

## REFLECTAREA REALITĂȚII CONTEMPORANE ÎN REPERTORIUL CLASIC

Cea de a treia *Rassegna Internazionale dei Teatri Stabili* confirmă nu numai vitalitatea unei inițiative generoase și curajoase, ci și șansele ca ea să capete o consacrare solidă, adică o tradiție. Există într-adevăr premisele ca aceste „întâlniri” — sau, ca să rămînem fideli termenului din dicționar, „tregeri în revistă” — susținute de o grupare largă de oameni de teatru italieni, cu sprijinul remarcabil al autorităților florentine, să devină un organism cultural cu o pondere importantă în viața teatrală internațională.

Desfășurate odată cu festivalul internațional, care întrunește anual la Florența un număr de teatre stabile (subvenționate), diverse ca modalități, concepții și ideologii, consfăturile de pînă acum au avut meritul de a reuni numeroase personalități ale lumii teatrale, nu atît în spiritul unei confruntări spectaculoase cît în acel al unei colaborări efective, menite să ducă la elucidarea unor probleme concrete, practice ale vieții teatrale. După discuțiile purtate în 1965 pe tema raportului dintre societate și teatrele stabile (la care au participat, printre alții, scriitorii ca : Armand Gatti, John Arden, Slavomir Mrozek ; directori și animatori de teatru ca : Jean Vilar, Luigi Squarzina, Erwin Axer, Karl Heinz Stroux ; teoreticieni și cronicari ca : Martin Esslin, Siegfried Melchinger, Bernard Dort) s-a luat hotărîrea ca în următoarele două întruniri să se abordeze problema repertoriului. Astfel că, în 1966, în vreme ce în cadrul festivalului de la Florența se prezentau spectacole de pretutîndeni, avînd ca temă războiul, dezbaterile s-au referit la „teatrul timpului nostru” ; iar un an mai tîrziu, adică în toamna trecută, la „reflectarea realității de azi în repertoriul clasic”.

Așa cum a spus, în cuvîntul de deschidere, Paolo Grassi, directorul Teatrului Piccolo din Milano — care a prezidat această din urmă consfătuire —, o asemenea temă pusă în discuție acum două decenii ar fi părut de o îndrăzneală ostentativă și ar fi dezlănțuit o polemică aprigă ; astăzi însă, cînd actorii, regizorii și dramaturgii au dat clasicii un caracter necesar și actual, schimbul de idei asupra modului de interpretare a clasicii capătă o mult mai mare importanță și o nouă semnificație, putînd deveni o eficientă împărtășire de experiență.

Deși în decursul celor trei zile pline, cît a durat consfătuirea, discuția a devenit deseori înflăcărată, și numeroase au fost momentele în care vorbitorii s-au contrazis unii pe alții, schimbînd replici și argumente „zdrobitoare”, totuși reflectînd pe marginea celor rostite, se confirmă încă o dată că mai toți oamenii de teatru contemporani care cred în clasici (pentru că, oricît ni s-ar părea de paradoxal, există și oameni de teatru care nu cred în ei), sînt de acord că astăzi punerea în scenă a unei piese clasice trebuie în mod obligatoriu să ia în seamă contextul contemporan. E o condiție care a căpătat putere de corolar, verificat de experiența de zi cu zi și de an cu an a teatrelor, și care nu se mai cere demonstrat.

### CLASICII SÎNT MORȚI SAU CONSTRINȘI SĂ FIE CONTEMPORANI

„Clasicii sînt morți sau sînt constrinși să fie contemporani” — astfel și-a început expunerea criticul polonez Ian Kott. „Căci teatrul, înainte de orice, înseamnă actori, iar Antigonele sau Fedrele, Oreste sau Hamlet... sînt interpretați de oameni ai zilei de azi. Chiar dacă regizorul vrea să reconstituiască cu fidelitate trecutul... tot sensibilitatea modernă este cea care modelează expresia buzelor și se reflectă în lumina ochilor. Azi știm cu toții că actorii pot purta costume de epocă, dar că trebuie să se ferească de a-și modifica expresia modernă a chipului... Chipurile și trupurile actorilor, materia primă a

spectacolelor, aparțin epocii noastre. Ființa vie a actorilor duce la abolirea frontierelor artificiale dintre clasici și moderni.

