



# Cinci spectacole pariziene

Premiera operei *Mărire și decădere a orașului Mahagonny* de Bertolt Brecht, (absolută în Franța) se pare că a constituit un eveniment în repertoriul stagiunii pariziene. Georges Wilson, directorul T.N.P. și creatorul spectacolului, ne-a vorbit laconic despre programul acestui an: „Vom monta patru mari texte pe scena mare (în luna decembrie, dată ulterioară convorbirii noastre, la Palatul Chaillot s-a deschis cea de-a doua sală destinată lucrărilor de laborator, „un studio” de șase sute de locuri, care poartă numele lui Firmin Gémier, unul din pionierii francezi ai teatrului popular). Operele pe care ni le propunem dezvoltă în modalități diferite o temă comună: omul de azi în căutarea realității sale; ideea o bifurcăm în două direcții: Omul în fața Cetății: *Agresiunea* de Georges Michel și *Mahagonny*; și Omul în fața Istoriei: *Dumnezeu, Împărat și Țăran*, de Julius Hay și *Regele Lear*. De ce-am ales tocmai o operă la T.N.P.?” Georges Wilson răspunde singur la întrebarea sa: „numai auzind cuvântul operă, mulți spectatori, printre care mă număr și eu însumi, se infioară: această formulă de spectacol, ca și baletul, nu va îndepărta oare publicul? Acum avem certitudinea contrarie. Nici o nouă experiență care-l conduce pe spectator să judece el însuși nu s-a arătat zadarnică T.N.P.-ului! Aici nu avem de-a face cu o operă tradițională. În interiorul acestei formule lirice există o operă dramatică de o densitate excepțională. *Mahagonny* este cea mai originală creație a lui Brecht, singura operă veritabilă scrisă de el. Aliată textului și preocupărilor lui Brecht, muzica lui Kurt Weill creează un nou stil de operă, distingându-se de simplul „divertiment vespéral” — distribuitor de iluzii. Dincolo de satisfacțiile aduse, muzica dă semnificație operei, transpune și dă consistență discuției propuse. Orașul Mahagonny reprezintă o caricatură a libertății: o cetate legendară creată de aventurieri, unde fiecare poate trăi cum vrea. Dar e o libertate condiționată de bani și într-o asemenea societate «nimeni nu poate nimic pentru nimeni».”

Deși Brecht n-a cruțat *Mahagonny* de epitetul „culinar”, țelul programatic al operei este vădit antidigestiv prin ascutimea caracterului critic, deopotrivă vizând esența-marfă a lumii burgheze, ca și esența-marfă a divertismentului artistic al epocii. *Mahagonny* este totuși un divertisment — spune Brecht. E o operă și se sacrifică deliberat caracterului irațional al genului. „Un om în agonie, iată ceva real — notează scriitorul —; dacă el începe să cinte în clipa morții, intrăm în sfera irealului și spectatorul va fi cu atât mai satisfăcut, cu cât gradul de irealitate va fi mai mare”. Cu ocazia lansării „operei” sale, creatorul lui Berliner Ensemble nota trăsăturile dominante ale „operei

epice" (disociindu-le de opera lirică à l'italienne): „...muzica mijlocește; presupune textul; îl interpretează; îl comentează; ia poziție; indică o atitudine; aduce o importantă contribuție ideii."

Pe marea scenă a Palatului Chaillot, aceste imperative sînt transpuse cu deplină fidelitate, aș spune cu severitate. Dispozitivul scenic și costumele (scenografia Jacques Le Marquet) au o rigoare geometrică în simplitatea volumelor și în austeritatea liniilor, în culorile tranșant alb-negru. Un imens platou nud, un ecran — fundal alb, pe care se derulează proiecțiile în flux continuu și complementară la teatralitatea jocului, prin veridicitatea jurnalului cinematografic de actualități. Montajul celor douăzeci de tablouri care povestesc întemeierea fabuloasei cetăți, ascensiunea și prăbușirea sa e rapid, nervos, sintetic. În cel mai ortodox stil „brechtian", ecritourile anunță locul și tilcul fiecărui moment. Un camion intră în scenă, capota se prăbușește și dinăuntru sare văduva Begbick cu cei doi acoliți escroci. Privind în pustii din jur, hotărîsc să înalțe aici orașul plăcerilor, al împlinirii tuturor poftelor, o capcană pentru aventurierii și bogații lumii. „Căci dacă există un Mahagonny, e semn că omenirea e bolnavă" — cîntă văduva.

