

# PUNCTE DE REPER ÎN PEISAJUL TEATRULUI OCCIDENTAL

Urmărind coloanele unor reviste teatrale din Occident, întrezărim azi un peisaj cu totul diferit față de ultimul deceniu teatral, perioadă inclusă în studiile criticilor de specialitate în capitolul „triumfului teatrului absurdului”. În urmă cu aproximativ zece ani, la Paris, într-o sală mică de 80 de locuri, un oarecare autor Eugen Ionescu, cu un oarecare regizor Nicolas Bataille, declanșau bătălia *Scaunelor, Lecției și a Cîntăreței chele*, lansînd prin aceste antipiese — și prin altele care au urmat —, scrise de discipoli mai mult sau mai puțin importanți, o campanie acerbă împotriva Tradiției, Bulevardului, un protest contra rețetei de ultimă oră a filmului american — „sex și violență”; în urmă cu zece ani, John Osborne, primul „tînăr furios”, bătea la porțile teatrelor din West-End, căutînd o scenă care să-i primească „mînia”; pe alte planuri, în urmă cu cincisprezece ani, compania lui Giorgio Strehler deschidea, la Milano, o breșă în citadela tradiționalismului, a clericalismului și rigidei cenzuri oficiale. Deși fenomenul teatral se contura încă de pe atunci plin de contradicții, problemele la ordinea zilei se impuneau aproape unilateral în paginile presei, ani de-a rîndul, ca fiind ale „teatrului absurdului”, „teatrului de avangardă”, iar „teatrul furioșilor” a fost salutat cu amuzamentul destinat de obicei excentricităților trecătoare.

La finele anului 1965, problemele se prezintă cu un alt indice de greutate. După ce a scris *Rinocerii și Regele moare*, Eugen Ionescu a intrat, cu ultima sa piesă — *Foamea și setea*, sub arcadele Comediei Franceze. Copilul teribil al teatrului de avangardă pășește așadar în Panteonul consacrarilor clasice ale Thaliei. John Osborne, deși și-a deplasat „mîniile” spre direcții mai puțin limpezi, este totuși un influent autor și producător de filme și favoritul nr. 1 al criticii dramatice de prestigiu.

Sondînd terenul — mai ales în mișcarea teatrală de azi din Franța și Italia —, observăm că, sintetizate în formule lapidare, preocupările curente ale oamenilor de teatru de acolo urmăresc soluțiile la problemele așa-numitei descentralizări<sup>1</sup>, constituirea formațiilor artistice populare, educarea publicului, apropierea maselor largi de teatru și stimularea lor către o viață intelectuală activă. Aceste preocupări se desfășoară în „condiții dure, într-o atmosferă tensionată de nemulțumiri față de o stare existentă și revendicări ale animatorilor dornici să obțină premisele necesare desfășurării unei autentice munci de creație. Ni se par semnificative în acest sens, cuvintele mărturisite chiar în paginile revistei noastre de Albert Botbol, directorul Universității Teatrului Națiunilor, care constata cu amărăciune că înafara Parisului, „Franța, din punct de vedere teatral, este un mic deșert cultural... Acele cîteva Case de Cultură sînt «rîndunici» disperate și puține, care n-au fost în stare să aducă primăvara”. Solicitînd „subvenționarea culturii de către stat” ca mijloc de apărare împotriva asaltului comerțului pseudoartistic, același om de

<sup>1</sup> În limbajul criticii dramatice respective, „descentralizarea” pretinde o spargere a cercului parizian teatral subvenționat și o răspîndire multiplă a unor asemenea instituții teatrale pe tot întinsul Franței.

teatru remarcă cifra înfimă a teatrelor subvenționate în raport cu puzderia scenelor particulare. Așadar, asemenea preocupări majore, cu tendințe vădit și ferm progresiste, sînt reflexul unui climat spiritual agitat. Ele se afirmă, ciocnindu-se, nu fără violență, de multiple și obstinate poziții ce se refuză înnoirilor substanțiale; de vechi formule de organizare a teatrului (sălile de comert teatral printre altele), ce nu vor să abandoneze privilegiul unui prestigiu crepuscular, oglindind în fond un moment crucial de luptă între „cele două culturi” din Occident.

## „VOCAȚIA POLITICĂ A TEATRULUI”

La sfîrșitul lunii octombrie 1965, la Florența a avut loc o întîlnire „europeană” a oamenilor de teatru. Pe ordinea de zi, problema teatrelor subvenționate „stabile” și „populare”. Dincolo de trepte diferite de dezvoltare, proprii fiecărei țări, majoritatea problemelor s-au arătat aceleași pentru Franța și Italia.

În editorialul „Vocația politică a teatrului”, publicația „Il Contemporaneo” (numărul pe septembrie 1965) — precedînd colocviul de la Florența — pretindea imperios reorganizarea celulelor teatrale, în funcție de necesitățile dezvoltării și trezirii conștiinței politice a maselor. Ceea ce preconiza Piscator încă în 1920, la Berlin — „un teatru — instrument politic de propagandă și revoluție” —, dezideratul unui teatru popular, cerut cu patos încă de Copeau, în numele „unificării și regenerării teatrului”, afirmarea misiunii educative, cucerirea maselor largi de spectatori prin cultură, le regăsim astăzi ca indicații programatice în activitatea noilor formații permanente ale așa-numitelor „teatre populare” ce înfloresc în Franța și Italia.

