

cinat este calitatea extraordinară a actorilor. Jocul lor simplu, modern, care nu estompează nici ideea piesei, nici sentimentele, dar le interpretează cu măsură și finețe, m-a cucerit. Mă refer în deosebi la Radu Beligan, pe care l-am văzut interpretând pe Cheryl Sandman, la Sanda Toma, care-i dădea replica, la minunații actori tineri din *Orfeu în infern*. Nu pot să-l uit nici pe Calboreanu, pe care l-am văzut în *Apus de soare*, și ale cărui autoritate și forță dramatică m-au uluit.

— *Ați vizitat și Institutul de Teatru ?*

— Da, a fost o vizită foarte interesantă pentru mine. Pregătirea profesională a actorilor e un subiect care mă pasionează, și, din nenorocire, la noi în țară aceste școli au multe lipsuri. Sînt neorganizate, iar disciplinele de studiu nu sînt nici atît de complete, nici destul de aprofundate. Intrînd în Institutul „Ion Luca Caragiale“ am avut senzația — iertați-mi comparația atît de banală — că intru într-un stup de albine vesele și harnice. Mi s-a explicat ce materii se predau, durata anilor de studiu; am văzut mai multe clase, am asistat la o oră de scrimă, la alta de tehnică vorbirii etc. și am plecat cu impresia că aici se face într-adevăr o treabă bună, într-o atmosferă sănătoasă și entuziastă.

Dana Crivăț



jurnalul unui stagiar la cursurile Teatrului Națiunilor din Paris

O dimineață de mai care seamănă cu o după-amiază de noiembrie. Umezeală, nori, frig. Un cordon de jandarmi și polițiști în uniforme negre, înarmați cu automate și bastoane de cauciuc. Au aerul mai degrabă plictisit decît posomorît. Nu vorbesc între ei, nu vorbesc cu populația, poate că nici cu sine însuși nu vorbește vreunul. Pe jos, bucăți de tencuială, hîrtie și lemn arse, resturi din foste tuburi de neon, sticlă pisată, pulverizată. Cîteva vitrine mari, uși înalte și ferestre ogivale cascade guri negre. Apare cîte un cap, apoi dispare grăbit. De la un etaj cineva răstoarnă o încărcătură de geamuri sparte și moloz care cade cu zgomot pe porțiunea de trotuar, unde pentru trecătorii în haine de toate culorile oamenii în vestoane negre fac semn că trecerea o oprită...

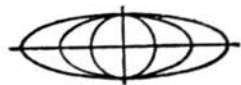
Așa s-ar putea consemna atmosfera și împrejurările în care semnatarul acestor rînduri a făcut prima cunoștință cu exteriorul clădirii — impozante, de altfel — a Teatrului „Sarah Bernhardt“ din Paris, sediul Teatrului Națiunilor.

Următoarea notiță din „France-Soir“ explică totul: „În noaptea de 13 spre 14 mai 1962, la încrucișarea străzii Adolphe-Adam cu avenue Victoria au explodat cinci bombe plastice ale O.A.S., care vizau de fapt o anexă învecinată a Prefecturii Poliției“.

Cazul nu era unic în această noapte, iar noaptea nu era unică în această lună.

Și totuși, nici în dimineața de luni 14 mai și nici în restul zilelor nu s-au întrerupt cursurile Universității Internaționale de Teatru, organizată pe lângă Teatrul Națiunilor — cursuri la care, timp de 35 de zile, am avut ocazia și bucuria să particip.

Concepute în două cicluri — normal și superior —, aceste cursuri erau ținute în acest an în temeiul experienței cîștigate în anul trecut, cînd de fapt au fost inițiate. Am putea spune, dintru început, că au avut un caracter oarecum experimental, pe care îl dezvăluie de altfel și programul de studiu, într-o măsură cam labil. În nici un caz însă nu s-ar putea pune la îndoială eficacitatea lor. Primul ciclu a avut la bază — alături, evident, de vizionarea și discutarea spec-



tacolelor Teatrului Națiunilor — o adevărată sesiune de conferințe urmate de discuții pe teme cele mai stringente ale vieții teatrale internaționale, sesiune în care a predominat și a revenit, ca un adevărat leit-motiv, întrebarea: cum va fi teatrul viitorului și care anume tendință din mozaicul de căutări ce se așterne pe o gamă întinsă — de la timide încercări la adevărate exhibiții — se anunță a aparține acestui viitor?