Către orașul aurului se îndreaptă o întrecăgă faună, într-o defilare pestrăită de esențe tipologice. Rechini ai industriei, afaceriști, agenți de bursă, crupieri, îmbogățiți, săraciți, proxeneți... Vin și patru tăietori de lemne din Alaska în frunte cu Jimmy Mahonney. Sosește un grup de „fete vesele", îmbrăcate în stil *charleston*. Jenny cîntă primul song, leit-motiv al partiturii (în engleză, în textul original), „Micul dolar din Alabama". Parabola orașului-capcană capătă dimensiuni hiperbolice, grotescul este trasat însă cu rigla de calcul. Corul repetă obsedant cele patru comandamente ale vieții, în care totul este permis: „haleala, împerecherea, bătaia, betia". Cruzimea, răutatea veni-noasă ce scaldă *Opera de trei parale* se ridică aici la puterea a treia. Cele patru porunci se desfășoară într-un ceremonial grav, solcmn, înghețat. Muzica suavă, gesturile angelice ale preteselor dragostei plătite (îmbrăcate ca niște școlărițe cuminti) se suprapun contrapunctic pe imaginea șirului de bărbați ce-și așteaptă rîndul la bordel, cu banii și pălăriile în mîini. Legea îmbuibării e executată de un cerc de oameni curioși, care privesc cu aviditate cum unul înfulecă, pînă cade jos, mort. „Un om moare fiindcă mănîncă prea mult, alții mor fiindcă nu au ce mîncea" — cîntă corul. Boxul: în mișcări ritmice, de balet modern, luptă un uriaș (o sută de kilograme) și un slăbănog (cincizeci) cu țigările în colțul gurii, sincronizînd într-un gest riguros muzica cu mișcarea. Ritualul betiei desenează altă metaforă expresivă, întreaga ambianță sugerînd un vapor legănat pe valurile alcoolului.

În marea scenă a betiei, Jenny (Pia Colombo) reia cîntecul Alabamei, marea arie-recitativ care ne amintește un song asemănător (cîntecul zădărniceii) din *Opera de trei parale*: „dacă unul dintre noi va câștiga voi fi eu, dacă unul dintre noi va crăpa, vei fi tu". Treptat, oamenii își pierd individualitatea, mișcările li se aseamănă tot mai mult pînă la o stupidă identificare. Singurul om nemulțumit în orașul plăcerilor este Jimmy Mahonney. „Îmi lipsește ceva" — repetă el cu disperare, asistînd impasibil la îndeplinirea întregului program de plăceri, și își mănîncă pălăria, ca un gest suprem, gratuit și absurd. Orașul e amenințat de un cîlon și apropierea catastrofei aduce la paroxism ritmul vieții fără opreliști. Deviza „totul e permis" atinge apogeul. Ultimele tablouri trasează în acțiuni precipitate sfîrșitul lui Jimmy Mahonney. Fără bani, fără dorinți, blazat, îndatorat, sătul de plăceri, părăsit de prieteni, e adus în fața tribunalului și condamnat pentru neplata datoriilor. „Bucuria pe care am cumpărat-o n-a fost bucurie, și libertatea pe care am avut-o pe bani n-a fost libertate." Scaunul electric, alt mit-fetiș al societății occidentale, declanșează o pantomimă crudă. Așezat pe scaunul electric, Jimmy îl invocă pe Dumnezeu. Tabloul intitulat „jocul de-a Dumnezeu la Mahagonny" continuă sarcastica punere în discuție a tuturor tabu-urilor ce ordonau lumea în al treilea deceniu al secolului XX. Dumnezeu — unul din acoliții văduvei Begbick — se îmbracă cu un șorț alb și cîntă cîntecul infernului. Îi amenință pe păcătoșii din Mahagonny cu iadul, dar ei răspund în cor „De cînd ne știm trăim în infern". După moartea lui Jimmy, orașul se prăbușește, Mahagonny e cuprins de flăcări, supraviețuitorii dezastrului visează la un alt oraș al fericirii — Benares — și se dezlanțuie în manifestări haotice: defilează cu uriașe pancarte, pretinzînd „împărțirea dreaptă a bunurilor cerești", „împărțirea nedreaptă a bunurilor pămîntesti", „venalitate în dragoste", „glorie asasinilor", „vulgăritate eternă". Corul intonează culminant songul final. „Nimeni nu poate nimic pentru nimeni". Sfîrșitul are un caracter apocaliptic, deopotrivă frenetic și încremenit. În fața scaunului electric și a fantezei lui Dumnezeu, sugestivă stilizare a ideii Morții și Credinței, pe defilarea înceată a multîmilor, purtînd cadavrul lui Jimmy, Jenny cîntă cu voce aspră și nu știi dacă rîde sau plînge... Montarea lui Geor-

