

## INCURSIUNE ÎN DOCTRINELE REGIZORALE ALE ULTIMULUI VEAC

*Sergiu Marocico*

**S**criitorul, jurnalistul și gânditorul englez Gilbert Keith Chesterton (1874-1936) afirmă undeva, că nimeni nu poate fi un progresist fără vreo doctrină. Teatrul, ca fenomen socio-cultural, abia în secolul al XIX-lea cunoaște adevărata sa expansiune pe toate meridianele globului, când formele lui antecedente se preschimbă în forme ordonate, după anumite criterii și principii bine conturate. Apare regizorul, care coordonează actul teatral, această funcție fiind îndeplinită în prealabil de actorul conducător al trupei (vezi cazul lui Shakespeare sau al lui Molière), numit la francezi *meneur de jeu*, sau chiar de toți actanții antrenați (*commedia dell'arte*).

În volumul său, *Teatru, viață și vis. Doctrină regizorală. Secolul XX*, Sorin Crișan arată că, sub îndrumarea regizorului, spectacolul devine un act, care impune un demers analitic anterior spectacolului, numit concepție regizorală, în jurul căreia se va contura viitorul spectacol. Însă, după cum știm, teatrul nu poate exista fără public. Relaționarea publicului cu actul teatral îi preocupă pe teoreticieni încă din Antichitate, culminând cu perioada Iluminismului, urmat fiind de multiple ramificații teoretice, specifice fiecărui teatru important (cel francez, german, rus etc.). Ideal este un public format, care-și probează calitățile sale analitice.

În ordinea prezentată de Sorin Crișan, la începutul secolului al XX-lea, Adolph Appia (1862-1928) și Émile Jacques-Dalcroze (1865-1950) se declară adversarii teatrului texto-centrist, reprezentările vizuale trecând înaintea celor verbale, de text, acordându-i regizorului un rol hotărâtor în acest sens. Sceno-

grafia și spațiul de joc sunt puse în slujba actorului. Potrivit lui Appia, punctează Sorin Crișan, teatrul trebuie să devină un flux vital între actor și privitor, între interpret și spectator, indiferent de spațiul de joc. Arta dramatică este o îngemănare dintre text, arta figurativă, muzică și public. El, Appia, spune mai departe Sorin Crișan, se inspiră din teoria lui Richard Wagner (1813-1883) asupra regiei și muzicii. Inițiatorul teatrului de expresivitate maximă, Wagner și Appia consideră că gestul există numai cu susținere muzicală, aceasta din urmă rezonând cu lăuntruul ființei actorului. Teatrul viu al lui Appia se sprijină pe actorul viu, acordând o importanță deosebită rolului luminii în reprezentația teatrală. Sorin Crișan constată că „Appia aparține acelei categorii de regizori interesați obsesiv de un teatru conceput ca artă a unui flux vital între contemplator [spectator – n.m.] și interpret [actor – n.m.], de efectul pe care-l produce actul teatral în masa spectatorilor, chiar dacă aceasta impune renunțarea la textul dramatic. Adept al stilizării formale a teatrului grec, el se numără printre cei dintâi creatori scenici care au înțeles rolul major al publicului, importanța ca aceasta să se desprindă de starea de pasivitate și să devină parte a «actului» teatral (așa cum se petrecea în reprezentațiile tragediei antice), transferând prin aceasta arta (teatrul) în viața de dincolo de scenă“ (p. 28). Mai departe, autorul volumului prezentat citează concluziile lui Appia, potrivit căruia „spațiul scenei nu este decât gaura cheii prin care surprindem manifestările vieții care nu ne sunt accesibile“ (p. 28).

Autorul amintește două volume importante de teoria teatrului, și anume *La Mise en scène du drame wagnérien*, apărut în anul 1895, și *Die Musik und die Inszenierung*, din 1899, volume legate de Richard Wagner, care acordă o importanță deosebită muzicii, ritmului și echilibrului replicilor, „în deplin acord cu mișcarea corpurilor“ (p. 30).