Se pare că, după patru decenii de criză, remarcă revista italiană, teatrul italian cunoaște azi un reviriment. Prin *criză* se înțeleg cele două decenii de dictatură fascistă și alte două decenii postbelice de presiune a cenzurii clericale; prin *reviriment*, cucerirea unui public înfinit mai mare decît tradiționalele elite din vârful piramidei sociale. Faptul că, în această stagiune, aproape fiecare teatru „stabil” a atins cu ușurință numărul de 15.000 de abonați permanenți, faptul că la Roma s-a inaugurat primul teatru Stabile Central, că la Milano, Florența, Torino, Genova se înregistrează prezența reconfortantă a unor largi mase de spectatori îndeamnă presa teatrală, și îndeosebi critica, să constate că „foamea de teatru” a publicului, după care tînjea cîndva Peter Brook, e reală și că, din fericire, numitele colective teatrale au găsit hrana necesară pentru a i-o oferi. Problema de importanță majoră pe agenda pozițiilor înaintate ale teatrului occidental (Franța—Italia) este așadar, azi, educarea politică prin teatru a maselor largi. Criticii și regizorii nu se sfîșesc, ba dimpotrivă se mîndresc cu această funcție politică a teatrului, angajîndu-se să lupte pe cele mai complexe căi împotriva ignoranței și apolitismului spectatorilor.

În Franța, în centrele din est și nord, în trupele ce gravitează în jurul Caselor de Cultură, găsim nuclee de teatru pasionate, ce s-au devotat scenei, considerînd-o, la fel, mijloc de cultură și educație, cu funcții creatoare și activizatoare. Și aici se operează neconținut o muncă asiduă, pentru a forma și crește un public larg, fără „elită”, oferindu-i valori reale ce nu au nimic comun cu „industria distracțiilor”. Conceptul de *teatru popular* cîntărește greu în activitatea acestor celule dramatice și e considerat de o seamă întreagă de critici ca fenomen de primă importanță, cel mai caracteristic vieții teatrale franceze de azi. Într-un foarte interesant și documentat articol publicat în revista „Il Contemporaneo”<sup>1</sup>, Bernard Dort, criticul teatral de la „Nouvel Observateur”, analizează cîteva din problemele stringente născute din descentralizare — actul cultural care a dat naștere și impuls celor opt centre dramatice și celor nouă trupe permanente din Franța, „rîndunicile” la care se referea și Albert Botbol; el schițează perspectivele reale ale acestei mișcări teatrale, ce va constitui — după părerea sa — viitorul teatrului francez.

## REPERTORIUL : A AFIRMA SAU A NEGA, A CELEBRA SAU A CONTESTA

Nîndoios că, prin repertoriu, aceste teatre se exprimă și-si impun distincta personalitate. Titlurile înscrise pe afișele lor au o orientare programatică : dramaturgia originală, difuzarea clasicii, cuprinderea pieselor contemporane angajate în lupta deschisă

<sup>1</sup> „Il Contemporaneo”, Bernard Dort, „Alibi borghese o coscienze critica”, nr. 11, 1965.

dintre umanism și antiumanism. În aceste centre s-au născut tinerii scriitori francezi Armand Gatti și Roger Planchon, ale căror piese (*Viața imaginară a gunoierului Auguste Géai*, *Șura* și *Peștele negru*) aduc un accent nou, inedit, de problematică socială complexă, total diferit de temele și formulele proaspetelor piese bulevardiere ale Parisului. În aceste centre se joacă dramaturgia lui Sean O'Casey, a lui Gorki, mult Brecht — piesele sale din perioade diferite, de la *În jungla orașelor*, la *Șvejk în cel de-al doilea război mondial* se bucură de o triumfală primire la public. Shakespeare e nelipsit de pe afișe, ca și Molière. Cehov are, de asemenea, o mare audiență, iar dintre clasicii moderni, Claudel și Giraudoux.

Care este repertoriul Teatrului Național Popular? *Iluzia comică* de Corneille, jucată de Comedia Franceză în secolul trecut, *Wallenstein* de Schiller, piesă care pune problema puterii și ascensiunii politice, piesa nouă *Cintec public în fața a două scaune electrice* de Armand Gatti și *Nebuna din Chaillot* de Giraudoux. Interesant ni se pare comentariul criticului Gilles Sandier la acest din urmă spectacol: „Văzându-i (pe protagoniști — n.n.), aproape ajungi să crezi că Giraudoux a lansat înainte de a muri un mare mesaj revoluționar împotriva Banului.” Concepția regizorală transpare cu semnificație din acest citat !

În teatrul italian descoperim o bătaie laborioasă și perseverentă pentru reevaluarea clasicii : de la Machiavelli, Ruzante și Alfieri pînă la scriitorii obscuri din ultima jumătate a secolului XIX, care au abordat teme sociale. De asemenea, aceeași predilecție marcată a animatorilor pentru motivele brechtiene, ale căror comandamente politice se integrează armonios în programul estetic al respectivelor teatre ; în teatrele „Stabile” mai găsim și preluarea organică a experiențelor scenice reprezentative ale secolului nostru: Meyerhold, Brecht, Piscator și Maiakovski. Aceste — la vremea lor — îndrăznețe formule de limbaj scenic, create de mari artiști sensibili la funcția socială activă a artei, se arată ca o necesitate organică pentru trupele „populare”, ce speră ca sămînta teatrului revoluționar să rodească pe solul scenei lor. În această mișcare de „politizare” vădită a teatrului italian, o preocupare deosebită se acordă dramaturgiei originale. Dezbaterea de la Florența a arătat că piesa originală se complăce într-o lungă criză, din care încă nu a ieșit. Subliniindu-se avansul regizorilor față de scriitorii, concluziile au pledat pentru depășirea impasului, pentru conjugarea tuturor eforturilor, în vederea redresării acestei „cenușăre” a teatrului italian (și nu numai italian).