La aceste cursuri au participat regizori, scenografi, actori, dramaturgi, zia-riști și chiar amatori de teatru, din diferite țări ale lumii, care, în principiu, nu depășesc vârsta de 30 de ani (în realitate — 32—33 de ani). Conferențiarul a fost personalități artistice cu experiență și de o mare reputație, din teatrul și lumea de artă din Franța, Italia, Anglia și alte țări. L-am ascultat, de pildă, pe dramaturgul Arthur Adamov, pe ziaristul și teatrologul Ossia Trilling, pe muzicologul Antoine Golèa, pe profesorul René Sieffert, pe compozitorul André Almuro, pe profesorul și regizorul Alessandro Larsen, pe tînărul, precocele regizor Bourseillier de la teatrul parizian „Antoine“ etc. Conducerea universității este aceeași cu a Teatrului Națiunilor: A. M. Julien, Claude Planson, Jean Maursoy, Albert Botbol. Dezbaterile iscate de conferințe și spectacole au fost urmate de un schimb organizat de experiență între participanți (în baza unor materiale prezentate de stagia-ri), cu caracter de informare asupra mișcării teatrale din țara respectivă.

La sfîrșitul cursurilor, în urma unui examen teoretic, stagiariilor li s-au acordat diplome cu calitative de la „suficient“ la „foarte bine“. Pentru unii tineri artiști din Occident, diploma și calificativul sporesc speranțele unui angajament sau unei prelungiri de angajament. Pentru subsemnatul ea constituie o atestare — să zicem — onorifică.

La propunerea conducerii, s-a statornicit că lucrările se vor desfășura sub lozinca „fără politică“. Evident, fiecare se convinge însă curînd, declarat sau tacit, că respectarea acestei interdicții e imposibilă, și se aplaudă frenetic atunci cînd, la întrebarea: „Ce părere aveți despre teatrul politic?“, pusă de cineva în cadrul unei conferințe de presă a Teatrului Mic Academic din Moscova (prezent pe scena Teatrului Națiunilor din Paris între 16 și 20 iunie curent), directorul acestui teatru, M. Țariov, a răspuns: „Nu cunosc altfel de teatru“.

Unele conferințe au fost însoțite de demonstrații practice; astfel, expunerea compozitorului Almuro despre muzica concretă în teatru a fost ilustrată cu înregiștrări, proiecții și evoluții ale mimului Maximilien Decroux; lecția lui Sieffert despre teatrul japonez „Nô“ a fost exemplificată de actorul Kun-ze; un stagiar spaniol a invitat pe artiștii Pepe de la Matrona și La Rassina spre a exemplifica folclorul „flamenco“ din Andaluzia etc.

În plus, stagiarii au asistat la unele repetiții artistice și tehnice ale spectacolelor venite din diferite țări la Teatrul Națiunilor, au făcut cunoștință și au discutat cu cele mai proeminente figuri ale acestor ansambluri.

Cît privește spectacolele din repertoriul actualei stagiuni a Teatrului Națiunilor — mă refer exclusiv la cele pe care le-am vizionat, deci prezentate în perioada 14 mai—17 iunie —, ele au alcătuit o paletă interesantă prin variația și chiar inegalitatea lor. Un exces de elasticitate în criteriile ce stau la baza selecționării spectacolelor de către conducerea Teatrului Națiunilor a făcut ca scenele din Paris destinate acestei competiții să nu fie total ferite de a găzdui și spectacole șterse, banale, care, în mod legitim, nu și-au atras prețuirea. Cele două aniversări (Lope de Vega și Strindberg) au fost marcate de conferințe și spectacole ale unor teatre ale lumii prezente la Paris. A lăsat însă regrete aproape unanime faptul că nici Teatrul „Maria Guerro“ din Madrid, cu spectacolul *La bella marmaridada* de Lope de Vega, sau Teatrul din Montevideo, cu piesa *Să perseverezi pînă la moarte*, și nici *Sonata spectrelor* de Strindberg, jucată de Kungliga Dramatiska Teatern din Suedia, n-au adus, cu excepția unor interpretări actricești izolate, aproape nimic deosebit.

Marea pasiune a conducerii Teatrului Națiunilor și a unei largi părți a opiniei teatrale pariziene o constituie, sprijinindu-se pe un apreciabil succes de casă, spectacolele de folclor. Trebuie spus însă de la bun început că nu caracterul profund popular a fost urmărit cu precădere de către organizatori, ci exotismul și latura pur spectaculoasă. De pildă, grupul de credincioși haitieni condus de preoteasa Matilde Beauvoir, care oficiază pe scenă o ceremonie religioasă cu implicații folclorice, a fost reținut în continuare la Paris, pentru un ciclu de 30 de spectacole în sala „Lutèce“. Potrivit credinței haitiene, „vaudon“ (zeii) se pogoară din cînd în cînd în trupurile și sufletele credincioșilor, răspunzînd cu

