

Théâtre de France

LA BUCUREȘTI

Trecerea unui turneu teatral îmbracă de obicei două aspecte: unul mai larg, de ordinul evenimentelor culturale, care privește spectatorul de orice formație, atent să rețină un fenomen nou pe tărîmul artei și în cîmpul vast al culturii, și altul mai circumscris, care subsumează și un interes profesional.

Relatarea turneului trupei Odéon-Théâtre de France, făcută în presa noastră, a cuprins bineînțeles o arie largă de opinii, preferințe și estimatii estetice. Revistei de teatru nu-i poate scăpa însă o latură foarte specifică: *profesiunea acestor artiști* și, prin ea, arta lor. Astfel, pe marginea celor două spectacole — *Nunta lui Figaro* de Beaumarchais și *Rinocerii* lui Eugen Ionescu — se pot trage câteva concluzii, care și situează acest teatru, condus de Madeleine Renaud și Jean-Louis Barrault, pe o anume treaptă, invidiată, în teatrul francez.

De pildă, direcția de scenă, regia celor două spectacole, asigurată chiar de Jean-Louis Barrault, demonstrează și materializează însăși concepția despre această artă, ce stă la temelia Odéonului, și anume că teatrul este un elevat act de cultură. Lucrarea lui Beaumarchais e privită de Barrault ca o operă a unui clasic, ca o operă de mare circulație și popularitate, de la apariția căreia a trecut o bună bucată de vreme. Pe Barrault l-a interesat cu precădere să descopere dimensiunile clasice ale lui Beaumarchais, l-a preocupat virtuozitatea mai mult literară a eroului acestuia, binecunoscutul



Figaro. Raporturile dintre personaje sînt de minune — și cu ajutorul celor mai clasice convenții — stabilite. (Eventual, apăsînd chiar pe tradiționalismul în teatru și stilizînd o lucrare a cărei particularitate stătea în nonconformismul ei în raport cu literatura și anume preferințe ale vremii.) Totul în acest spectacol este axat pe preocuparea de a da textului strălucire, dar mai ales posibilitatea de a fi integral ascultat de către spectator, într-o frazare inteligentă, făcută de actori pentru care atribuțiile meseriei lor sînt însușite pînă la perfecțiune, adică pînă acolo de unde începe de fapt arta.

Din acest punct de vedere, nu am văzut în regia acestui spectacol nimic din ceea ce ar putea încărcă textul, nimic din ceea ce ar putea să pară drept *adăugat* de regizor, pentru bunul motiv că ar fi socotit că autorului „îi scăpase” sau pur și simplu nu-l dusese capul. Opera literară este considerată ca ceva finit, rotund (poate chiar închisă în epoca ei), exprimînd personalitatea autorului, invitînd la un stil, cerînd să fie ascultată de către spectator.

Regia realizează aici o dimensiune care este, de fapt, cea a acestui teatru, înțeles ca artă de elevată cultură: *discreția* (care pornește de la noțiunea de respect, fără reticențe, față de creația dramatică aparținînd autorului).

