

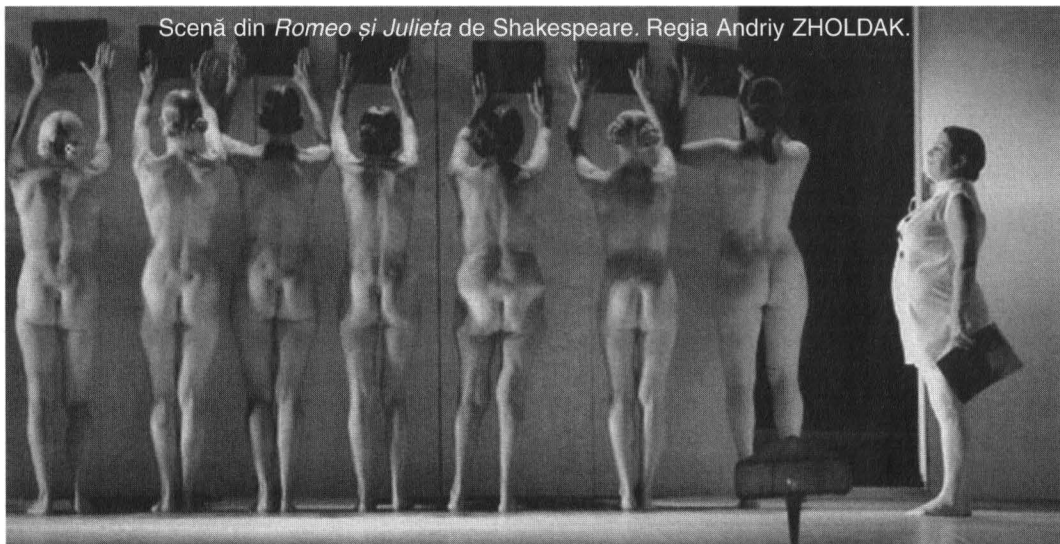
încep să lucreze din studenție și evoluează împreună, dar cheia acestei relații incredibil de longevive stă, potrivit mărturiei regizorului, în faptul că „se iubeau și se sfâșiau” deopotrivă. Întâlnirile creatorilor sunt adesea astfel de „întâlniri viscerale, profund-umane”, cu atât mai mult cu cât, de regulă, cei implicați sunt doi oameni tineri. Și, la fel ca în viață, legăturile de acest fel, născute în umbra scenei, nu se pot sustrage nici ele uzurii naturale a oricărei relații erotice. Rupturile, trădările sunt dramatice, dar tocmai prin aceasta ele confirmă importanța actorului unic pentru regizorul văduvit, astfel, de „materia sa umană”. Parcursul individual ulterior al celor doi creatori îl îndreptățește pe George Banu să vorbească despre „regizorul invalid” și „actorul orfan”, neintegrabil. Nimic mai trist decât „naufraziul actorului unic”. Recuperat de Brook pentru *Mahâbhârata*, după despărțirea de Grotowski, Ryszard Cieslak incarnează „ imaginea patetică a actorului unic”, neputând să-și mascheze neimplicarea, neîncrederea, deriva totală. El depune mărturie despre intensitatea acestor relații exclusiviste, care lasă în urmă „actori semnați” și regizori devitalizați. Excepțiile sunt implicite. Bruno Ganz dovedește că actorul unic poate avea și geniu propriu, mariajele sale concomitente cu Peter Stein, Klaus Michael Grüber sau Luc Bondy îl fortifică, fac din el imaginea iconică a „marelui actor de generație”.

În același timp, se poate vorbi, desigur, și despre rupturi necesare, terapeutice, după ce membrii cuplului au parcurs o perioadă de autoformare, au evoluat și s-au transformat reciproc. Astfel, Ariel García Valdès și Georges Lavaudant se regasesc de curând pe scena Odéon-ului, nealterați și mai împliniți ca oricând prin *Hamlet*, după o perioadă în care cel dintâi și-a urmat propria carieră de regizor. Alți directori de scenă aplică strategii de prevenire a deteriorării relațiilor, asemenea lui Barba, evită legăturile stricte, posesive, ca și rupturile brutale.

O concluzie, deși abruptă, se impune aici: oricât de consolidată ar fi poziția regizorului în teatrul modern, el nu pare vindecată încă de acest veritabil călcâi al lui Ahile: întâlnirea cu actorul de geniu. Aventura lor comună pare să stea sub semnul providenței, iar atunci când implicarea afectivă o însoțește, scena devine martora privilegiată a unei complicități artistice și umane duse dincolo de rațiune.