Dar teatrul înseamnă și cuvânt. Azi, clasicii vorbesc toate limbile...”

Pînă aici, de aceeași părere o noastre. Ființa vie a actorilor duce la abolirea frontierelor artificiale dintre clasici și moderni. Dar teatrul înseamnă și cuvânt. Azi, clasicii vorbesc toate limbile...”

Pînă aici, de aceeași părere o noastre. Ființa vie a actorilor duce la abolirea frontierelor artificiale dintre clasici și moderni. Dar teatrul înseamnă și cuvânt. Azi, clasicii vorbesc toate limbile...”

Pînă aici, de aceeași părere o noastre. Ființa vie a actorilor duce la abolirea frontierelor artificiale dintre clasici și moderni. Dar teatrul înseamnă și cuvânt. Azi, clasicii vorbesc toate limbile...”

Curînd însă izbucnesc disensiunile provocate îndeobște de un element subtil și de bun-simț — măsura. Fiind vorba de un raport, odată acceptată existența lui, rămîne totuși de stabilit în ce măsură au dreptul să se împreune pe scenă piesa, care în același timp înseamnă istorie, cu realitatea prezentă.

„În epoca noastră — spune Ian Kott — clasicilor li se cere în primul rînd să fie angajați, chiar mai angajați decît li se cere autorilor contemporani. Căci fiind morți, ei nu se pot explica. Vă mărturisesc că și eu, mă număr printre cei care cer clasicilor să fie angajați, care îi obligă să fie angajați. Mi se pare că, în teatrul zilelor noastre, funcția adevărată a clasicilor este de a fi ceea ce în termeni juridici se cheamă martorii acuzării: martorii acuzării împotriva tuturor formelor de opresiune, sociale și politice, împotriva tuturor zeilor care cer victime și, mai cu seamă, împotriva acestui ultim dumnezeu, cel mai crud dintre toți, istoria indiferentă, care se transformă în fatalitate și predică justificarea tuturor crimelor și tuturor suferințelor.”

Făcînd apoi o succintă expunere asupra teatrului contemporan și considerînd că cei doi clasici ai săi sînt Jarry și Cehov (*Ubu-rege* fiind filonul principal din care se trage literatura absurdului și fenomenul happening, iar universul și climatul lui Cehov, universul și climatul lui Pinter și Beckett) și că toată dramaturgia modernă e influențată de Joyce și Kafka, criticul polonez își încheie astfel discursul:

„Iată lumea teatrului nostru de astăzi, în care clasicii de pe vremuri sînt obligați să pătrundă. De la Sofocle la Shakespeare, de la Euripide la Racine, toți sînt obligați să pătrundă în *Castelul* lui Kafka și să rătăcească prin *Noaptea valpurică* a lui Joyce, să asiste la confesiunile lui Jean Marie Clemons din *Căderea lui Camus*, să-și bată joc de istorie împreună cu *Ubu* și să aștepte inevitabilul împreună cu Beckett. Le cerem să pătrundă în universul nostru pentru a ne vorbi de experiența lor; le cerem să intre în dialog cu noi, iar noi să fim cei care pun întrebări. Și dacă nu răspund, ei încetează de a fi vii. N-au apărut pe scenă decît pentru a fi definitiv îngropați”.

## DACĂ BECKETT EXISTĂ, DE CE IL CĂUTĂM ÎN SHAKESPEARE ?

La care John Francis Lane, cronicar la „Daily American“, replică imediat:

„Fără îndoială că, datorită acestei concepții, *Regele Lear* a fost îmbogățit de către Peter Brook într-un anumit fel, mai ales pentru spectatorii care nu sînt băștinași ai Engilterei. Dar nu se poate nega că a fost și sărăcit de anumite frumuseți și înțeleșuri.

