memorabilul său *Turandot*, iar Meyerhold experimenta încă în voie. La noi, marea perioadă de primenire scenică din anii '60 nu întâmpină dificultăți din partea autorităților, până când spectacolul lui Lucian Pintilie cu *Revizorul* de Gogol scoate Puterea din somnolență, făcând-o să înțeleagă că forma poate fi, ea însăși, subversivă. Vremea teatrului cu teză a apus, se pregătește teatrul de sin-teză.

Momentul Decembrie 1989 a însemnat, după ani de resemnată contemplativitate, intrarea în scenă a întregului popor. Piesa avea roluri pentru toți: tiranul detronat, înlocuitorul bun și blând, eroul fugos, curteni, intriganți, trădători, soldați, popor, victime. Marele spectacol avea să-și atingă apogeul pe scena din Piața Universității.

În primele două săptămîni ale revoluției, s-a desfășurat un mare spectacol multimedial, în care televiziunea, simulatoarele electronice, semnalele luminoase și sonore au alcătuit o textură complexă, învăluind percepția colectivă într-o mixtură de *real* și *virtual*. Ca în *Tosca*, gloanțele oarbe se amestecau cu cele adevărate. Un carnaval perpetuu avea să domnească apoi, în Bucureștiul exaltat de o primăvară timpurie. Regia, timidă la început, ajunge repede să se manifeste cu autoritate. Așa cum, după revoluția bolșevică din octombrie 1917, mari regizori ca Evreinov sau Eisenstein reconstituiau în grandioase spectacole de stradă luarea cu asalt a Palatului de Iarnă – reușind ca amploarea evocării să depășească proporțiile evenimentului evocat – regizori nu mai puțin profesioniști, deși rămași anonimi, îndemneau masele de bucureșteni la escaladarea zidurilor Puterii. Oamenii aveau pentru prima dată un contact direct cu rădăcinile populare ale teatrului în sărbătoarea carnavalescă a străzii, unde fiecare putea fi și spectator și actor, experiență ce nu trebuia cu nici un preț ratată. Carnavalul amenința însă mereu să se dezintegreze în convulsii haotice din lipsa unui spațiu consacrat, a unei scenografii stabile, a unor replici de efect.

Culminație a teatrului stradal, Piața Universității a beneficiat de cel mai eficient decor, balconul, de o butaforie inspirată, și de un refren îndrăgit: impertinentul imn al golaniilor. Înruit prin ritmul săltăreț și obraznic, cu faimosul „Que mon cœur, mon cœur a de peine” din *Nunta lui Figaro*, pregnant ca „Balada lui Mackie Messer” a lui Kurt Weill, obsedant ca „La donna e mobile”, investit cu înalte sensuri politice ca „Va pensiero”, cântecelul în cauză se înscrie printre marile reușite ale artei teatrale. Lipsea încă un element de costumație caracteristic. Cocarda GOLAN prinsă în piept avea să rezolve problema. Precum boneta frigiană a Revoluției Franceze, ea completa o costumație și semnifica asumarea voioasă a unei identități fabricate și oferite cu imprudență pe tavă de către însuși adversarul principal.

Rolul de azi al teatrului politic de sin-teză este să facă astfel încât demersul artistic să preceadă discursul sociologic, ca și cel politic. Dacă arta nu vine înaintea politicului, ea este condamnată să se pună în slujba lui și să devină propagandă. Pe de altă parte, dacă reușește să inspire demersul politic, teatrul poate să realizeze ceea ce Rousseau spunea că este țelul său cel mai incitant, acela de a da spectatorii în spectacol.



Toma CARAGIU și Virgil OGĂȘANU în *Gluța pe ochi* de Iosif Naghiu.