## DEVIZA LUI JEAN VILAR

Prospectînd repertoriul acestor centre dramatice, descoperim ca linie directoare formularea unui punct de vedere contemporan în artă. Așa cum spune Giuliano Scabia, tînăr poet, autorul unei piese actuale, ce se reprezintă la Teatrul Stabile din Genova, „teatrul trebuie să creeze o comunitate nouă, să construiască un spațiu unic, pe coordonatele căruia să se întîlnească spectatorul cu autorul și actul”. Acordînd scenei funcția vechii *agora* la greci, Giuliano Scabia pledează pentru un teatru contemporan, „un teatru a cărui valabilitate și validitate să fie asigurate în măsura în care el exprimă ideile proprii nouă tuturor. Un teatru care să pună miturile și deprinderile europeneului mijlociu sub semnul întrebării, un teatru care să smulgă măștile individualismului de pe chipurile semenilor noștri”. Ca și confrății săi scriitori și regizori, Giuliano Scabia solicită un teatru popular, teatru pentru toți, teatru în serviciul obștii. De aici rezultă multiplele încercări de interpretare contemporană a clasicii, montarea lor în scopul proclamării și relevării unor adevăruri ce frămîntă spectatorii și lumea de azi. Considerînd că regizorii nu trebuie să se lase intimidați de textele clasice, ci să le utilizeze pentru a „provoca” spectatorii, Bernard Dort spune : „avem nevoie azi de un *Revizor* la nivelul reprezentației create de Meyerhold, de un *Coriolan* la nivelul montării de la Berliner Ensemble. Avem nevoie de montări care să se slujească de textul literar pentru a afirma idei revoluționare.” Brecht, care este foarte iubit de aceste teatre populare înnoitoare, e preluat nu numai pentru dramaturgia sa, ci și pentru concepțiile sale estetice. Formularea sa : „Teatrul bun este cel care divide spectatorii și nu cel care îi unește” a fost îmbrățișată din plin de animatorii centrelor dramatice. De aici, predilecția pentru piesele-document, urmașele de azi ale primelor *Lehrstücke* și *Zeitstücke* brechtiene, opțiunea pentru acei scriitori contemporani care, dincolo de imperfecțiile formei, au ceva important de spus. Pentru aceste teatre, repertoriul este un adevărat caiet de sarcini ideologice și culturale. Ele au înscris pe steagul lor artistic deviza lui Jean Vilar, moștenită

de la Antoine: „teatrul în serviciul publicului”, „teatrul, difuzor de cultură”. Mărturisirea lui Vilar: „a face teatru înseamnă a pune în slujba majorității, și în primul rând a celor mai puțin favorizați, pîinea și sarea cunoștințelor” a devenit o profesiune de credință comună, atât Centrului de Est din Strasburg, cît și celui Dramatic din Nord, trupelor din Alpi sau din Parisul de Est (T.E.P.).

Planchon a înțeles însă că alegerea repertoriului nu este singurul factor determinant în formularea crezului estetic. Hotărîtoare, după părerea sa, sînt *punerea în scenă* și raporturile ce se stabilesc ulterior între operă și public, între succesiunea de opere (un titlu precede și se conjugă deliberat și programatic cu altul) și public. Limbajul scenic comportă însă o aprinsă controversă și deschide un capitol aparte. Dar, înainte de a ne opri asupra diverselor formule stilistice ce se înfruntă sau se confruntă, semnalăm două atitudini hotărîtoare în fața actului în sine de talmăcire scenică: „celebrare” sau „contestare”. Înțelegînd prin *celebrare* un teatru impersonal, reverențios și într-un anume sens muzeistic, și prin *contestare* un teatru care afirmă negînd false valori, și care neagă afirmînd noi crezuri și convingeri.

## CLASICII NE RĂSPUND LA ÎNTREBĂRI !

Deplina autenticitate a acestor manifestări de artă pretinde continuitatea reprezentării marilor clasici — puncte concretă ce permite publicului să se apropie de cultura și tradițiile civilizațiilor premergătoare. Niciodată clasicii n-au fost atît de mult jucăți ca în ultimul an, la Paris și în întreaga Franță. Se pare că niciodată publicul occidental n-a simțit o nevoie mai acută de a-i asocia pe străbunii, bunicii și părinții teatrului (Euripide, Aristofan, Racine, Corneille, Voltaire, Bernard Shaw și Cehov) la existența lui cotidiană, copleșindu-i cu problemele sale, întînîndu-i sau nu, îmbrățișîndu-i sau citeodată trădîndu-i, dar întotdeauna cu absolvirea că au făcut-o din dorința de a-i sluji pe clasici și a se sluji de ei. Sub un titlu ce nu excelează prin originalitate — „Clasicii, contemporanii noștri” —, André Camp relatează, în „Avantscène”<sup>1</sup>, entuziasmul cu care au fost primite, în ultimele stagii, *Britannicus* și *Andromaca*, la Comedia Franceză, *Thebaida* — prima piesă a lui Racine —, la Théâtre de France, *Troienele* de Euripide, în adaptarea lui Jean Paul Sartre, la T.N.P., și *Perșii* de Eschil, la Televiziunea franceză. De altfel, datorită televiziunii, tragedia clasică și-a cucerit un public imens: după părerea iubitorilor de statistică, reprezentarea *Andromacăi* a atins, prin apariția ei pe micul ecran, de zece ori mai mulți spectatori decît și-a cîștigat piesa în cei exact 300 de ani scurși de la premiera ei (1666). „Repertoriul clasic nu mai este apanajul exclusiv al Teatrelor Naționale, a căror misiune esențială este tocmai cea de a-i conserva, ci realitatea cea mai pregnantă a ultimei stagii. Clasicii au intrat pe bulevard.” În micile teatre pariziene, risipite pe malul drept sau stîng al Senei, spectatorii vin să aplaude pe Jean Claude Drouhot în *Mizantropul* lui Molière și pe Fernand Raynaud în *Burghetul gentilom*. Fără îndoială că Molière, și în special comediile sale, suportă mai bine „aceste cure de întinerire” decît tragedia, adică Corneille și Racine. Dar — după părerea criticilor — deși „specia tragedienilor s-a stins azi în Franță”, nimic nu este mai iubit de public decît tragedia. De aceea, Georges Wilson, directorul T.N.P., a adus ca pe o noutate mult comentată de presă, la ultimul Festival din Avignon, *Iluzia comică* de Corneille. Criticul Paul-Louis Mignon consideră că „montarea acestei opere atît de rar jucate are valoarea unui adevărat manifest programatic, impus de către T.N.P. teatrului francez de azi”. Profesiune de credință pentru clasici face și Jacques Fabbri: „Îl iubesc pe Shakespeare.