Ceea ce nu înțeleg eu este de ce, dacă Beckett a scris *Fin de partie* într-o limbă teatrală modernă, noi să căutăm această piesă în *Lear*. Sau de ce, de vreme ce *Ubu-rege* — considerată drept «un program al teatrului modern» — există, să fie interpretați alți clasici în maniera lui Jarry (cum a fost, de pildă, spectacolul *Cum vă place* de la Londra, spectacol care nu era nici «elizabetan», nici «contemporan», dar a obținut un titlu de glorie pentru că s-a spus că este «în stil Jarry»“.

„Părerea mea este“ — a spus în concluzie John Francis Lane — „că dacă scriitorii de azi interpretează piesele clasice în idiomul de azi, regizorii n-ar trebui — atunci cînd pun în scenă piese clasice — să le rescrie după ideile scriitorilor de azi.”

Cronicarul francez Bernard Dort de la „Nouvel Observateur“ adaugă: „De altfel, a obliga clasicii să intre în formele noastre, a-i actualiza, o fi oare o metodă atît de modernă? După părerea mea, e mai degrabă revenirea la o metodă clasică. N-au făcut oare și clasicii la fel? Racine și Shakespeare n-au turnat și ei în forme noi povești vechi? Iar în ceea ce privește părerea lui Ian Kott și experiența lui Peter Brook cu

*Regele Lear*, cred că ei, departe de a-l „îmboğăți” pe Shakespeare, l-au sărăcit. Dacă voiau să facă o experiență, trebuiau să facă efortul s-o ducă pînă la capăt; oprindu-se la jumătatea drumului, *Regele Lear* nu e nici Shakespeare, nici Beckett. Căci, *Fin de partie* terminat (cum e cazul, în „versiunea” shakespeareană) pe o așteptare optimistă sau firească, pe ideea de continuitate a vieții — final caracteristic mai tuturor pieselor lui Shakespeare —, nu mai este Beckett.”

În linii generale, cei doi poli între care s-au purtat discuțiile au fost actualizarea exagerată a clasicilor și interpretarea istoricistă. Trebuie subliniat însă că nici de o parte a baricadei, nici de cealaltă, extremele nu s-au îndepărtat prea mult, despre mizanscena în costume moderne abia pomenindu-se în treacăt, iar cele a căror fidelitate față de istorie e ostentativă, amintite doar pentru a fi excluse.

„O mizanscenă axată exclusiv pe re-crearea fidelă a societății vremii în care au trăit clasicii e imposibilă și neinteresantă” — a spus același Bernard Dort. „N-avem decît să ne gîndim la filmul lui Zefirelli după *Scorpio îmblînzit*, care a avut această ambiție, care a fost etichetat drept «un morceau de style» și care n-a avut nimic comun cu noi, dar nici cu Shakespeare.”

Noțiunea de istoricizare a clasicilor și-a restrîns cu mult sfera, partizanii ei, în domeniul teatrului, acceptînd ca o necesitate raportarea textului la contextul actual.

În expunerea sa, teatrologul francez Emile Copfermann se întreabă: „Oare în cadrul activității unui teatru e necesară o riguroasă distincție între piesa clasică și cea contemporană? Recunosc că operele contemporane dau regizorilor o ocazie spre a-și demonstra virtuozitatea și că, atunci cînd cade o piesă clasică, nu e atît de grav, pentru că autorul ei nu va fi compromis. În fond însă, între aceste două „planuri” trebuie să existe o strînsă și organică legătură, ele îmboğăindu-se reciproc. S-a dovedit în repetate cazuri cu cît poate deveni mai interesant un spectacol clasic pus în scenă de un regizor care «și-a făcut mîna» în spectacole contemporane; nimeni nu mai cere astăzi spectacole clasice cu caracter de muzeu, care nu servesc de altfel decît la emascuarea operelor vechi.”

Trebuie neapărat menționat că vorbitorul a fost primul în ordinea timpului, care s-a plasat pe o poziție adversă lui Ian Kott, fiind susținătorul „istoricizării” clasicilor. Limitînd mai întîi sensul cuvîntului „clasic” și demonstrînd că „o piesă nu se face, ca vinul, bună învechindu-se”, Copfermann și-a conchis cuvîntarea astfel:

„Dimensiunea umană este cea care conferă unei piese longevitate. Datoria noastră este să-i dăm o dimensiune istorică”.