Tot pe fundalul expresionismului german, Sorin Crișan continuă arătând că Georg Fuchs (1868-1949) re-teatralizează teatrul, invocând reprezentarea simbolică a dramei în defavoarea imitării realității, renunțând la decor și la rampa scenei, acordând o deosebită importanță luminii și culorilor. Bineînțeles, între cei doi teoreticieni se iscă anumite tensiuni.

Apariția lui Edward Gordon Craig (1872-1966), în acest context, continuă autorul, aduce în discuție suprimarea interpretării vii, actorului fiindu-i impuse mișcări simple, simbolice chiar, apoi acesta, actorul, fiind înlocuit cu supramarioneta – un personaj-obiect. Desigur, Craig nu voia transformarea actorului într-un obiect mecanic, ci mai degrabă o majoră transformare al acestuia, într-un spațiu de teatru italian. Studiind cu minuțiozitate activitatea lui Craig, Sorin Crișan afirmă cu marjă ridicată de veridicitate, că „de fapt, Craig să nu-și fi dorit înlocuirea efectivă a actorului cu un obiect mecanic, ci doar transformarea sa majoră“ (pp. 39-40). Pentru a-și sublinia enunțul, în acest sens, autorul citează din prefața lucrării intitulate *Despre arta teatrului*, apărută în anul 1924, unde Craig afirmă că „Supramarioneta este actorul cu un plus de entuziasm și mai puțin egoism; cu focul sacru, al zeilor și al demonilor, dar fără fumul care le aduce mortalitatea“ (*apud* p. 40). Această viziune/concepție frizează oarecum filozofia vitalistă a lui Friedrich Nietzsche (1844-1900), trecută prin gândirea novatoare a lui Richard Wagner. Decorurile gigantice practic îl îngroapă pe actor, conferindu-i imagini abstractizate. Actorul devine un element al imaginii în mișcare, fiind coordonat de regizor. Va recurge până la urmă la folosirea măștilor, care imobilizează imaginea omului într-o formă imuabilă, capabilă de cea mai pură reflectare de sine. El susține că prezența actorului frizează naturalismul, de care vrea să se debaraseze cu orice preț. Prin imagine, Craig acordă o deosebită importanță privirii.

Sorin Crișan constată cu bună credință că arta spectacolului cunoaște reveniri la formele vechi, antice, expuse, desigur, sub noi și noi fațete. Apare music-hall-ul, teatrul timpului imediat, al obiectelor și gesturilor, al artificiozităților și strălucirii, precum o halucinație. Autorul se apleacă cu multă tragere de inimă spre o nouă direcție estetică, apărută îndeosebi în Rusia, promovată de Vsevolod Meyerhold (1874-1940), combinând teatrul cu muzica și artele plastice, într-o armonie de forme, culori și sunete, dându-le frâu liber creatorilor să aleagă între dominantă materială, reală și una abstractă. Exemplele date de Sorin Crișan subliniază binomul culoare-muzică, și anume sonoritatea compozițiilor marilor

muzicieni, cum ar fi Modest Petrovici Musorgski (1839-1881) din *Tablouri dintr-o expoziție* – 1874, și Claude Debussy (1862-1918) din *Clar de lună* – 1890, imprimă sunetului tonalității intense colorate, iar pictorii Vasili Kandinski (1866-1944) și Piet Mondrian (1872-1944) împrumută în picturile lor elemente ale muzicalității. Meyerhold pune bazele teatrului corporalității biomecanice, sprijinită pe tensiune interioară și ritm. În teatrul său, înființat după sfaturile lui Konstantin Stanislavski (1863-1938), dorește să formeze, ca într-un laborator, noul tip de actor, opus celui realist. Din păcate, după instaurarea sistemului politic bolșevic, noua sa concepție este pătrunsă de elementele teatrului popular, de propagandă, urmând ca după lichidarea regizorului, ideile sale să fie preluate de teatrele tineretului muncitor, care, la rândul lor, vor fi înghițite de directivele realismului bolșevic. Sorin Crișan consemnează, totodată, că „în cariera sa artistică, Meyerhold a parcurs mai multe stadii, de la stilizare la grotesc și de la constructivism la biomecanică, lăsându-se influențat și influențând la rândul său viața teatrală a primei jumătăți de secol XX“ (p. 62). Șirul de constatări ale autorului se completează cu următoarea: „O dată cu Meyerhold, regia a devenit o artă independentă și, mai mult, un experiment reînnoit de la un spectacol la altul. Prin transformarea regizorului în autor și prin recuzarea dramaturgiei, accentul se mută pe potențialitatea non-verbală a reprezentației, ceea ce ne încredințează așa-numitului «teatru teatral». Elementele de carnaval, imaginile dispartate, reordonate prin montaj filmic și prin stratagemile teatrului de bălci, conturează un tip de spectacol inedit“ (p. 67).

