

În inima Parisului, la cinci minute de Pont Saint-Michel, pe o străduță îngustă și insalubră, o căsuță dărăpănată se numește „Théâtre de la Huchette“. Aici se joacă de șapte ani *La cantatrice chauve* (Cântăreața cheală) și *La leçon* (Lecția). Din stradă am intrat direct în foaiere — cca. 1/3 m, unde e și casa de bilete. Sala are 60 de scaune. Pe plafon au mai rămas urme de calciovecchio; pereții sînt spoiiți cu ulei trist. Scena — cinci pași laterali și, poate, trei în adîncime. Decorurile — hidoase, actorii — diletanți (cel puțin așa mi s-a părut). În rîndul întii, cîțiva preoți catolici rîdeau și ei. Deși ultimul papă a murit de-abia ieri...

* * *

Oare exagerez comparîndu-l pe Bourvil cu Charles Chaplin? În piesa lui Michel André — *La bonne planque* (O ascunzătoare sigură) — cîntă, dansează, joacă și rîde. Dar cum rîde! Am măsurat pe ceas o scenă de 12 minute, în care ține în mînă receptorul unui telefon. Și rîde cu lacrimi. Rîd și actorii în scenă. Și publicul în sală — un rîs colectiv, de nestăpînit. E tipul de actor prin vocație; jocul lui e firesc, parcă negîndit. În momentele lirice e calm, e bun; cînd e îndrăgostit, uîți că-i urît și — dacă ești femeie — îl iubești. Apoi, cînd dansează twist — fără grație, greoi —, uîți că l-ai iubit și iarăși rîzi. Știam că e un actor mare, dar nu-mi închipuiam să fie un clown chiar atît de desăvîrșit!

* * *

Astă-seară, la „Michaudière“, am văzut cel mai bun spectacol al stagiunii: *Le neveu de Rameau* (Nepotul lui Rameau) de Diderot, un dialog scripitor între Pierre Fresnay și Julien Bertheau.

Dana Crivăt

ÎN CULISELE TEATRULUI SPANIOL



În ciuda trecutului său glorios și a tradiției strălucite, teatrul spaniol este, de un sfert de veac, un mare anonim, străin în propria lui țară. Nu numai că pînă astăzi nu s-a ajuns la crearea unui lăcaș de cultură de talia unui teatru național, dar comedienii duc mai departe existența precară a ansamblurilor efemere pe care o zugrăvea cu dramatică pregnanță cineastul Bardem, în izbutitul său film *Comicos*. Cele mai reprezentative figuri ale dramaturgiei spaniole a secolului nostru — Federico Garcia Lorca și Rafael Alberti, ca și Ramon Valle Inclan — prilejuiesc succese remarcabile de prestigiu la Londra, Stockholm, Buenos Aires, Paris, Belgrad, Viena — oriunde, numai în Spania, nu. Pe Lorca, oficialitățile franchiste au încercat — e drept, cu explicabilă timiditate — să-l adopte. Dar ecoul avut, mai cu seamă în rîndurile tineretului, care a transformat unicul spectacol dat cu austeră tragedie

Yerma (interpretată și de sora poetului asinat) într-o adevărată manifestare progresistă, i-a îndemnat pe descoperitorii întârziati ai lui Lorca să renunțe prudent la această intenție de anexiune culturală postumă. Prudența regimului merge atât de departe încât nici măcar piesele lui Jacinto Benavente — scriitor liberal, situat pe poziții idealiste, laureat al premiului Nobel în 1922 — nu ajung să vadă lumina rampei, fiind „prea îndrăznețe“.

Este o situație de fapt, pe care pasionații artei Thaliei o deplîngeau în patria lui Calderon și Lope de Vega încă cu ani în urmă, fără a găsi vreun ecou. În ultima vreme însă, nemulțumirea publicului, autorilor, actorilor, și pînă și a impresarilor a crescut la asemenea proporții încît, cu o promptitudine demnă de carabinieri lui Offenbach, chiar și ziariștii unor cotidiane oficioase s-au văzut nevoiți să se sesizeze de ceea ce știu de mult milioane de spectatori spanioli.