Dintre toți participanții la acest „Congres de studiu”, Maurice Sarrazin a fost poate cel mai activ. Director al teatrului denumit cu modestie „Grenier de Toulouse”, de curînd înființat, Sarrazin — fără a semăna cîtuși de puțin la înfățișare cu Planchon, fără a avea o direcție ideologică atît de precisă ca a acestuia — avea totuși ceva ce amintea de Planchon din vremea începuturilor teatrului de la Villeurbanne; probabil, același entuziasm fără efuziuni și, în discuțiile profesionale, aceeași logică fără fisură.

## INTREBAREA PUSA CÎNDVA DE AUTORUL CLASIC SĂ AJUNGĂ ȘI AZI LA PUBLIC

„Eu” — a spus Maurice Sarrazin — „în fața unui text clasic sînt ca un pendul care oscilează între ambele metode. Prin «actualizare» Kott cere clasicilor un răspuns la întrebările noastre. Prin «istoricizare», Copfermann înțelege să răspundă la întrebările clasicilor. Pentru mine, un clasic e ca o problemă care nu și-a aflat încă soluția. În scenă, vreau să-i aduc răspunsul omului de azi, dar în același timp, vreau să continue întrebarea pe care clasicul a pus-o cîndva, vreau ca ea să ajungă la public nealterată și să-i solicite acestuia răspuns. Ca un pod peste epoci, această întrebare ne leagă și ea este cea care asigură continuitatea. Nu tradiția. Căci a pune în scenă un clasic nu e un act de tradiție, ci, dimpotrivă, act de contestație.”

Luînd apoi cuvîntul pentru a doua oară, tocmai pe cînd discuția atinsese culmi abstracte, la îndemnul președintelui Paolo Grassi, Maurice Sarrazin a coborît cu îndrăzneală în zona terestră și a vorbit despre motivele care l-au determinat în decursul anilor să pună clasici:

„Atunci cînd sînt prea ostenit de căutările teatrului modern, mă îndrept, ca spre o oază, spre o piesă clasică. Deci, iată unul din motive: îl puteți numi lașitate. Apoi, ca director de teatru, nu se poate să nu vizez la confruntarea trupei mele cu alte trupe: or, confruntarea se face mai ales pe texte mari, verificate. Iată alt motiv.

De ce un anume clasic și nu altul? De ce o anume piesă și nu alta? Aici intervine în mod hotărîtor criteriul trupei: pentru că cei 22 de actori ai teatrului din Tou-

louse sînt capabili să asigure distribuția piesei alese; sau fiindcă există în trupă un actor căruia am datoriat să-i dau să joace un rol pentru care pare născut. Joc clasic pentru că ei înseamnă o ștachetă pentru actori și totodată contribuie mult la ridicarea publicului. Mai e nevoie oare de amintit că Marivaux e mai interesant decît Roussin? Am montat un Aristofan, pentru că cred în comedie și aveam nevoie de o comedie bună. Mărturisesc că m-a încercat și ambiția de a crea un „unicat”, un spectacol care a fost montat în repetate rînduri, dar căruia eu, în ultimă ediție, să-i dau o cu totul altă interpretare. Și mi s-a mai întîmplat să aleg o piesă clasică pentru asemănarea dintre piesă și realitate: acesta a fost motivul pentru care am pus în scenă *Revizorul* lui Gogol, vrînd să arăt celor care alcătuiesc forul de conducere al municipalității noastre cum se poartă.“

#### 40 DE REGIZORI AR FI AVUT 40 DE SOLUȚII

Același punct de vedere la alegerea repertoriului clasic l-a exprimat și directorul Teatrului „Nottara” din București; apoi, vorbind despre cum trebuie jucați clasicii, Horia Lovinescu a spus:

„Cred că dacă în această sală ar fi 40 de regizori, am fi putut asista la o confruntare pasionantă între 40 de soluții. Și chiar dacă teoretic ne-am lăsa cucerii de a una din soluții — pîrîndu-ni-se singura justă, singura adevărată, singura utilă — pîrînirea noastră nu ar avea nici o consecință, pentru că libertatea absolută a expresiei în ceea ce privește arta teatrală a devenit de mult o realitate. Eliberîndu-se de tirania academică, ce impunea aproape un soi de ritual în interpretarea clasicii, teatrul a optat o dată pentru totdeauna în favoarea libertății, cu riscurile pe care le implică, chiar pe cel al aventurii.“

Intr-adevăr, regizorii care se aflau în sala palatului Medicis-Riccardi în timpul celei de a treia Rassegna, și care au vorbit despre felul în care au montat diverse spectacole cu piese clasice, au dovedit că fiecare din ei avea propriul său punct de vedere și un mod strict personal de interpretare.

De pildă, Benno Besson și Friedo Solter, ambii părtași ai „actualizării” au arătat în spectacolele *Dragonul* de Evgheni Șvart și *Nathan înțeleptul* de Lessing (montate de ei la Deutsches Theater din Berlin) care au fost prezentate în cadrul Festivalului de la Florența, și pe care de altfel le cunoaște și publicul bucureștean, cit de mult se deosebesc între ei în aplicarea și în înțelegerea acestei noțiuni. Alt regizor, Radu Penciulescu — directorul Teatrului Mic din București — de pe aceeași poziție, anume a „actualizării”, a expus modul în care a pus în scenă *Richard al II-lea* de Shakespeare, demonstrînd și el, la rîndul său, că există cel puțin încă o cale de interpretare în plus, că există cel puțin încă un unghi dinspre care poate fi abordată problema. Pornind de la ideea că epoca dramatică de început și sfîrșit de civilizație în care a trăit și scris Shakespeare, seamănă mult cu epoca noastră, Radu Penciulescu susținea că azi în spectacolele shakespeareene trebuie detectate și subliniate tocmai acele elemente care corespund ambelor epoci și interpretate cu fior contemporan.

#### DETAIIILE CREEAZĂ POEZIA

Iar în ceea ce îl privește pe Roger Planchon, ale cărui mizanscene după piese clasice au fost atît de mult discutate, lăudate, desființate de cronicari și în cele din urmă numite cu un soi de cochetărie, de aceiași cronicari, „puneri în lumină” (mise-en-lumièrre, în loc de mise-en-scène), iată „concepția” lui:

„Mă interesează foarte mult epoca și contextul istoric în care a fost scrisă — la care se referă și căreia îi aparține opera. Mă interesează în aceeași măsură aproape în care mă interesează contextul de azi. Vreau să stabilesc precis mesajul și ecoul pe care le-a avut cîndva piesa, înainte de a încerca să caut mesajul pe care l-ar putea avea azi. În același timp știu că orice piesă bună înseamnă luptă, combatere sau adeziune la sau împotriva unui aspect al realității, al lumii. De aceea cînd deschid un text clasic mă pregătesc să fac o lectură a lumii. Întocmai ca în fața unui text cifrat am nevoie pentru a-l descifra, de o grilă, de o cheie. Am folosit de multe ori marxismul. Dar se poate recurge la alte „grile”, pe care mijloacele moderne de cunoaștere ni le pun la îndemînă, cum ar fi structuralismul sau psihanaliza... Odată însă găsit cifrul, noi, oamenii de teatru, trebuie să fim deosebit de precauți să nu pierdem din vedere că avem de-a face cu o operă de artă și să rămînem artiști, să nu ne transformăm în oameni de

știință. Acestora le scapă din vedere detaliile. Or, după mine, detaliile au o importanță uriașă, căci tocmai ele, detaliile, creează poezia..\*

În cadrul discuțiilor s-au abordat și alte probleme, deosebit de interesante, și care ar merita comentate. La întrebarea dacă clasicii trebuie sau nu jucați, tânărul director al Teatrului Royal Court (fostul „leagăn” al furioșilor) din Londra, William Gaskill — pînă nu de mult subdirectorul Teatrului Național, condus de Laurence Olivier — a răspuns categoric :

„Într-un teatru în care se joacă contemporani, nu văd de ce să se joace clasici !”