În continuare, Sorin Crișan arată că Meyerhold își poziționează actorul în centrul sistemului său teatral, deoarece actorul este cel care îi transmite publicului ideile regizorului, creativitatea acestuia „fiind pusă în serviciul armonizării elementelor spectaculare“. El afirmă, apoi, că „actorul este, pentru regizor, ceea ce este culoarea pentru pictorul autoportretist“ (p. 68). Mai departe, autorul analizează relația actor-regizor, rolul și rostul actorului în demersul teatral meyerholdian, printr-un studiu amănunțit, chiar exhaustiv.

Între cele două concepții regizorale reprezentate de Stanislavski și Meyerhold, îl întâlnim pe Evgheni Vahtangov (1883-1922), care

susține că în jocul actorului este necesară, desigur, trăirea interioară, reprezentată prin instrumentele teatralității. În același timp, Alexander Tairov (1885-1950) aplică normele teatrului teatral, numit și neorealist, accentuând importanța actorului, prin stilizarea mișcării printr-o dublă tehnică, exterioară și interioară, formând astfel actorul sintetic. Sorin Crișan citează din *Memoriile unui regizor*, în care Tairov și-a declarat opțiunea pentru o „tehnică” a interpretării: „E știut că teatrul intra într-o perioadă de dezvoltare înfloritoare numai atunci când se lipsea de piesele scrise și își crea singur scenariile. Și teatrul pe care îl visăm noi va atinge, fără îndoială, același țel... Pentru ca teatrul să-și poată crea însă singur scenariile, realizându-le pe scenă, e nevoie să se formeze un nou actor maestru, care să fie stăpân pe arta sa, căci, în acest caz, centrul de greutate s-ar deplasa asupra lui, asupra măiestriei sale de sine stătătoare...” (*apud* p. 85).

Drept pandant al lui Vahtangov, în Franța, Jacques Copeau (1879-1949) re-teatralizează teatrul, așezând actorul în centrul atenției, respingând tehnicizarea excesivă. Pentru a nu afecta textul dramaturgic, Copeau folosește scena goală, respectând libertatea actorului, subiectul și obiectul, cauza și efectul, materia și instrumentul artei sale. Sorin Crișan conchide prin a afirma că regizorul francez, „căutând puritatea actului artistic, [Copeau] s-a întors inevitabil spre acele surse care i-au justificat și întreținut crezul: tragedia antică, teatrul elisabetan, *commedia dell'arte*. (...) Și, mai mult, a încercat să reapropie literatura de scenă și să preschimbe desfătarea lecturilor private în bucurie împărtășită” (pp. 85-86).

Grație incursiunii pe teritoriul doctrinelor regizorale efectuate de Sorin Crișan, lesne se poate observa că, la începutul secolului al XX-lea, teoreticienii/ regizorii fondatori de doctrine regizorale, uneori concurând între ei, activează, experimentează noi și noi soluții teatrale, devenite între timp doctrine. Lumea teatrală din acea vreme răsună de numele lui Stanislavski, Meyerhold, Copeau, Max Reinhardt (1873-1943), Appia, Craig, Tairov, Vahtangov. La Stanislavski, de exemplu, realismul interior al actorului capătă accente psihologice. Nu trebuie pierdut din vedere nici faptul că, la acea oră, Sigmund Freud (1856-1939) și Carl Gustav Jung (1875-1961) sunt deja cu-