amabilitate invocărilor acestora, provocându-le o așa-zisă posesiune, de tranșă, care, în anumite momente ale ceremoniei-spectacol, ajunge la adevărate accese de isterie. Preoteasa, o mulțră frumoasă și destul de tânără, și câțiva corifei dintre credincioșii pe care îi conduce, după ce în prealabil consumă pe scenă animale fripte și alcool, ajung pînă la urmă să trebiuască a fi imobilizați și stropiți cu apă de către partenerii lor mai rezistenți la „tentația căderii în tranșă“, pentru a-și reveni. Autosugestia și pierderea oricărui control sînt certe, și ceea ce se petrece pe scenă — fiind, ce e drept, neobișnuit — acționează totuși neplăcut, în ultimă instanță, asupra unor nervi normali. Prințul Aho din Dahomey își însoțește numeroasa trupă de dansuri de curte cu caracter războinic și religios, din care de altminteri fac parte și 16 din cele 48 de soții legitime ale alteței sale. Prințul, apărut de o umbrelă și ocrotit de căldura reflectoarelor cu ajutorul unui evantai — ambele instrumente manevrate, bîncîneles, de sclavi —, asistă pe scenă, instalat într-un jilt, la desfășurarea programului, al cărui „manager“ este de fapt. Interpreții au fost cu greu convinși în câteva repetiții pregătitoare să întoarcă spatele înzorzonatului lor suveran (cu funcție de prefect în noua organizare a republicii Dahomey), pentru a se oferi din cînd în cînd văzului și aplauzelor publicului din sală. Mai puțin interesant, spectacolul de cîntece și dansuri al ansamblului din Coreea de Sud e alterat de influențe americane în stilizarea materialului folcloric.

Trecînd acum la revelațiile stagiunii Teatrului Națiunilor — lăsînd așadar „pour la bonne bouche“ marile succese —, citez cu admirație pe Raoul Montenegro din Chile, interpret unic al dramei în trei acte *El prestamista* de Fernando Joseau. Piesa este o anchetă judiciară în care Montenegro apare, pe rînd, în cele trei acte, ca: brutar, bancher și conte scăpătat, toți trei acuzați de crimă și anchetați de vocea unui judecător de instrucție nevăzut, interpretat în înregistrare sonoră de același actor. În mijlocul scenei, un scaun asupra cărui cadu cade un sput de lumină venit din fundul sălii, de pe presupusa masă a anchetatorului. Totuși, nu este vorba de transformism, ci de un studiu profund, amănunțit, al celor 3+1 (vocea) personaje, care trăiesc, suferă, se tem, se agită, se apără, se contorsionează sau se relaxează autentic, cu profunzime. Montenegro nu abuzează de elemente exterioare, toate personajele au aceeași mustață (cea adevărată a actorului) și aproximativ același aspect fizic. Un autentic și viguros talent se îmbină aici cu o profundă studiere a materialului, cu un meșteșug desăvîrșit, și rezolvă strălucit o sarcină dificilă.

Profunzime, talent, finețe aduce Teatrul „Suomen“ din Helsinki, care prezintă *Pescărușul* lui Cehov. Multă poezie și de asemenea multă — poate prea multă — fidelitate față de tradiția cehoviană fac să se aștearnă peste sală un climat de spiritualitate și căldură umană, piesa fiind ascultată într-o tăcere încordată și pioasă timp de aproape patru ore. Aplauze îndelungi, s-ar spune grave, fără explozii, răsplătesc pe interpreți.

Zidul de Millard Lampell prilejuiește Teatrului Bavarez din München un cert succes pentru întregul colectiv și în special pentru regizorul Kurt Meisel. Într-o montare care reușește să fie sobră și inovatoare în același timp, cronică răscoalei ghetto-ului varșovian se deapănă într-o tensiune dramatică, tăind respirația publicului și contopind multe conștiințe într-o energică replică antifascistă dată manifestărilor revanșarde din Germania Occidentală. Cutezanța teatrului din München, care a adus și aduce multe necazuri realizatorilor acestui spectacol, e răsplătită de succesul de la Paris, cu toate că oficialitățile și presa franceză de dreapta preferă, evident, să nu se facă ecoul acestui succes. Scena în care două familii din ghetto oficiază o nuntă și dansează crispat, în timp ce numai la câteva zeci de metri au început pogromurile, turnanta care se mișcă greoi și obositor, apăsător, pe o muzică de mare efect emoțional, finalul optimist și tragic în același timp îți rămîn în minte ca o obsesie de care cu greu te poți despărți.