<sup>1</sup> Nr. 342 — 1965

Pozițiile care se înfruntă în teatrul francez și italian se reflectă și în coloanele presci. Iată cîteva titluri pline de semnificații: „De ce această criză a teatrului?” se întreabă „Le Figaro Littéraire” anunțînd că teatrul „L'Ambigu” trage un semnal de alarmă; „Teatrul particular pe marginea prăpastiei” — „Vieux Colombier este amenințat cu moartea!” — „Am isprăvit, las locul meu băcanilor de pe Bulevard”, exclamă actrița Madeleine Robinson. Alte glasuri prestigioase apără „Dramaturgia și teatrul popular” (Giorgio Strehler, „Il Contemporaneo”; „Clasicii, contemporanii noștri”, André Camp, „Avantscène”).

# LA COLERE DE MADELEINE ROBINSON

C'EST FINI, J'ELAIS LA PI  
AUX ÉPICIERS DE

La crise du théâtre ?  
Vous voulez me faire rire !

## LE FIGARO LITTÉRAIRE

L'AMBIGU SONNE L'ALARME  
Pourquoi  
cette crise  
du théâtre ?

## Il Contemporaneo

Novembre 1965

N. 11

Giorgio Strehler fa il punto sul « Teatro » di Milano

### DRAMMATURGIA E TEATRO POPOLARE

ALIBI BORGHESE O COSCIENZA CRITICA

**l'Avant-Scène**  
bi-mensuel numéro 342 1<sup>er</sup> octobre 1965

# ARTS *loisirs*

HEBDOMADAIRE COMPLET DE LA VIE CULTURELLE

LE THEATRE DOIT  
RETOURNER A L'ECOLE

APRÈS L'AMBIGU, LE VIEUX COLOMBIER  
EST MENACÉ DE MORT

Le théâtre privé  
au bord du gouffre

## SIPARIO

FILM DI VENEZIA - "GIRO D'ITALIA" di Luciano Coda  
"LA COLPA È SEMPRE DEL DIAVOLO" di Dario

Il teatro  
a  
Londra



Amleto  
dopo  
Zeffirelli

André CAMP  
CLASSIQUES, NOS CONTEMPORAINS...



Și îl iubesc la modul absolut. De aceea, îmi este imposibil să-mi permit cea mai mică libertate față de textul și spiritul său. Repet, față de spirit, și nu față de litera lui." Spectacolul lui Jacques Fabbri, *Visul unei nopți de vară*, a dat naștere la vii controverse. Robert Kanter, criticul de la „Express”, îl consideră „un veritabil triumf al lui Bottom : marele Will între biciclete și dansul sirtaki !” Regizorul, aderind la unele observații exprimate mai de mult de Peter Brook, în legătură cu straturile de mistificări ce au acoperit opera lui Shakespeare — de-a lungul întregii perioade romantice —, se explică : „Pentru oamenii noștri de teatru așa-zis erudiți, pentru «academizanti», pare revoltător, monstruos, inadmisibil faptul că Shakespeare a scris un teatru simplu, la nivelul de înțelegere al băcanului din colț. Eu pretind că Shakespeare nu poate fi înțeles cu «cerebralitate», ci cu sensibilitate. Geniul lui Shakespeare este de a fi în același timp pe stradă și în ceruri. Dar, de multe ori, savanții lui comentatori au uitat «strada» și au pus în circulație ideea falsă că Shakespeare este un scriitor rezervat elitelor. Eu am conceput *Visul unei nopți de vară*, într-un anume sens, ca o revistă la Folies Bergères ; dar o revistă scrisă de «domnul Shakespeare», ceea ce e cu totul altceva”.

Așadar, în Franța, de când Jacques Copeau a revoluționat, la Vieux Colombier, montarea claselor, ei sînt continuu puși și repuși în discuție. Dacă Jean Vilar i-a îmbrăcat în haine sobre și epurate, dacă Louis Jouvet i-a prezentat în cadrul scenografic elegant și rafinat al lui Christian Bérard, să nu uităm că Planchon, dîndu-i lui Georges Dandin o existență ternă și concretă și lui Tartuffe mobiluri de caracter indubitabil burgheze, a deschis o pagină nouă în interpretarea bătrînilor părinți ai teatrului. Interesant este faptul că azi, cînd bulevardul francez își plînge criza în marile cotidiane, cînd critica se arată dezamăgită în fața invaziei de comedii muzicale și piesete ce zadarnic caută să întinerească vechea rețetă a triumfului, ultimul recurs al directorilor amenințată de faliment îl constituie montarea unui clasic. Se consumă în teatre o imensă cantitate de muncă depistîndu-se autori mai puțin cunoscuți, mai puțin jucăți : contemporani ai prerenasterii italiene, John Ford și alți trăitori din timpul lui Shakespeare, sau opere considerate pînă acum ne jucabile — ca *Orșanul Chinei* de Voltaire, *Nepotul lui Rameau* de Diderot și *Iluzia comică* de Corneille.