Cu prilejul Zilei Mondiale a Teatrului din martie a.c., chiar „Arriba“ (organul Falangei) observa că „pentru noi e mai mult o zi melancolică, prin ceea ce putem aduce la această sărbătoare“. Acestor constatări platonice li se adaugă un articol, sobru intitulat „Teatru“, apărut în vara aceasta în „Pueblo“, care debutează cu o opinie-verdict surprinzător de lucidă: „Dacă cineva citește zilnic cu atenție cronicile teatrale ale marilor ziare spaniole capătă imediat convingerea tristă că mare parte dintre piesele reprezentate nu sînt bune și foarte puține sînt aproape de perfecțiune“. Afirmatia aceasta este ilustrată printr-o mică statistică, cu atât mai semnificativă dacă ținem seamă în ce coloane a fost publicată: în cele 15 teatre ale Madridului, pe afișele stagiunii apar doar șase piese de autori spanioli contemporani, pe lângă reluări de clasici, în care nivelul punerii în scenă se dovedește rareori la înălțimea textului. Iar față de „recolta“ autohtonă, autorul anonim al articolului citat din „Pueblo“ manifestă marcate rezerve: „Două dintre ele sînt semnate de Alfonso Paso, care nu este tocmai un Shakespeare, ci se apără și el cum poate, cu modestie...“ Firește, nu se arată unde trebuie căutați vinovații pentru această politică de repertoriu, care-i silește pe finanțatori și pe directorii de teatre să caute numai piese ușurele, necesitînd muncă și cheltuieli puține, pentru ca eventuala lor retragere de pe afișe — în urma unor imprevizibile capricii ale atotputerniceii cenzuri — să nu aducă prea multe pierderi.

La fel de edificatoare este și altă concluzie-panegiric, prin care autorul articolului citat se mărginește să înregistreze agonia unei mișcări teatrale: „Înseamnă că la Madrid, mare capitală a unei țări cu 30 de milioane de locuitori, pe afișele teatrelor figurează azi doar patru nume de dramaturgi spanioli moderni, dintre care Antonio Olanó și Fernando Lozano nu au avut noroc cu lucrările lor actuale, iar Juan Ignacio Luca de Tena semnează dramatizarea unui roman. Oricît de puțin ai sta să judeci, panorama este destul de tristă“. Această „destul de tristă“ panoramă madrilenă este întregită de trecerea în revistă a festivalurilor care au loc sporadic în întreaga Spanie. Săptămînalul de specialitate „Aula de teatro“ („Sala de spectacol“) făcea reflecții amare pe marginea unei asemenea recente înfîlțiri cu teatrul contemporan european — înfîlțire cu caracter pur festiv și fără consecințe: „Spectatorii au apreciat merite în domeniul măiestriei literare sau al problematicei, în opere cu aspirații și tendințe nobile, mult superioare celor care apar în mod curent pe scenele noastre.

La noi, în schimb, multă liniște — și e păcat că nimic nu poate stimula alt ritm de activitate. Autorii dramaticei nu acordă atenție nici premiilor teatrale; rezultă că acestea, dintr-un motiv sau altul, nu se bucură de prestigiu“.

În acest tablou sumbru există totuși, cum era și firesc, tonice pete de culoare. Deși depășirea acestor multiple obstacole este anevoioasă, opoziția față de regim, existentă în cele mai diferite pături sociale, este prea pronunțată, pentru ca dincolo de zidul cenzurii să nu se „infiltreze“ scriitori cu orientare progresistă. Chiar în Spania actuală mai scriu — și uneori izbutesc să fie și reprezentați — dramaturgi conștienți de misiunea reală a teatrului: aceea de tribună de idei înalte, de generos și eficace mijloc de educare a omului, pe calea ogîndirii vieții sale de toate zilele, a slujirii adevărului psihologic. Unul dintre cei mai reprezentativi, jucat și peste hotare, în mai multe țări, rămîne, fără îndoială, Antonio Boero Vallejo. Viziunea sa suferă din pricina limitelor inerente condițiilor în care-și desfășoară activitatea: din unele piese se desprinde ideea că forțele omului mijlociu sînt încă prea slabe pentru a sparge cercul de fier al constrîngerii sociale, se pune încă prea mult accent pe o revoltă individuală, pe alocuri anarhică, pe alunecări în psihologism (ca în *Obscuritate arzătoare* — dramă din viața orbilor). Dar, cu aceste parțiale rezerve, teatrul lui Vallejo este, în ansamblu, un protest susținut împotriva