noscuți pentru lucrările lor de psihanaliză. El, Stanislavski, formulează o veritabilă pedagogie de formare a actorului nou, din secolul al XX-lea, care trebuie să îmbine subconștientul propriu și datele literare ale personajului încredințat. Rațiunea, disciplina, exercițiile urmăresc eficientizarea procesului artistic. El îi propune actorului instrumente de auto-educare prin care acesta își dobândește propria tehnică de lucru. Stanislavski, se arată în volumul analizat, îl întâlnește pe Vladimir Ivanovici Nemirovici-Dancenko (1858-1943), împreună vor elabora o nouă ideologie teatrală, din care politicul este exclus. Însuși Stanislavski scrie la un moment dat: „Arta noastră intră în sfera esteticii, nu o poți muta nepedepsit într-o altă sferă, sfera politică, străină structurii sale, sau în sfera practic-utilitară a vieții, tot astfel după cum nu poți strămuta politica în sfera esteticii pure“ (*apud* p. 98). Din păcate, spunem noi, de pe urma instaurării bolșevismului, politicul pătrunde până la cele mai adânci substraturi, rezultantă care răstoarnă reperatele estetice normale. Întorcându-ne la Stanislavski, s-ar putea spune că metoda lui ar fi un codex de principii imuabile, însă, aceasta s-a dovedit pe parcursul deceniilor, că ea, metoda, este „un organism viu, în permanentă mișcare, nesupus unor restricții“ (p. 100). Se poate afirma că teatrul lui Stanislavski este „un teatru al concretului, întreaga istorie fiind consacrată unui aici și acum, iar balanța – înclinată spre iluzie și identificare, limitând consecințele convenției teatrale“ (p. 100). Continuându-și laborioasa muncă de cercetare, Sorin Crișan arată că Stanislavski și-a definit de-a lungul timpului sistemul, în urma unei activități de ordonare a opiniilor despre arta actorului, fără a le supune rigorilor științei. Drept urmare, în urma preluării haotice a ideilor sale, pe parcurs apar multe confuzii, legate de adaptarea „tablei de legi“, fără să se țină seama că teoreticianul a propus doar un instrumentar de lucru, de auto-educare al actorului, ghidat de libertatea creatoare proprie fiecărui actor în parte. Așa-numita metodă stanislavskiană este preluată de Jerzy Grotowski (1933-1999), care, în pofida parcurgerii unui drum contrar, recunoaște, totuși, influența tehnicii de lucru stanislavskiană, Jean Vilar (1912-1971) și Ariane Mnouchkine (n. 1939), devotați lui Stanislavski, îi acordă actorului o deplină

libertate creatoare, ba mai mult, este preluată de însuși Lee Strasberg (1901-1982), fondatorul celebrului Actor's Studio, în care s-au format actori mari ai teatrului și filmului american. Sorin Crișan realizează o paralelă între Stanislavski și Strasberg, afirmând: „[...] dacă la Stanislavski memoria fusese utilă pentru a reface emoții ale trecutului, la Strasberg memoria este utilă doar analizei proceselor senzoriale, emoțiile fiind utile și privind îndeaproape existența actorului. Metodă cvasi-psihanalizantă, formarea actorului susține reflexia autentică“ (p. 110), continuând să-l citeze pe celebrul om de teatru american: „O dată ce actorul începe să gândească, viața însăși începe și nu mai putem vorbi de imitație“ (*apud* p. 110). Actorul nou, format în școala americană strasbergiană, folosește instrumentarul stanislavskian, „trecut prin filtrul tehnicii lui Vahtangov: chiar dacă sensul de mers este de la actor spre rol și nu invers, autenticitatea emoției nu poate fi tăgăduită“ (pp. 110-111). La Stanislavski, improvizația este condiționată de textul piesei, la Strasberg pare însoțită de o investigație de tip psihanalitic, atât de vizibilă chiar și în unele filme americane de mare răsunset. Drept povăț dată actorilor în devenire, Sorin Crișan îl citează pe Strasberg: „Actorul trebuie să creadă cu tărie în tot ceea ce spune și face pe scenă, iar o mare parte a rutinei consistă în a găsi substituenți ai acestei credințe. Dar, atunci când actorul poate să creadă cu adevărat, când se lasă purtat de un gând adevărat, când imaginația sa funcționează cu adevărat, nu are nevoie nici de clișee, nici de convenții, pentru că evoluția naturală a rolului său îl face să simtă că lucrează; atunci ceva se petrece în el însuși, dându-i încrederea și sentimentul de siguranță care-i permit să meargă mai departe“ (*apud* p. 111).