ges Wilson se structurează pe elementele vizuale din simbolul junglei oraşelor, a unei lumi absurde şi groţeşti, al unei lumi de-a-ndoaselea, în care ameteitoare miraje de huzur maschează pentru o clipă mizeria, disperarea. Impecabila execuţie tehnică, precizia milimetrică a detaliului oferit într-o hiperbolă pantagruelică, înaltă o complexă arhitectură scenică, consonantă cu temelia partiturii muzicale. „Lecţia morală există — nota Brecht —, dar trebuie dedusă din acţiunea manifestă a personajelor”. Georges Wilson a concretizat această indicaţie — poate prea „ad litteram” — prin duritate şi sarcasm în intonaţie şi gestică, prin virtuozitatea dirijării ansamblului, aceasta, însă, cu sacrificarea ori inhibarea personalităţilor actriceşti ca atare; acestea cad aproape cu desăvîrşire în umbră. Nu reţinem, în adevăr, din spectacol interpreţi, ci idei întrupate, sensuri complexe de imagini, ceea ce nu scade din atracţivitatea reprezentaţiei. Spectacolul e realmente ispititor şi ispită rezultă din fuziunea realizată între „elementul de critică” şi cel „culinar”, din mînuirea şi folosirea divertimentului — plăcerea provocată de o operă muzicală — ca instrument de şoc instructiv, cu virtuţi terapeutice. Ideile se fac limpede accesibile unui public larg şi extrem de diferenţiat. Rigoarea cu care acţionează uriasul ansamblu de interpreţi prezenţi în scenă, deopotrivă solişti şi figuranţi, simbioza dintre machiaj (măştile albe şi gest), dintre proiecţie şi muzică, replică şi pantomimă, concură unitar la rotunjirea fascinantei imagini — de chintesenţă şi demitizare violentă a lumii capitaliste.

\* \* \*

În luna februarie, într-un interviu apărut în „Le Figaro Littéraire”, Françoise Brion, interpreta lui Charlotte Corday, spunea: „Marat-X, slavă Domnului, s-a sfîrşit!” Am văzut acest spectacol la una din primele lui reprezentaţii, în luna noiembrie. Critica franceză a fost unanimă în a considera montarea lui Jean Tasso la teatrul „Sarah Bernhardt” cu piesa lui Peter Weiss lung intitulată *Persecutarea şi asasinarea lui Jean-Paul Marat reprezentată de grupul teatral de la ospiciul din Charenton, sub direcţiunea marchizului De Sade* (acest nume fiind înlocuit cu X la cererea urmaşilor familiei), ca una din cele mai interesante reprezentaţii ale stagiunii teatrale. Regretăm că nu avem posibilitatea comparării cu montarea lui Peter Brook la Royal Shakespeare Company — recent transpusă şi pe ecran — şi care se pare că e uluitoare.