„Cum să ucizi un actor prost” sau manifestul lui Zholdak

Andriy Zholdak s-a născut în 1962. La 27 de ani, a absolvit Institutul de Cinematografie și Teatru din Moscova, iar din 2003 până în urmă cu câteva luni (deși contractul său se încheia abia în 2007), a condus Teatrul „Taras Șevcenko” din Harkov, unde și-a putut produce acele spectacole inenarabile, pentru care a și fost atât de prompt „adoptat” de Festivalul de la Sibiu. În ciuda faimei sale de „suprerealist baroc, neîmblânzit” (George Banu), de artist deopotrivă irreverent și exigent, teatrul european l-a integrat cu destulă întârziere pe Zholdak. Și, fapt mai puțin obișnuit, acest lucru nu s-a petrecut pe filiera marilor festivaluri din Vest (Avignon sau Edinburgh), ci la Grenoble sau Torun, ori, mai recent, prin coproducția realizată cu Berliner Festspiele și Volksbühne. *Romeo și Julieta. Fragment*, la care Zholdak a lucrat timp de trei ani și jumătate, marchează, însă, nu doar o nouă etapă,

Scenă din *Romeo și Julieta* de Shakespeare. Regia Andriy ZHOLDAK.

radicală, în evoluția sa artistică, ci, în același timp, ruptura sa cu teatrul ucrainean. Un citat absurd din Victor Iușcenko – „Arta trebuie să fie spirituală” –, etalat pe aceeași scenă pe care se derulează secvențe considerate pură „scatologie”, și e suficient ca spectacolul cu o distribuție de 80 de actori să fie interzis după numai două reprezentații (producția urmează, totuși, să fie itinerată, în curând, la Madrid și la Moscova). Invocând piedicile politice (din Ucraina) și dificultatea deplasării în România a montării-mamut, directorul Festivalului de la Sibiu a făcut, totuși, un gest care îi confirmă fidelitatea față de artist, invitându-l pe Andriy Zholdak să... conferențieze pe fundalul unei proiecții cu opera incriminată la ea acasă.

Cum să ucizi un actor prost nu e, așa cum pare, doar o declarație de război împotriva teatrului mediocru, ci și o adevărată *ars poetica*, violentă și pătimașă. Oricât de rebel sau iconoclast la prima vedere, Zholdak e un artist cu rădăcini solide, care își declară admirația față de Stanislavski, Craig, Meyerhold, Cehov, Artaud, Grotowski, adevărate „imperii teatrale”, dar, mai ales, față de maestrul său absolut, Anatoli Vasiliev, retras tot mai mult din umbra exigențelor publicului în intimitatea teatrului-laborator.

Cum să ucizi un actor prost s-ar putea traduce la fel de bine printr-o altă interogație: *cum să creezi actorul universal/ total/ ideal?*, ceea ce ar face mai transparente nervurile, sursele de inspirație, raporturile acestui program personal, încă incomplet structurat (Zholdak se consideră doar „un intuitiv care încearcă să facă ordine în propriul haos”), cu marile sisteme teatrale ale secolului trecut. În intervenția sa de la Sibiu, regizorul a invocat doar *32 de puncte* ale acestui proiect pe care îl poartă cu sine de cinci ani. E limpede, însă, că lista rămâne deschisă. Căutările sale n-au luat sfârșit.

Zholdak are faima că își terorizează colaboratorii, că le pretinde tuturor perfecțiunea. Iar spusele sale nu se grăbesc să o infirme. Reușesc doar să-i confere un portret ceva mai nuanțat. Fie și pentru acest motiv, argumentele sale merită reproduse cât mai exact. Pentru Zholdak, colaborarea dintre actor și regizor nu presupune dependența unuia față de celălalt, ci implică dreptul fiecăruia de a alege. E adevărat, însă, că un „contract spiritual” între cei doi nu poate fi încheiat

decât după perioada, extrem de dură, de tatonări și verificări reciproce. Astfel, actorul trebuie să fie pregătit ca la capătul celor cinci zile în care va lucra cel puțin zece ore pe zi, să-și „piardă numele“, „să-și uite naționalitatea, sexul, vârsta“. Primele repetiții au chiar acest scop declarat: depersonalizarea actorului. Între „omul-artist“ și „animalul-artist“, Zholdak optează necondiționat pentru ultima variantă. Iar în aceste circumstanțe, rolul său este de a crea situații extreme, de a alimenta oboseala fizică și tensiunea psihică a actorului. Cum? Anihilându-i programatic spiritul de orientare, personalitatea, privându-l, la propriu, de cuvânt, de posibilitatea mișcării și, în cele din urmă, de hrană. Regizorul instituie, așadar, un teatru al dezechilibrului total, un mediu care activează instinctele agresive, o arenă în care nu se poate impune decât „actorul-gladiator“. „Eu sunt un îmblânzitor – spune Zholdak, reproducând discursul său față de actori, în care apelează la o adevărată retorică a diferenței – și am venit la cuștile voastre: într-o mână am biciul, iar în cealaltă, carnea crudă. Între noi e o prăpastie“. Dar și tigru îl poate sfâșia, la rândul său, pe dresor. Ceea ce îl interesează pe Zholdak este tocmai cota de pericol, limita explozivă dintre hipnoză, seducție și agresiune.