În teatrul german de după Max Reinhard, ca o cometă, apare Bertold Brecht (1898-1956), la început expresionist, inițiator al teatrului epic, revoluționând teatrul secolului al XX-lea. El își determină actorul să se distanțeze de personaj, printr-o înstrăinare conștientă, care denotă, inevitabil, o intrare prealabilă în pielea personajului: „Brecht nu-și educă actorul să stea la distanță de personaj, ci să aibă deplina știință a înstrăinării, ceea ce nu se poate realiza decât în urma unei prealabile «intrări» în pielea personajului“ (p. 117), afirmă

Sorin Crișan. Prin aceasta, *volens nolens*, promovează teatrul politic, criticând formele socialului, imaginea lumii, teatrul devenind, inevitabil, o tribună politică. „Brecht recalifică teatrul politic“, în care nu motivele constituie ideologia, ci poziția pe care o adoptă, astfel teatrul preschimbându-se în tribună politică. Nu trebuie pierdută din vedere perioada istorică în care activează Brecht. Relațiile dintre personaje trebuie să se afle într-o permanentă mișcare, evitându-se „încremenirea în stări imuabile“. Adept al filozofiei hegeliene, Brecht se inspire din dialectica luptei contrariilor, ceea ce naște mișcarea, contradicțiile și schimbările, și viceversa. Intenția vădit fățișă a lui Brecht era să transforme teatrul în sediul unui panoptic al evenimentelor majore ale umanității, el fiind autorul unor drame de mare răsunet, inspirate din cotidianul imediat, sau din istoria recentă ori trecută (*Ascensiunea lui Arturo Ui poate fi oprită, Puștile doamnei Carrar, Ascensiunea și căderea orașului Mahagonny, Mutter Courage și copiii ei, Teama și mizeriile celui de-al treilea Reich, Viața lui Galilei* etc.). Brecht este adeptul teatrului occidental, dar și al celui oriental, făcând studii aprofundate în teatrul japonez Nô, a cărui denumire înseamnă în primul rând desăvârșirea, avatar al zeilor, ale căror gesturi actorii le decodifică cu iscusință și le rescriu la rândul lor codificat în gesturi. Teatrul lui Brecht se aseamănă cu teatrul Nô „prin luciditatea și stăpânirea de sine pe care le pretind actorului“ (p. 128), scrie Sorin Crișan. Aici putem să ridicăm un paralelism între Brecht și regizorul japonez Akira Kurosawa (1910-1998), acesta din urmă realizând filme artistice inteligibile și accesibile publicului occidental, neformat și necunoscător ale particularităților nipone. În acest sens, putem aminti seria filmelor istorice, dar mai ales adaptările unor drame shakespeariene în mediul nipon, cum ar fi *Tronul însângerat*, inspirat din tragedia *Macbeth*. În continuare, Sorin Crișan punctează faptul că Brecht se opune catharsisului, pe marginea subiectului fiind, la aceea vreme, în conflict ideologic cu filozoful stângist György Lukács (1895-1971), sentiment care provoacă o identificare și empatie cu personajul, în favoarea distanțării critice, a angajării și a atitudinii lucide, a reflexivității, fiind astfel exclusă tentația identificării cu personajul. Iar obiectele din scenă, aranjamentul lor, au me-



nirea de a transmite, de a comunica. Doctrina sa constă în a chema participanții la actul teatral să depășească impulsurile afective prin neimplicarea emoțională și empatică. În acest demers îl va ajuta și experiența scenică a lui Erwin Piscator (1893-1966), folosind proiecții de filme, documentare filmate etc. Din păcate, după război, intelectualii de stânga au atras teoria brechtiană mult spre tărâmurile marxisto-comuniste, aruncând, după căderea regimurilor est-europene, asupra ei și a esteticii sale, o marjă de îndoieli, probabil pripite. În pofida post-modernismului, câțiva, totuși, vor continua să-l abordeze, cum ar fi Heiner Müller (1929-1995), numit și „cel mai mare poet al teatrului“ de după Samuel Beckett (1906-1989), unul dintre cei mai importanți dramaturgi germani ai secolului trecut, și Pina Bausch (1940-2009), coregrafă și dansatoare germană, o importantă inovatoare a dansului modern din a doua jumătate a secolului al XX-lea.