Cu ferovare sînt jucăți și clasicii ruși. O lună la țară de Turgheniev a constituit un mare succes al stagiunii trecute la Paris ; la fel, *Jurnalul unui nebun* de Gogol, *Crimă și pedeapsă* de Dostoievski, *Omul, acest animal ciudat*, prelucrate după Cehov. Creatorul *Pescărușului* este cu pasiune interpretat astăzi în Italia. Luchino Visconti a inaugurat, cu *Livada cu vișini*, la Valle, activitatea noului Teatru Stabile din Roma. În urma răsunătorului său succes, întrebare ce vrea să monteze în continuare, a răspuns : „Cehov, Cehov și încă o dată Cehov.” Montarea lui Visconti a dat *Livezii cu vișini* ceva nou, care a stîrnit interesul publicului și oamenilor de teatru. După părerea unui publicist italian, nouă este ironia față de incapacitatea eroilor de a se integra societății în transformare, ca și relieful dramatic provenit din lipsa definitivă de comunicare într-o lume plină de fermenti, de căutări, de cerințe noi, și populată de fantome care se străduie să o ignore. Într-un interviu acordat revistei „Sipario”<sup>1</sup>, celebrul regizor și cineast mărturisește că, între *Livada cu vișini* și ultimul său film, *Nedescușitele stele ale Ursei Mari*, se află o legătură. Ele au în comun aceeași temă a decăderii familiei : „dar dacă alternativa filmului e tragică, situația eroilor lui Cehov e rizibilă. Deși toată lumea teatrală se încăpățînează să considere *Livada cu vișini* o tragedie, eu cred că toți regizorii și interpreții s-au înșelat în această privință și continuă să se înșele. Însuși Stanislavski, la această piesă, nu l-a înțeles pe Cehov. Eu am încercat să mă arăt fidel recomandărilor autorului, indicațiilor sale regizorale și referirilor pe care le-am găsit în corespondența sa. Întotdeauna ultimul act s-a tratat lacrimogen și melodramatic, în realitate fiind vorba de un vodevil. Toți sînt fericiți să plece. Preparativele se desfășoară într-o atmosferă voioasă ; mărturie, faptul că bătrînul servitor Firs este uitat în casă, ceea ce nu s-ar fi putut întîmpla dacă tristețea i-ar fi copleșit pe toți...”

În teatrul italian, bătălia împotriva îmbălsămării clasice se pare că a fost cucerită. Ei sînt reprezentați acum cu obstinație în ediții critice, în reconsiderări îndrăznețe, care au însă la bază un profund atașament față de problemele contemporaneității. De aici rezultă și marile succese ale unor spectacole ca *Romeo și Julieta* montat de Zeffirelli sau *Gilcevele din Chioggia*, jucate de Strehler într-o viziune realist-istorică cu totul novatoare față de spiritul interpretării comediei goldoniene. În proiectele teatrelor stabile italiene, părinții teatrului ocupă locul cel mai proeminent. La Teatrul Stabile din Torino, stagiunea s-a deschis cu *Hangița* de Goldoni, urmată de *Richard al III-lea* de Shakespeare. În proiectele sale figurează un Ruzante inedit și *Bertoldo la curte*

<sup>1</sup> Nr. 234/1965.

de Massimo Dursi. După *Livada cu vișini*, noul teatru din Roma pregătește *Negustorul din Veneția* de Shakespeare și un Pirandello mai puțin cunoscut: *A-i îmbrăca pe cei goi*. La capitolul experimental al acestui teatru, găsim notat *Guvernul lui Uerres*, o adaptare după Cicero, și *Eleonora d'Arborea* de Dessi. Piccolo Teatro continuă suita reprezentațiilor clasice realiste; după triumful *Gilcevilor din Chioggia* pregătește *Troienele* lui Euripide, în aceeași adaptare a lui Sartre, jucată și la T.N.P., și *Oamenii mafiei*, un text apocrif din secolul trecut. *Doctorul în dilemă* de Shaw și piesa lui O'Neill *Vine negustorul de gheață* sînt în repetiție la Teatrul Stabile din Genova; teatrul Proclamer-Albertazzi anunță reluarea spectacolului *Maria Stuart*, iar *Messieur de Pourceaugnac* de Molière va fi noua animată a teatrului lui Eduardo de Filippo.

## NU AVEM DREPTUL SĂ FACEM EXPERIENȚE ÎN FAȚA A 2800 DE SPECTATORI !

Expresia teatrală, stilul interpretării — încadrat sau nu într-un curent —, modalitatea proprie de afirmare sau negare a valorilor textului dramatic, preocupă în mare măsură oamenii de teatru din Occident. Georges Wilson, directorul T.N.P., ca și Gianfranco di Bosio, regizorul și directorul artistic al Teatrului Stabile din Torino, asociază problema limbajului teatral de public. „Experimentarea unui limbaj nou nu trebuie să neglijeze necesitatea unei întâlniri permanente, pe valorile fundamentale ale teatrului, cu spectatorii — spune animatorul italian. Dar, desigur, trebuie să acordăm o atenție deosebită diverselor modalități și diverselor voci ce încearcă să exprime cît mai original și personal punctul lor de vedere față de teatrul contemporan italian și străin. Cred că problema experimentului nu diferă de la textul clasic la cel modern; Ruzante, de pildă, este un mare clasic, chiar dacă pentru noi el reprezintă o nouate absolută, egală cu prezentarea unui text de avangardă. Pentru că Ruzante e deopotrivă clasic și popular, iar dezbaterăa unei opere de artă presupune întotdeauna o dezbateră populară.” În această ordine de idei, di Bosio consideră că o piesă ca *Ce zile frumoase* de Beckett „în ciuda dificultăților aparente de comunicare cu publicul, prin structura ei artistică, este o operă populară, ce trebuie făcută accesibilă spectatorului, ajutîndu-l să pătrundă înăuntrul universului de idei al autorului.”