O coincidență îmi îngăduie un joc de cuvinte pe care l-aș aprecia ca amuzant: „marile“ succese ale acestei stagiuni pariziene le oferă două teatre „mici“ — Piccolo Teatro din Milano și Teatrul Mic Academic din Moscova. Din fericire, o bună parte a publicului nostru cunoaște ambele aceste colective. *Puterea întunericului* de Tolstoi, cu care Malii Teatr a cucerit publicul românesc acum trei ani, a cucerit și la Paris, în aceeași interpretare și regie, un loc de frunte. Chiar și partizanii echilibristicii teatrale, care privesc pieziș tradiția și stau de vorbă cu clasicii de pe pozițiile „de forță“ ale celui mai libertin modernism, și-au părăsit în cea seară pozițiile, aplaudindu-i pînă la înroșirea palmelor pe Ilinski și Doro-



nin, ovaționind un teatru al umanității, al adevărului artistic și al respectului creator pentru marii titani ai scrisului dramatic.

Încă din vizita făcută la noi, Piccolo Teatro — relativ tânărul teatru din Milano, condus de destoinicul director Paolo Grassi și înzestratul regizor Giorgio Strehler — se afirma ca un justificat candidat la titlul de cel mai interesant teatru din Europa Occidentală. Cum însă cu ocazia scripitoarei comedii *Slugă la doi stăpâni*, jucată la București, termenul comod și ultrafolosit de „interesant” părea a se explica prin virtuozități de meșteșug și ritm, printr-o epatantă acrobație a trupurilor și spiritelor, aș vrea să specific că spectacolul *El nost Milan* de Bertolazzi, cu care Piccolo Teatro s-a prezentat în actuala stagiune a Teatrului Națiunilor, a dovedit noi și însemnate posibilități ale acestui colectiv omogen, talentat, educat în aceeași măsură să caute profunzimea ideilor unui text și să îmbine virtuozitatea tehnicii interioare și exterioare a actorului.

Piesa, un fel de frescă socială a sfârșitului de veac (1890—1900) în Milano, permite, în special în primul act, a cărui acțiune se petrece într-un târg-iarmaroc, la marginea orașului, să recunoaștem, să admirăm calitățile actorilor care ne-au delectat în Goldoni. În schimb, actul al doilea (o bucatărie economică) și al treilea (un azil de femei) au pus accentul pe urmărirea adâncă a ideilor și tipologiei invocate de autor. Buni cunoscători ai teatrului realist al lui Cehov și Gorki, încărcăți de succes în montările brechtiene (*Opera de trei parale* și *Șvejk* au fost mari realizări la Piccolo Teatro), regizorul Strehler și colectivul său au creat în *El nost Milan* tipuri sociale puternic conturate. Un vizitiu, un muzicant ambulant, un grup de muncitori zidari, o gospodină dintr-un cartier al orașului, un bucătar de la bucătăria economică (un fel de ospătărie pentru săraci) și-au cucerit — deși apariții de numai câteva replici — o participare aproape egală cu a principalelor personaje. Finalul depriment al spectacolului, care în aparență pledează pentru abandonarea unei lupte grele și inegale dintre mizerie și virtute, pe de o parte, și îmbuibare și perdiție, pe de alta, se contracarează prin însuși titlul piesei; *El nost Milan* creează impresia unei ironii amare care îți solicită, ca o concluzie firească, o cu totul altă idee decât cea pe care aparent o sugerează piesa. Este evident că nu pentru împăcare și renunțare pledează în realitate artiștii milanezi, care-și iubesc orașul, tradițiile, cîntecele, dar care înfierează cu scrișnet nedreptatea socială în care trăiesc. S-ar părea că fiecare actor al teatrului poartă cu sine și în sine, alături de talent și măiestrie, un puternic protest social, vizibil în fiecare gest și cuvînt din rolul respectiv, un protest pe care îl strigă în gura mare, pentru a păstra menirea teatrului ca avangardă și tribună a poporului, în slujba căruia activează acest valoros colectiv. Reputația sa n-a fost știrbită, ci numai îndoliată de moartea prematură a valorosului Trufaldino-Moretti.

Am mai văzut alte douăsprezece spectacole, în câteva teatre pariziene. Sezonul era de fapt pe sfârșite — Jean Louis Barrault, cu o mare parte a colectivului de la Odeon, plecat într-un turneu în străinătate, Vilar prezenta numai doi clasici (*Bădăranii* și *Avarul*), Elvira Popescu dădea ultimele reprezentări ale stagiunii cu *Contesa* de Maurice Druon, iar Comedia Franceză făcea eforturi să-și păstreze spectatorii cu *Școala calomniei* de Sheridan. Despre toate acestea se pot spune, desigur, multe — ca și despre spectacolele lui Ionesco. După cum și spectacolul acestui oraș frumos, bogat în tradiții, dar și în neliniști, în care freamătă oamenii talentați, harnici, spirituali, optimiști în ciuda necazurilor și serioși în ciuda veseliei, merită comentat, fără a neglija nici decorul, nici luminile, nici partitura lui sonoră.

Ion Maximilian