În capitolul *Artaud Le Momo*, Sorin Crișan arată că teatrul lui Antonin Artaud (1896-1948) sondează limbajul corporal, depărtându-se de cel naturalist, psihologic, rupând legătura aproape intrinsecă dintre teatru și text, respectiv poezie. El propune un teatrul fizic, cu aspecte vizibile puternice. Teatrul lui pătrunde în miezul lucrurilor, în originalitatea trăirii, fiind numit teatrul cruzimii. Autorul volumului analizat în aceste rânduri enunță că „miza *teatrului cruzimii* este, neîndoielnic, etică. Sistemul teatral artaudian este sceno-centrist: reprezentarea încetează a fi o activitate întâmplătoare, ea nu mai este o artă printre arte. Teatrului i se acordă o importanță radicală, întrucât, prin efortul actorilor – un efort pe care-l numește când «magic», când «încântător» – sunt puși în acord omul și universul, insul și sinele“ (p. 140). Maladia, moartea, sfârșitul vieții, sub diferite forme, atinge esența vieții. În acest context, Sorin Crișan spune că: „Reprezentarea este concepută de Artaud ca înșiruire de elemente ineluctabil supuse sfârșitului sau, altfel spus, urmând o parafrază la modă, ca succesiune de morți anunțate. Boala, consacrand imaginea morții în chiar elementele viului, este prezentă în fiecare gest, în fiecare cuvânt. Și, dacă totul este predestinat morții, atunci spectacolul (ceremonial „exorcist“) trebuie să afirme și să reprezinte sfârșitul“ (p. 141). În operele lui

Artaud – spune mai departe Sorin Crișan –, „suicidul ne apare asemuit unui strigăt, ori, mai bine, unei forțe cosmice ațintite asupra centrilor nervoși“ (p. 142). Teatrul occidental urmărește traiectoria proceselor socio-culturale, ajungând până la o distanțare dintre indivizi, numită înstrăinare, dislocând persoana de trupul său. Conștientizând aceste fenomene, Artaud dorește un teatru care să genereze o ordine în conștiințe și care, dobândind ordinea interioară râvnită, va naște și pacea exterioară. Gândirea lui se pronunță în favoarea umanului, a raționalității, ce are drept fundament binomul corp-persoană. În timpul reprezentației, se sondează propria ființă, care se transformă într-un sălaş a ceea ce este vizibil evocat în scenă. Teatrul, ca oglindă a ceea ce ne înconjoară, nu este o metaforă, ci asigură circuitul reflexiv al stărilor și senzațiilor ce pornesc spre scenă, revenind apoi la spectator, precum un bumerang. Orice secvență de teatru în teatru are drept efect conducerea spre grottele ființei, oferind publicului o deschidere mult mai mare decât îi oferă scena.

Continuând prezentarea amănunțită a teatrului contemporan, Sorin Crișan afirmă că, la Artaud, textul, rolul cuvintelor rostite și valoarea acestora întrețin acțiunea, fără să suspende verbul. Cuvintele trebuie să fie exacte, minimale, subtile, bine orientate spre centri nervoși ai privitorului. Cuvintele rostite formalizează acel strigăt al vieții, cu efect *cathartic*. Actorul artuadian are o dublă coabitare cu lucrurile expuse și cu starea de rigoare, disciplină, numită de cruzime. Această cruzime are un rol terapeutic, prilejuind spectacole rafinate ale durerii, îmbinând suferința cu plăcerea nietzscheană. Autorul conchide prin a arăta că se poate înțelege cruzimea discursului ca o încercare de recuperare a originalității artei spectacolului. Pentru că teatrul, prin acțiunile sale, devine binefăcător, „împingând oamenii să se vadă cum sunt, le smulge masca, le descoperă minciuna, moleșeala, nimicnicia și ipocrizia“ (*apud* p. 154). Artaud recunoaște că el însuși este o „anomalie psihică“, își mărturisește excentricitatea, că trece printr-un veritabil proces anamnezic. Mai departe, Sorin Crișan afirmă că, atât la Artaud, cât și la Nietzsche, „cruzimea prilejuiește spectacolul rafinat al durerii“, fiind o „îmbinare de suferință și plăcere“, citând afirmația marelui gânditor

din *Dincolo de Bine și de Rău*: „Aproape tot ceea ce numim noi «civilizație superioară» are la bază spiritualitatea și aprofundarea cruzimii“ (p. 154).