minciunilor convenționale, a ipocriziei pentru „menținerea fațadei”; el este străbătut de o sinceră dragoste față de oamenii simpli, față de sensibilitatea lor discretă; uneori, înfilnești în opera sa accente neorealiste (ca în *Istoria unei scări*). Pe de altă parte, situându-și personajele în alte epoci, Vallejo le face purtătoarele unui mesaj îndrăzneț și cu precise valențe actuale, o dovadă strălucită în acest sens constituind-o una din ultimele sale piese, *Las Meninas (Secretul lui Velasquez)*, în care e afirmată răspicat necesitatea libertății de creație, răspunderea artistului față de popor, lupta sa neclintită împotriva autocratismului regal și a codurilor bisericii — date care-și găsesc ușor echivalențe în realitățile Spaniei aflate sub dictatura lui Franco...

Îmbucurătoare este, în aceeași direcție a unui teatru preocupat de problemele și năzuințele omului de azi, apariția unui viguros dramaturg din tinăra generație, Lauro Olmo, a cărui piesă *Cămașa*, în ciuda indignării stîrnite printre criticii oficiali și a acuzațiilor de naturalism, s-a impus și a văzut lumina rampei (în mai multe teatre străine decît spaniole...).

Luptînd împotriva curentului steril al teatrului „la modă”, Olmo, care a trecut prin multe profesii ocazionale — dactilograf, muncitor zilier, vînzător —, acumînd o variată și substanțială experiență de viață, făcea într-un interviu acordat revistei spaniole „Insula” — care, cu multe riscuri, păstrează o poziție mai independentă — o interesantă profesiune de credință: „Teatrul nostru suferă de închistare între patru pereți. Este o negare a teatrului popular, care cere piața publică, cere să vorbești poporului în dimensiunea lui totală, pentru ca numele Spaniei — eu mă gîndesc numai la Spania populară — să ocupe locul pe care-l merită în concertul teatral al lumii actuale”. Întrebărilor criticului teatral Antonio Nuñez, dramaturgul le răspunde categoric: „Da, scriu teatru pentru a înfățișa tuturor probleme și răspunderi care-i preocupă — teme de conviețuire, de raporturi umane. Independența mea, pe care o socotesc onoare indispensabilă a scriitorului, aduce după sine dificultățile cu impresarii și criticii rutinieri cunoscute de toată lumea, și care se datoresc faptului că nu merg pe drumuri bătute. Premiera piesei mele *Cămașa* a fost o luptă. S-a autorizat reprezentarea ei numai la Madrid și la Barcelona, nu s-a permis ecranizarea. Numai energia depusă de grupul numit Teatrul Mic din Madrid a făcut să i se acorde premiul Valle Inclan.

Am încercat să scriu teatru popular, și m-a emoționat profund emoția spectatorilor stagiunii populare de la teatrul Maravillas din Madrid. Publicul bun face teatru bun, dar teatrul bun nu dispune de înlesniri; și e inadmisibilă lipsa de pe scenele noastre a lui Bertolt Brecht.“

Aspectele acestea ne îndreptățesc să privim cu încredere vitalitatea latentă a teatrului spaniol și ne îngăduie să-l presupunem — într-un viitor încă nebulos, dar pe care o serie de simptome nu-l arată prea îndepărtat — capabil să-și formeze un public sensibil și un repertoriu de calitate.

Eugen B. Marian