Montarea pariziană, extrem de spectaculoasă, nu are totuşi forţa de idei a operei lui Weiss, pregnanţa ei polemică, fiind lipsită în primul rînd de o concepţie diriguie în ierarhizarea raporturilor dintre viziunile politice care se confruntă în această originală, insolită, şi unică în felul ei demonstraţie teatrală. „Studiind opera lui Marat (cităm dintr-un interviu acordat de Peter Weiss revistei „La Nouvelle Critique”) am descoperit valoarea ei politică, caracterul ei modern. Studiam marxismul şi aluziile frecvente ale tînărului Marx la Marat au dat nespusă actualitate subiectului meu. Dar personajul lui Marat nu-mi ajungea ca să scriu o dramă. Aveam nevoie de o figură antagonică şi am găsit-o în personajul De Sade... Şi De Sade era un „revoluţionar” în felul său, dar un om cu totul înrobît punctului său de vedere burghez... El corespunde cu ceea ce numim azi „a treia forţă”... Sade este o personalitate complexă, el a atacat ordinea socială a epocii în mod violent şi felul în care a descris clasa dominantă i-a făcut imposibilă convieţuirea cu ea... Figura lui Sade este în piesă mai bogată decît a lui Marat, pentru că eu însumi am trăit contradicţiile lui Sade şi le cunosc bine. Am conceput personajul ca pe un om ce-şi sapă mormîntul cu propriile sale cuvinte. Lumea pe care o reprezintă Sade este condamnată la piere. În final, el este cel care părăseşte scena istoriei, în timp ce cuvintele lui Marat rămîn şi indică calea viitorului...” „Confruntarea Marat-Sade — scrie P. Weiss, în legătură cu piesa, reprezintă conflictul dintre individualismul împins pînă la extrem şi ideea răsturnării ordinii politice şi sociale.” Spectacolul nu pune în lumină această idee, ce se vrea fundamentală. El este mai degrabă o demonstraţie a teatralităţii textului — triplu teatru în teatru — dublă personificare (a bolnavilor transpuşi în personaje istorice), continuă pendularea între convenţie şi realitate, istoric, simbol şi comentariu, într-o multiplă şi interferentă combinare de planuri. Psihodrama e jucată pe diferite nivele: scenografia lui André Acquart pune în valoare diversitatea locurilor de joc: o construcţie de lemn pe verticală, cu un ţarc al nebunilor, cu o lojă-estradă — pentru „public”, cu o avanscenă pe care se detaşează scenele-cheie, şi cu o pasarelă suspendată, pe care se desfăşoară planurile secundare. Evenimentele se succed într-un ritm continuu, năucitor, raportîndu-se la timpul „trecut” al Revoluţiei şi la cel „prezent” al imperiului napoleonic. Mai palid se conturează cei de-al treilea timp — perspectiva timpului de azi. Pantomima ocupă un spaţiu egal

cu replica, cîntul cu situația dramatică, crizele alienaților puse pe același plan cu discursurile lui Marat. Lipsa de accente înlătură unele sensuri ale reprezentației, care dacă impresionează prin inventivitatea mișcării, prin alternanța rapidă a situațiilor și prin folosirea funcțională a scenografiei, nu aduce în prim-plan antiteza Marat-Sade, singura care dă deplină semnificație politică și etică operei. În interpretarea lui Jean Servais, Marchizul De Sade apare ca un aristocrat indulcit de voltairianism, ușor senilizat, ușor ridicol, simplificîndu-se complexitatea teoriilor și personalității sale. Michél Vitold este un Marat dur, violent, cu o fantastică energie în dicțiune și în gest, cu o pătimașă adeziune afectivă la sensul profetic al viziunilor sale revoluționare. Tîntuit într-un hîrdău de lemn de o cumplită boală a pielii, el străbate cu imenși pași imaginari deceniile, secolele, cu stările de ordine și răsturnările lor; tulpanul alb care-î încinge fruntea pare a fi deopotrivă semnul bolii ce-l condamnă și cununa de lauri a istoriei. Muzica lui Jean Prodromides este o componentă de mare valoare în reprezentație, susținînd cu forță prin frumusețea liniei melodice și sonoritățile originale, jocul actoricesc. Spectacolul angajează un mare ansamblu, distribuit în funcții precis delimitate: inter-nații la Charenton pentru politica lor subversivă; cei de drept comun în curs de reabilitare; alienații mintal; familia Coulmier — directorul azilului; gardienii cu bîte; gardienii travestiți în călugărițe-infirmiere. Această uriașă populație — cu sarcini exacte de comportament — dă prin interferență petele de culoare, relieful montării, deși revista „Le Nouvel Observateur” remarcă — în cunoștință de cauză, probabil, „scandaloasa insuficiență de formație a actorilor noștri, care-și pierd orice siguranță cînd trebuie să afirme expresia vocală sau corporală”. Din spectacol se remarcă Françoise Brion, o Charlotte Corday somnambulică, indolentă, dar și exaltată, cu știința combinării jocului demonstrativ și a fanatismului trăirii; Pierre Tabard, un suplu și spiritual comentator, Gilles Segal, Jacqueline Danjou, Michel Jarry, Yvette Etievant, cu excersate aptitudini de expresivitate fizică, vioiciune spirituală și inteligentă accentuare a multiplelor dublări.