În Polonia, la începutul anilor '60, apare un teatru nou, conceput de Grotowski, pentru un public redus la număr, pentru cei inițiați, numit și teatrul sărac. Propunerea sa este un teatru lipsit de obiecte, fără a discredita actul artistic. Actorul se dedică artei sale, devenind omul esențial. Montând în spații de laborator teatral, Grotowski se opune formelor teatrale tradiționale, fiind un avangardist în teatru. Creația lui este împărțită de specialiști în câteva etape, prima fiind cuprinsă între 1959-1961, răstimp în care se ridică împotriva teatrului tradițional. Apoi, până prin 1970, Grotowski se află în permanentă avangardă teatrală. El prefigurează moartea, apoi reîncarnarea teatrului, spunând: „Moartea teatrului în forma în care a existat și există astăzi pare ineluctabilă“ (*apud* p. 164). El întrezărește un „neo-teatru“, „care va reprezenta o nouă formă de artă, un dialog direct, un schimb direct de atitudini între public și scenă“ (*apud* p. 164). Teatrul său se fundamentează pe elementele care diferențiază teatrul de celelalte arte. Șocul său teatral regăsește ritmul sacralității, refuzând în același timp conștiința religioasă sau „sacralitate laică“. Grotowski vorbește de îndepărtarea formelor vechi din teatru, întrezărind un neo-teatru, cu un dialog și schimburi de atitudini directe între public și scenă. Susține că împrumuturile din alte arte duc la spectacole hibride, fără caracter și integritate. Recuperarea teatrului se justifică doar dacă provoacă autocunoaștere, transformând cunoștințele acumulate, descoperind că teatrul nu este o ilustrare a vieții, ci este ceva mult mai aproape de viață.

Grotowski nu se opune textului, în pofida faptului că deseori i s-a reproșat acest lucru, ci se împotrivește dramaturgiei care nu susține în timp experiența umană. Actorii detașați de text devin personaje veritabile, iar trăirile lor adevărate trame. Spectatorul trebuie scos din pasivitatea contemplativului și aceasta o poate face exclusiv actorul, printr-o tehnică inductivă, care devine astfel călăuză într-un excurs al sfințeniei laice. Grotowski țintește arta corporală absolută, opunându-se depersonalizării relațiilor umane, alienării și, mai

grav, degradării omului.

Doctrina lui Grotowski, experimentată în spațiul teatrului sărac, în plină criză a teatrului bogat, oficial, păstrează „acțiunile fizice“ enunțate de Stanislavski, „antrenamentele biomecanice“ ale lui Meyerhold, idei preluate din arta dramatică orientală, cum ar fi opera chineză, teatrul Nô, teatrul indian Kathâkali, influențele lui Craig, Charles Dullin (1885-1949) și Vahtangov, îmbinându-le într-un act total. De la Stanislavski, de exemplu, preia organicitatea teatrului, nu-l interesează datele biografice ale interpretului, ci mai degrabă aparatul său psihic. Rebelul Grotowski, după cum îl numește George Banu, optează pentru o teatralitate în stare pură, care oscilează la frontiera dintre vis și realitate. Experiențele lui Grotowski nu s-au dat uitării, ele se regăsesc în teatrul contemporan sub forme disimulate.

Analiza exhaustivă făcută de Sorin Crișan în cartea sa se încheie prin capitolul dedicat marelui contemporan Peter Brook (n. 1925), cel care reconfigurează teatrul, teatralitatea, pentru că reprezentația este regândită în funcție de prezentul imediat, spre sfârșitul secolului al XX-lea, de obicei corupt. Asta îl determină pe regizor să caute sacrul în evenimentele cotidiene, ale întâmplătorului, ale tăcerii chiar. Această formă de teatru brut, fie de umbre, păpuși etc., este apropiat oamenilor. Brook spune că a face teatru în condiții aspre, brute, e ca o revoluție, pentru că el poate deveni o armă. Contrariile, lucrurile incompatibile, opozițiile, amestecul dintre real și imaginar din teatrul brut redau sensul vieții. Dincolo de interpretări estetizante, filosofice sau morale, teatrul brut este cea mai reală dintre arte și, desigur, cea mai provocatoare.