Ca să atingă acest nivel, pe care unii l-ar putea socoti contraperformanță, actorul trebuie să „urască viața“, cu alte cuvinte, să aibă dorința de „a sorbi hulpav sucul vieții“, pentru a-l transmite și celorlalți. Zholdak admite că nu a întâlnit încă această calitate rară decât la actorii ruși (există o „ură rusească“) și la cei germani cu care a montat de curând *Medea in der Stadt*, la Volksbühne, un spectacol care s-a jucat doar de cinci ori (din lipsă de public, după cum recunoaște el însuși, senin). Următoarele puncte din „programul“ său, ale căror titluri generic-metaforice provoacă fie perplexitate, fie o curiozitate extremă, sunt enumerate, în schimb, foarte rapid: „sufocare–lumină–întuneric“, „vibrația vocii“, „eu sunt o antenă“, „eu în cinci variante“ etc.

Actorul, spune Zholdak, trebuie să facă perceptibilă ceea ce el numește „harta jocului“, în care „culminația“ deține locul central. În acest scop, de cele mai multe ori, începe prin a repeta scenele dificile, de vârf, pentru a-i deruta pe actori și a le anihila tentația de instalare confortabilă, graduală, în rol. Jocul trebuie să fie ritmic, iradiant, prismatic: „să joci înainte, în urmă, pe baza unor evenimente deja petrecute, sau pe loc, cu condiția să schimbi mereu dinamica“. Actorul trebuie să fie, astfel, chiar și în momentele de calm, fără prea multă mișcare, asemenea „unui ogar care a luat urma mistrețului“, „un arc tensionat din care săgeata poate țâșni în orice clipă“. Zholdak invocă și alte exerciții care conduc spre același principiu de joc. Unul dintre ele constă în alternanța „eu sunt aici“/ „eu nu sunt aici“, adică în urmărirea propriului eu ca un *dublu*: „trebuie să ai în sală un dublu imaginar, construit, care să te ajute, să te controleze la fel ca un regizor“. Un alt exercițiu s-ar putea numi „teoria rolului ca o cameră goală“ pe care actorul trebuie să o mobilizeze cu lucruri necesare, benefice (pentru unii actori, dimpotrivă, rolul e o cameră plină cu deșeuri, care se cere curățată și aerisită).

Cu toate că și-a făcut din provocare o a doua natură, lui Zholdak nu îi place să se îmbete cu apă rece. E conștient că sistemul de lucru pe care încearcă să-l întemeieze se află deocamdată în stadiul incipient, de manifest. Astăzi, spune el, coexistă percepții temporale diferite ale teatrului. Nu îl deranjează că unii slujesc încă ideea de teatru specifică secolului al XIX-lea, cu condiția să o facă într-un mod sincer și asumat. Dar în ceea ce îl privește, teatrul are valoare doar în măsura în care reușește, așa cum visau și suprarealiștii, să „creeze o lume artificială“, asemenea „unui covor pe care îl poți rula la comandă“. Un astfel de teatru are

Foto: Florin Biolan

Virgil FLONDA în *Idiotul* după Dostoievski. Regia Andriy ZHOLDAK.

nevoie de un actor pe măsură, veritabil robot sau „supramarionetă” à la Craig – limită pe care a tentat-o, lucrând *Romeo și Julieta*, fără a o putea transgresa. Într-adevăr, fragmentul de spectacol proiectat la Sibiu putea contura o idee despre intențiile sale, chiar dacă personajele lui Shakespeare erau imposibil de recunoscut în masa actorilor defilând ca în transă, încolonați, executând gesturi și acțiuni repetitive, făcând coadă în fața unor closete, ingurgitând excremente și, apoi, preschimbând totul, pe nesimțite, dintr-un coșmar într-o scenă de dragoste multiplicată, în care cele mai scabroase sugestii căpătau reflexii poetice.

Ar mai putea fi detectate în manifestul lui Zholdak certe ecouri artaudiene, de n-ar fi decât definițiile totalizatoare de tipul: „actorul-șaman”, „actorul străluminat” sau „teatrul ca spărtură a lumii”. Ceea ce ar trebui să admită, însă, chiar și cei care acuză lipsa de măsură, torențiala inventivitate plastică a acestui regizor, este incontestabila „foame de sens” pe care o mărturisește, fără odihnă, teatrul lui Zholdak. „Sensul justifică totul”. Căutarea, experimentul, chiar și eșecul. Imaginați-vă, spunea regizorul, la Sibiu, ridicându-se brusc în picioare, ca sub vraja propriilor sale utopii: textul e întinderea necuprinsă a mării, artistul – pescărușul care planează deasupra valurilor, iar peștele – sensul ascuns în adâncuri. Unde se află regizorul în această imagine? El trebuie să însoțească actorul în gestul său riscant, incitant, periculos. Să îl învețe să plutească, să ochească prada și să se scufunde în căutarea ei, în picaj precis, ca o piatră. Apoi, să îl învețe să se ridice la timp, chiar atunci când se întâmplă să își rateze ținta. Dar mai ales să convingă actorul că secunde în care plonjează trebuie să fie cele mai intense ale vieții lui.

Pentru Zholdak, „sensul justifică totul”.