Același atașament față de autor și același respect pentru dorința lui în ce privește transferarea textului pe scenă (aș fi tentat chiar să le numesc drept „supunere” fără inițiative) le găsim la Barrault și în cel de-al doilea spectacol, *Rinocerii*, de Eugen Ionescu, în care, pe lingă regia, îl aflăm în rolul principal (Bérenger), căruia el i-a dat viață scenică pentru prima oară în lume. Înalta umanitate, idee ce stă la baza teatrului pe care-l conduce, a devenit aici terenul concret de concepere a spectacolului cu această piesă — atît de mult controversată (în orice caz, infinit mai mult decît ar predispuce ea să fie). Se întîlneau de fapt, aici, doi devotați ai ideii de umanitate și ai dorinței de apărare a ei (de temperamente diferite totuși: mai pătimaș la Ionescu, mai detașat la Barrault). Întîlnirea dintre cei doi artiști avea să fie însă profitabilă pentru amîndoi. Pentru Ionescu, deoarece i s-au tălmăcit gîndurile, ideile, și i s-a transpus, în spirit și în literă, o operă fidelă ca însăși omului, omeniei și umanismului (iată un triptic care exprimă trei universuri adiacente); pentru Barrault, căci, de fapt, prin această piesă avea posibilitatea să demonstreze în practica artei lui ideea de teatru ce-l animă, ca și destinația artei sale (în această demonstrație el atinge acum virtuozitatea, nemaiarătîndu-ne de multe ori spontaneitatea actului de creație). Totul pare însă simplu, limpede, pe înțelesul tuturor în spectacolul cu *Rinocerii* la Théâtre de France. Nici un mister nu învăluie vreo replică sau vreo parte a textului dramatic (mă refer la „misterele” transpunerilor scenice, menite să pună în evidență pe regizor, chiar dacă aceasta ar umbri opera). Acțiunea se desfășoară firesc și fără efecte de mizanscenă mai mult decît le indică textul. Cunoaștem mai întîi lumea piesei (fiecare personaj, cît de neînsemnat în aparență, este caracterizat cu grijă și meticulozitate, pentru că, la drept vorbind, nimic dintr-o piesă care merită să se cheme astfel nu poate fi de prisos), iar după aceea se țese atmosfera în care trăiește această lume. Ritmurile se succed pe măsură ce evenimentele dramatice intervin. Dar ritmului exterior i se adaugă și cel interior — al eroilor. Această concordanță se întîmplă în mod sincronizat, firesc, logic. Spectacolul ne apare ca o mare construcție, al cărei efort de realizare nu l-am simțit — noi, spectatorii, avînd doar privilegiul de a-l admira. Linia acestui edificiu ni se pare pură, simplă, firească, de la sine înțeleasă parcă pentru

Jean-Louis Barrault vorbind la întîlnirea cu oamenii de teatru din București



toată lumea. Dar câtă trudă în aflarea acestei simplități totuși! (Se simte aici o deosebită capacitate de sintetizare.)

Despre actorii Odéonului sînt, de asemenea, multe de spus. În orice caz, un prim lucru: *profesionalismul lor*. Condiția căreia toți îi răspund de la primul examen este aceea că, teatrul fiind arta vorbirii, arta verbului, actorul n-are voie să greșească, n-are dreptul la lipsuri de acest ordin, pentru bunul motiv că, fără măiestria vorbirii și a frazării, nu se poate desfășura arta interpretativă. (Care, evident, presupune o seamă de alte calități.)

Anne Doat (Suzanne); Dominique Paturol (Figaro); Jean Desailly (Contele Almaviva); Simone Valère (Contesa); Roger Carel (Don Guzman Brid'Oison); Madeleine Lambert (Marceline) în „Nunta lui Figaro“ de Beaumarchais





Jean-Louis Barrault (Bérenger) ; William Sabatier (Jean) ; Michel Bertay (Dudard) ; Henri Gilibert (Domnul Papillon) ; Régis Outin (Botard) în „Rinocerii” de Eugen Ionescu

Desene de SILVAN

Actorii francezi dovedesc un amplu exercițiu, un cult al vorbirii scenice. Pentru ei nu este un secret și, în orice caz, nu constituie nici un efort folosirea tonurilor, a semitonurilor, nuanțarea vorbirii în funcție de cerințele replicii, intensitățile variabile, fără ca textul să sufere vreo clipă, ci, dimpotrivă, dându-i-se expresivitatea maximă și mai ales ceva foarte prețios : comunicabilitate.

Și apoi, ținută scenică, demarșă, intrarea și rămânerea în scenă, când un personaj trebuie să trăiască fără a avea replică, dar realizează momentul dramatic, nu numai fără să stînjenească efectivă demonstrație a celui alt personaj, ci întregind momentul.