Actorul lui Brook trebuie să-și armonizeze o rețea de referințe, cu sinele, cu sensibilitatea lui, apoi cu a celorlalți actori, și, în fine, cu a publicului. Ritmurile celor doi, al interpreților și al actorilor, trebuie întreținute reciproc, astfel publicul participând la evenimente cu un surplus de energie, întreținând viul. Folosirea măștilor poate denatura sau, din contră, dubla masca intimă a interpretului. La Brook, masca devine o anti-mască, fiindcă, în funcție de cum este folosită, îi poate da caracteristici nebănuite interpretului și, totodată, face posibil schimbul emoțional dintre eul ascuns al actorului și cel

al spectatorului. Dualitatea prezență-absență poate favoriza efectul ecou. Din păcate, nu există niciun aparat cu care să putem măsura, cuantifica, determina energiile acestui du-tu-vino dintre interpreți și spectatori. Sorin Crișan completează: „Relația directă cu publicul a fost atât de necesar resimțită de Brook, încât în sute de spectacole jucate în anii '70 în spații neconvenționale (în baruri, pe străzi, în piețe publice sau pe ruine) a folosit o lumină egală ca intensitate cu cea a sălii, iar, uneori, aceasta a fost lumina naturală. «Dezgolirea» spectatorilor, provocată de lumină, a modificat esențial evoluția reprezentațiilor“ (p. 209).

În Japonia anilor '60, Jûro Kara (n. 1940) pune bazele teatrului de situații, un teatru de stare, de fapt, cu reprezentații în aer liber, în piețe publice ori străzi, asemănător teatrului imediat, practicat de Brook, spre mirarea publicului. Astfel, și în acest caz, se dovedește cât de esențială este relația spațiu-timp în teatru.

La finele cărții de analiză teatrală, Sorin Crișan conchide prin a arăta că „actorul se găsește surprins în dilema unei duble ipostaze: materialitatea proprie și eteritatea personajului. Iar ajutorul îi sosește mereu din partea spectatorilor, care se oferă ca spațiu al dezbatărilor pentru așa-numitele „amintiri ascunse“. George Banu, cel mai mare „brookist“ al teatrului occidental contemporan, folosește expresia „memorie caldă“, arzătoare, vie, preluată de la antropologul francez Claude Lévi-Strauss (1908-2009), teoreticianul structuralismului etnologic, „o memorie înscrisă și actualizată prin corp în contextul unei reprezentații, a unui joc, a unei ceremonii“ (*apud* p. 213). Apelând la memorie, „teatrul explorează tărâmul vieții sensibile, devenit spațiu al esențelor, loc în care spectatorul își reordonează mozaicul propriilor experiențe, chemări, incertitudini, așteptări, tristeți, ceea ce dă sentimentul eterării discursului scenic“, explică Sorin Crișan, continuând prin a pune punct incursiunii sale cu următoarea concluzie: „Teatrul este, la Brook, viață, este un «departe» actualizat, adus «aproape», resimțit în preajma eului primar, o restrângere spațială ce nu limitează libertățile jocului temporal“ (p. 213).

Trecând prin cele mai importante doctrine regizorale apărute în teatrul european al ultimului secol, analizate și pre-

zentate cu minuțiozitate de Sorin Crișan în volumul său *Teatru, viață și vis. Doctrine regizorale. Secolul XX*, prin cele mai răsunătoare schimbări socio-politice și, implicit, culturale, putem spune că la începutul secolului al XXI-lea suntem martorii unui melanj de doctrine regizorale, de stiluri teatrale, în funcție de contextul social, politic și ideologic al lumii în care trăim.

Sorin Crișan, *Teatru, viață și vis. Doctrine regizorale. Secolul XX*, Cluj-Napoca, Editura Eikon, 2004, 247 p.