...E drept că în stagiunea trecută teatrul său a făcut o experiență neizbutită cu *Macbeth* (cu Simone Signoret în Lady Macbeth)...

Actor de mare renume, atîția ani legat de scena Comediei Franceze, regizor care, după propria-i socoteală, a pus în scenă nu mai puțin de 23 de spectacole după Molière. Jean Meyer a avut o intervenție căreia nu-i lipsea un umor paradoxal. Referindu-se la faimoasa tradiție de a juca clasicii, Meyer a demonstrat că ea de fapt n-a existat niciodată, pentru simplul fapt că operele clasicilor au fost extrem de rar jucate în sec. XVIII și XIX, în vreme ce numai în secolul XIX teatrele franceze au prezentat 30.000 de piese actuale ! De aici pînă la a trage concluzia că clasicii au rămas accesibili unui public extrem de redus, care are cultul forme perfect, cu alte cuvinte că sînt morți, nu era decît un pas pe care Meyer l-a făcut cu multă dezinvoltură. Dar imediat după pronunțarea sentinței, în încheiere, Jean Meyer nu a uitat să adauge cîteva cuvinte în care să-și exprime respectul față de stil și clasicii, ceea ce a declanșat la cronicarii Gilles Sandier, Bernard Dort și Emile Copferrmann o reacție în lanț !

Un alt moment de tensiune l-a provocat o controversă între Roger Planchon și Ian Kott asupra sensurilor experiențelor istorice (tragice sau grotești), care controversă s-a dovedit însă sterilă, neoferind soluții în practica teatrală.

O altă discuție la care au participat mai cu seamă exegeții a fost dusă în jurul folosirii corpului pe scenă. Nu poate fi neglijat nici aportul informativ al unor comunicări ca acele ale lui Ossia Trilling („Times“), Karel Kraus (Praga), Phil O'Kelly (Dublin-Irlanda) etc.

Dar este cu neputință de cuprins în limitele acestei dări de seamă, tot ce oamenii de teatru întruniți în toamnă la Florența au discutat timp de trei zile. Și nici n-ar fi necesar, căci peste două sau trei luni va apărea, ca după fiecare întrunire, cartea în care vor fi expuse, așa cum au fost rostite, intervențiile tuturor participanților.

*Dana Crivăț*

## ARTA PĂPUȘILOR ÎN CUBA

În 1963 și-a deschis porțile pentru prima dată Teatrul național de păpuși din Cuba. S-a oficializat astfel, atunci, de către Guvernul revoluționar, grupul teatral „Guinol“, care a trecut în ani și ani de activitate prin nenumărate dificultăți de ordin financiar și care se dovedise, în sfîrșit, popularizînd jocul păpușăresc, a fi, în același timp, un important factor de răspîndire a artei.

Pentru prima oară, noi, păpușarii, cubanezi, am primit în fine o răsplată a muncii, am fost înzestrați cu o sală de teatru proprie, cu ateliere în care se realizează păpușile și scenografia.

În trăsăturile lui cele mai adînci, teatrul păstrează, după o experiență și o evoluție de patru ani, organizarea și viziunea artistică proprii păpușarilor cubanezi. El este condus de către un consiliu, în frunte cu directorul general

Pepe Camejo, deopotrivă regizor și cel mai de seamă artist plastic al teatrului de păpuși din Cuba. Direcția artistică a teatrului aparține lui Pepe Carril, regizor și autor dramatic — deosebit de valoroase sînt lucrările lui, al căror punct de plecare sînt miturile folclorice africane — și autoarei acestor rînduri, actriță, regizoare și autoare a mai multor piese din repertoriul pentru copii al teatrului. Personalul artistic este completat de scenograful Jose Luis Posada, caricaturist de talent, și de un grup de doisprezece actori, dintre care cîteva lucrează și în atelierele de creație ale teatrului ; printre alții, se distinge Armando Morales și Ernesto Briel, pictori tineri și cu frumoase perspective. Personalul se completează, în sfîrșit, cu lucrătorii din ateliere, cu corpul tehnic de scenă și cu personalul administrativ : în total treizeciși-