La acest teatru, actorii au o excelentă călăuză (în afara regizorului), pe autorul dramatic, și aceasta este, după părerea mea, cea mai bună școală de teatru. Pentru că opera literară este generatoare de învățăminte, este sursă de idei și oferă căi nenumărate (și cele mai adecvate), pentru interpretul ei scenic. De aici se naște însă necesitatea cunoașterii aprofundate nu numai a piesei, ci și a autorului, a operei sale, a doctrinei sale literare — dacă se poate, a conjuncturii culturale în care ea a apărut. Pentru ca atunci când se vorbește, de pildă, despre un gen de teatru, actorul să poată identifica lesne sorgințile lui, factorii caracterizanți, adică tot atîtea elemente de sprijin pentru cel chemat să dea viață scenică — să zicem — unei piese aparținînd așa-numitului teatru al absurdului. (A fetișiza ceva este dovada, de fapt, a necunoașterii epocii privity prin cultura ei, a ideilor ce guvernează creația artistică, a scriitorului, a dramaturgului etc.; este, în ultimă analiză, o manifestare pur dogmatică și prin aceasta anticulturală.)

În acest sens, creațiile actricești din cele două spectacole — și dacă citez doar unele, este pentru motivul că ele sînt simbolice —, realizate fie de Jean-Louis Barrault, fie de Jean Desailly sau Dominique Paturol, sînt expresia acestei desăvîșiri actricești care dă talentului funcția pe care trebuie s-o aibă în teatrul de astăzi, presupunînd inteligență, cultură, profesie și dăruire naturală pentru slujirea scenei.

Că spectacolele Teatrului de France sînt gîndite unitar o dovedește și faptul că scenografia se integrează concepției în care este transpusă o lucrare dramatică, nerămînînd doar ilustrativă și neoferind doar soluții de joc și de montare; preluînd ideea, scenografia devine însăși metafora piesei. (Se poate discuta doar asupra realizării ei artistice, destul de prozaice în *Nunta lui Figaro*.) Decorul și costumele la *Nunta lui Figaro* (aparținînd lui Yves Saint Laurent) slujesc însă ideea de spectacol clasic, de spectacol în care se face teatru nu lipsit de o anumită dimensiune tradițională; ideea că înăuntrul lor trebuie să se producă evenimente și să evolueze o lume din care o parte supraviețuiește, deoarece este elementul peren, generator și regenerativ — poporul, iar alta s-a închis înăuntrul și odată cu epoca ei: nobilimea. În special, creatorul costumelor a realizat cu strălucire, cu un rafinament rar și o putere de expresie deosebită, caracterizarea în vestimentație a celor două lumi. O înfățișare închistată pînă la înghețare în costumația celor de sus; culoare și nesfîrșit de mult bun-gust folcloric, ca și bucuria de a trăi, la ceilalți — totul într-o armonie cromatică dictată de dorința împlinirii unității spectacolului.

În *Rinocerii*, decorul exprimă banalul (dar îl exprimă, poate, la rîndu-i, banal), sub care n-ai bănuși nimic, marchează locurile obișnuite, cotidiene, pe unde se trece fără să mai bagi de seamă ce anume există acolo, unde se discută aceleași și aceleași lucruri ca un reflex condiționat. În acest cadru de obișnuit, banal și firesc, se produce, de fapt, sublinierea acelei absurdități care contrastează cu tot ce e în jur și care devine primejdie pentru toți.

Nu știu dacă se poate vorbi despre trecerea Teatrului de France pe la noi ca despre un simplu turneu. Pentru cei mai mulți, participarea la spectacolele acestui teatru a însemnat o bucurie spirituală, a însemnat împrospătarea sau reîmprospătarea etei de cunoaștere și avidității de îmbogățire a tezaurului nostru cultural, pe care artiștii francezi le-au răsplătit.

Mircea Alexandrescu