Deși poziția regizorului italian — aici — e cel puțin discutabilă, o menționăm tocmai pentru că ea demonstrează caracterul contradictoriu, dificil, adesea derutant al căutărilor oamenilor de teatru din Occident, dornici în primul rînd să stabilească punți de legătură, largi și ferme, cu publicul. „Un teatru național popular — mărturisește, pe de altă parte, Georges Wilson —, care are o scenă imensă ca a noastră, la Chaillot, și un public zilnic de 2800 de spectatori, nu-și poate permite experiențe de laborator, experimentări propice doar pe o scenă mică. Desigur că noi ar trebui să jucăm și autori considerați „ne jucabili”, dar pentru aceste experiențe ne-ar trebui o sală mică (o vor avea: la T.N.P. se construiește acum o sală „mică” de 550 locuri, pentru montări „normale”, ceea ce reprezintă, în accepția lui Wilson, doi actori și un practicabil — n.n.). În această etapă a lucrurilor, eu pretind că nu avem dreptul ca, în fața a 2800 de persoane, să ne dedicăm unor experiențe. Gîndiți-vă ! Ar însemna să ne găsim în fața unui zid de 2800 de nereceptivități individuale ! Ar fi o încercare căreia nici eu, nici colectivul, nu i-am putea face față.”

## TEXTUL DE AVANGARDĂ ESTE CEL CARE ATACĂ O SCHEMĂ VECHĂ A LUMII !

Cronicarul ziarului „Il Contemporaneo” arată, într-un număr dedicat teatrului<sup>1</sup>, că Piccolo Teatro din Milano a avut întotdeauna față de avangardă și limbajul ei teatral o poziție riguroasă, exclusiv polemică. După părerea criticului, „avangarda, fenomen teatral ridicat la suprafața vieții artistice de modă, s-a și dovedit inconsistentă și trecătoare”. Întrebat fiind dacă ar dori să angajeze pe scenă o dezbateră artistică pe tema avangărzii — spectacol care, demitificînd erorile acestei literaturi, i-ar releva și aspectele pozitive —, Giorgio Strehler, directorul de la Piccolo Teatro, a răspuns: „O

<sup>1</sup> Nr. 11/1965.

asemena tentativă e posibilă și utilă, ca orice faptă culturală de clarificare, de demitificare, de critică minuțioasă care, analizând un aspect al culturii contemporane, slujește la precizarea și lărgirea limitelor cunoașterii noastre. Mă întreb însă: în ce măsură o asemenea antrepriză artistică este necesară?" Arătând că, de ani de zile, Piccolo Teatro din Milano duce o bătălie grea, marcată de triumfuri dar și de nereușite, în stabilirea citorva date fundamentale ale unei adevărate culturi contemporane, Strehler spune răspicat: „Personal, am ales o cale ce respinge avangarda sau, mai bine spus, o anumită avangardă, pe care o consider falsă. Acesteia, prefer să-i opun un alt gen de avangardă, vie, adevărată, pentru a-i oferi publicului, copleșit în permanență de tot soiul de variațiuni date teatrului disperării — teatrul neantului, teatrul vidului, teatrul dezagregării limbajului, teatrul necomunicării și alte experimente, ce tind să identifice arta cu patologia —, o altă alternativă culturală. Eu opun avangărzii disperate, reprezentate și exaltate abundant pe marile scene ale lumii, o expunere ideologică, poate restrînsă, dar foarte precisă și clară pentru mine. Am căutat să exprim — explică Strehler —, prin intermediul unor spectacole diverse, contemporane sau clasice, interpretate în mod critic și contemporan, că noțiunea de avangardă nu este numai o noțiune formală, de ordinul expresiei; că, dimpotrivă, valorile revoluționare adevărate și stimulatoare nu sînt cele ce se nasc dintr-o concepție negativă asupra vieții și a lumii, dintr-o concepție ce conferă artei valoarea unei „distracții a rațiunii”; ci că textul de avangardă sau textul contemporan este cel care atacă o schemă veche a lumii, pentru a o transforma. Adevăratele valori de avangardă aparțin unei gândiri substanțiale, care vrea să transforme lumea, deoarece crede în viață și în om, fără teama de a fi considerată simplistă, ridicolă sau retorică. Recunoscînd contradicțiile condiției umane în societatea noastră, condiția «tragică» a omului situat între oameni, avangarda artistică trebuie să aducă o soluție activă, să depună un efort pasionat și dinamic, să caute soluții și răspunsuri în însăși existența omului, și nu în răceala metalică și urît mirositoare a lăzilor de gunoi.” Am reprodus acest lung citat pentru că, în condițiile dificile ale bătăliilor pentru un teatru al construcției umane contemporane, poziția acestui reputat creator apare ca una dintre cele mai avansate, mai responsabile.

În articolul „Dramaturgia și teatrul popular”, Strehler arată cum a încercat să contrapună așa-zisei avangărzi antiumaniste un alt gen de teatru, neidentificat încă, un teatru „de tip critic, dialectic”, cu o capacitate maximă de stimulare a dezbaterilor revoluționare. În locul denunțării avangărzii cu propriii ei termeni, regizorului din Milano i s-a părut mai util să impună alt termen artistic, mai puțin la modă, dar care ciștigă tot mai mult teren. „Este vorba de tălmăcirea scenică a temelor brechtene, într-o formulă artistică specific italiană, operată pe scena de la Piccolo. E vorba de reinterpretare viguroasă a clasicii, de stimularea dramaturgiei originale.”

Iată ce spune și Luigi Squarzina, autorul piesei *Romagnola*, reprezentată și la noi (în această stagiune, noua sa lucrare, *Emmeti*, se joacă la Genova), în legătură cu „avangarda”: „Am ajuns la un nivel de la care nu putem da înapoi. Am cucerit conștiința publicului prin temele și limbajul artistic cu care l-am atacat, trebuie să-i cucerim aderența totală la literatura noastră dramatică. Depinde de căutări ca ele să fie limfă sau singe pentru dramaturgie. Avangarda nu este o problemă de morfologie gramaticală, ci o problemă serioasă, de fond”.

## „CRIZA TEATRULUI — SAU CRIZA BULEVARDULUI? 1

A numite cotidiene pariziene — căci în Franța, în special, s-a lansat alarma — au apărut, în luna noiembrie, cu titluri mari de-o șchioapă: „Criza teatrului!”, „Teatrul particular la marginea prăpastiei!”, „Teatrul în pericol!”.

„Criza” teatrului anunță astăzi la Paris, de fapt, o serioasă criză a Bulevardului, falimentul micilor companii particulare, care, în goana după succes, au apelat la câteva — mai mult sau mai puțin spumoase — comedii muzicale americane, la câteva — mai abil sau mai puțin abil construite — piese polițiste ale ineputabilului Robert Thomas și Compania, și la unele formule reinnoite — cu mai mult sau mai puțin meșteșug — ale vechiului triumfi amoros. Analizînd „marea criză a teatrului particular”, Maurice Tillier arată, în „Figaro Littéraire”<sup>1</sup>, că astăzi, în fața concurenței cinematografului, televiziunii și a repertoriului teatrelor subvenționate. T.N.P. și T.E.P., un succes pe Boulevard, ca să dureze, trebuie să aibă proporțiile unui triumf. În situația comercializării teatrului, a existenței „producer-ilor” (acest rău necesar al Bulevardului francez, importat de peste

<sup>1</sup> Nr. 1021/1965.



ocean, și care a dus la industrializarea magiei verbului), nenumăratele căderi înregistrate în această stagiune (zece, consemnate oficial) au avut drept efect închiderea porților câtorva teatre. Scos la licitație se află teatrul L'Ambigu comique; prestigiosul teatru al lui Copeau — Vieux Colombier, în ciuda succesului publicitar al premierei sale *Sfîntul Eulogiu din Cordoba*, de Maurice Clavel, „mister hispanico-mauresc”, se vede pus în situația de a afișa placarda „de închiriat”, de pe o zi pe alta. Printre cele trei cauze aflate la originea acestei, pare-se, ultime crize, care va da lovitura de moarte teatrului particular parizian, se află: indispensabilitatea producătorilor, a acestor patroni care tratează teatrul drept un garaj sau magazin comercial; ei se tem să promoveze teatrul „nou de avangardă”, considerându-l nerentabil pentru marele public, și, pe de altă parte, resping o literatură veritabilă, în măsură să trezească interesul maselor de spectatori. Apoi, concurența televiziunii și, în cele din urmă, dar nu de ultimă importanță, lipsa subvențiilor statale.

Ce răspunde la aceste semnale desperate de alarmă Georges Wilson? „Criza teatrului? Vreți să mă faceți să rid!”, exclamă directorul T.N.P., în „Arts”. „Poate criza Bulevardului, asta da”. Arătînd că teatrele de bulevard nu contează decît pe succese bănești și pe ipotetica descoperire a unor mine de aur (care nu prea se găsesc), Georges Wilson comentează: „Teatrele de pe bulevard sînt certe cu întreaga critică dramatică, deoarece ele tratează critica, și numai în cazul cînd le este favorabilă, ca pe un surplus de publicitate. Noi, cei de la T.N.P., nu avem nevoie de critica dramatică pentru a stabili un contact (publicitar) cu publicul. Avem nevoie de critică pentru a nu fi considerați un club închis, pentru a putea fi „asimilați” fenomenului artistic contemporan.” Răspunzînd unei întrebări despre criza Bulevardului, Georges Wilson a demonstrat cu date concrete incapacitatea uriașei săli Chaillet de a satisface cererea de bilete a publicului. În cei trei ani de cînd Wilson se află la conducerea T.N.P., numărul spectatorilor abonați a sporit cu 5 000 în primul an, și cu 40 000 în ultimul. Astăzi, Teatrul Național Popular are 500 000 spectatori abonați. Specificînd că el continuă munca și programul lui Jean Vilar, Wilson subliniază: „T.N.P. trebuie să devină — și este — un instrument artistic eliberat de toate contingențele burgheze ale spectacolului. Noi ne slujim de experiența Caselor de Cultură, care, la rîndul lor, folosesc programul și mijloacele noastre de activitate. Și — ce este mai important — publicul înțelege efortul nostru, ne sprijină și ne urmărește.”

## SUCCESE SAU EREZII ?

**P**erfid, teatrul particular a adresat un apel patetic spectatorilor: „Salvați micile companii, căci odată cu ele va dispărea trambulina de pe care au sărit odinioară, impunîndu-se, Claudel, Cocteau, Montherlant, Anouilh, Sartre și, recent, Ionescu și Billet-doux”. Mai semnificativ ca orice comentariu ni se pare aici poziția actriței Madeleine Robinson, care-și expune cu sinceritate nemulțumirile față de teatrul particular, arătînd cum sînt interpretați mari și valoroși scriitori în micile companii încropite și organizate după criterii întîmplătoare și extraartistice, îndărătul cărora se află însă, obligatoriu, capitalul unui producător. Interpreta rolului Martha în piesa de mare succes a lui Edward Albee *Cine se teme de Virginia Woolf?* (Théâtre de la Renaissance) anunță oficial că va părăsi atît acest rol care a pasionat-o, cît și teatrul respectiv, preferînd să joace rolul Elmirei din *Tartuffe*, „exact ca o actriță debutantă, într-un spectacol lipsit de reclamă și ecou publicitar”. Motivul? Degradarea spectacolului, modul de desfășurare a reprezentației, incompatibil cu probitatea profesiei actricești. Cunoscuta actriță Madeleine Robinson afirmă că spectacolele care durează luni pe afișele pariziene, așa-zise succese ca: *Floarea de cactus* de Barillet și Grédy sau *Idioata* de Achard „sînt în realitate erezii teatrale, dictate de calitatea mediocră a montării. În timpul lui Dullin nu exista un mare triumf, ci doar 100 de reprezentații”. În numele respectului față de profesiunea de actor, Madeleine Robinson consideră că studiul și calificarea obținute de elevii de la Conservator se pierd, se degradează în spectacolele bulevardiere.

## TEATRUL FRANCEZ TREBUIE SĂ SE ÎNTOARCĂ LA ȘCOLĂ ?

**Î**n acest context de frămîntări și bătălii mai mult sau mai puțin deschise, mai mult sau mai puțin artistice, o problemă acută ce se pune teatrului francez azi este cultura teatrală, profesionalizarea, disciplina artistică. „Teatrul trebuie să se întoarcă la

școală" — conchide un reputat critic dramatic<sup>1</sup>, după ce demonstrează pe patru coloane superficialitatea, diletantismul ce domnesc pe multe scene pariziene. „Toropeala, oboșala, moartea lentă a teatrului parizian arată și celor mai orbi că acestea sînt trăsăturile izbitoare ale scenei noastre de azi. Renașterea teatrală în care sperăm trebuie să înceapă cu modificarea radicală a bazelor sociologice ale teatrului francez. Este semnificativ — notează criticul — că în această stagiune viața teatrală s-a refugiat aproape cu exclusivitate în interiorul «trupelor populare», fie ele din Nanterre sau Aubervilliers, din Villeurbanne sau Menilmontant. Spectacolele de reală importanță artistică ale stagiunii au fost reprezentațiile date de aceste trupe cu *Macbeth*, *Moartea unui comis-voiajor*, *Andorra* și *Dușmanii*". Ca o condiție a autenticului reviriment se impune — după părerea criticului revistei „Arts" — crearea bazelor unei reale asimilări teatrale, educarea spiritului și formației actorilor, într-un cuvînt, întoarcerea teatrului la școală. Analizînd starea învățămîntului teatral din capitala Franței, unde în afara conservatorului și Universității Teatrului Națiunilor nu se mai află alte instituții de învățămînt teatral decît așa-zisele „școli" particulare, inițiate de actori scoși la pensie, Gilles Sandier comentează cu ironie magia exercitată de Paris asupra lumii teatrale mondiale. „Neconținut se vine la Paris pentru a se învăța teatru și Quai d'Orsay acordă, în cadrul schimburilor culturale, burse studenților străini, care sosesc la Paris ca să găsească... Ce? Nimic! (O impostură, dar prestigiul obligă!)". Săptămînalul artistic francez denunță cu înversurare totală indiferență oficială față de formarea culturii actricești, dezinteresul manifestat față de pedagogia teatrală. Lipsei de profesionalizare, degradării mijloacelor de expresie din majoritatea teatrelor franceze, Gilles Sandier le opune valoarea și prestigiul artistic ale celor trei spectacole „izbitoare văzute în această stagiune, și care, toate, au provenit din alte țări: spectacolul *Marat-Sade*, prezentat de Peter Brook, *Troilus și Cresida*, în regia lui David Esrig, și *Romeo și Julieta*, în cea a lui Zefirelli. Aceste spectacole, fără să aibă nimic comun între ele, înafara unei alianțe a ceremonialului și violenței, a ritualului și fanteziei (care definește, poate, teatrul), se bazează, toate trei, pe de o parte, pe o viziune estetică și coerentă, și pe de altă parte pe o concepție de joc actricească, pe o disciplină artistică și pe o performanță fizică, pe care din nefericire nu le găsim în Franța. Nici o producție franceză nu poate suporta comparația cu aceste trei spectacole. Nici un regizor, nici un animator francez nu poate pretinde și nici obține din partea actorilor asemenea performanțe, din simplul motiv că ei nu sînt pregătiți pentru aceasta; fără să mai ținem seama că o asemenea antrepriză necesită timp, luni de repetiție și bani..." De altfel, se întreabă Gilles Sandier, cu amară ironie, „ce l-ar împinge pe un tînăr animator la asemenea căutări estetice originale și îndrăznețe, într-o țară unde conformismul, mediocritatea și nivelarea artistică se află pe primul plan?"

\*\*\*

Concluziile ce decurg din sumara noastră incursiune în problematica unor scene occidentale vorbesc, așadar, despre direcții ce se afirmă în unele teatre apusene, în pofida climatului plin de contradicții și de dificultăți. Ele merită să fie cumpănite cu maturitate și răspundere cînd e vorba de selecționarea repertoriului apusean ce se reprezintă pe scenele noastre. În inițiativele și punctele de vedere ale „colaboratorilor" pe care i-am solicitat fără voia lor în aceste pagini, distingem aspirații către un teatru al viitorului, ai cărui germeni încearcă să se înfiripe în miezul unei crize adeseori deschis mărturisite.

Mira Iosif

<sup>1</sup> Gilles Sandier, „Arts", nr. 1012/1965.