\*\*\*

La Casa de cultură, sediu al Teatrului Est-Parizian, la T.E.P., cum spun parizienii, Compania „La Guilde” — centru dramatic național juca în luna noiembrie piesa lui John Arden, *Trăiți ca porcii*.

T.E.P.-ul este un veritabil focar de cultură în această regiune geografică a metropolei, un real mijloc de educație, de formare a publicului. Ca și la T.N.P., și aici se editează un ziar lunar (excellentă gazetă-program de dezbateri și informare), se organizează zile cu program special, gratuit (joile T.E.P.-ului), cu expuneri experimentale, simpozioane, concerte, filme, diverse manifestări instructiv-artistice ce se înscriu pe linia unei fertile activități de culturalizare. La capitolul spectacol dramatic, pe afișul T.E.P. găsim în acest an *Mantaua* de Gogol (adaptare de Jean Cosmos), *Sincerii* de Marivaux, *Mincinosul* de Pierre Corneille (texte clasice mai puțin cunoscute) și *Cupa de argint* de Sean O'Casey. Autorul *Dansului Sergeantului Musgrave*, cunoscut de publicul francez doar cu această piesă, dezbate în *Trăiți ca porcii* o problemă serioasă de conduită socială și morală. Deși Arden declară că a fost în primul rînd interesat de structura poetică a piesei și nu de latura ei jurnalistică, textul e violent marcat de naturalismul observației, coborînd pînă în zonele cele mai frecventate ale verismului neartistic. Spectacolul are însă valoarea unui real document artistic. Este o monografie, un studiu sociologic, expresiv, despre interferența a două medii sociale diferite, despre integrarea unei grupe de nomazi abrutizați într-o comunitate civilizată. „Trăiți ca porcii!” sună reproșul adresat familiei Sawney de către cei din jur. Conflictul dintre un grup de declassați, o familie de ambulanți, cu rădăcini în triburile de romi — și mica burghezie cu pretenții de respectabilitate de la periferia Londrei — ambele tabere comun instalate în noi locuințe tip — este acut și insolubil. Tribul Sawney nu poate fi recuperat prin educație, și în final e izgonit din casă după ce i-a contaminat și pe ceilalți cu microbul promiscuității. Eludînd naturalismul stilistic, intenția autorului e critic polemică, țintind mizeria fiziologică, socială și morală, primitivismul, abrutizarea unei tabere, ca și ipocrizia, fațaiseismul, pseudocivilizația celeilalte. Piesa are reale puncte de contingentă programatică, cu *Rădăcini* de Arnold Wesker. Regizorul Guy Retorcé, directorul T.E.P.-ului, a construit un spectacol solid, atent la stabilirea relațiilor psihologice, cu grijă pentru relevarea uritului artistic. Două compoziții originale se rețin prin relieful psihologic și tehnica comportamentului, — Edith Scob și Rosy Varte. Și aici muzica (Ivan Semenov)

deține un rol important în spectacol. Prologul e conceput din „songuri”, care se repetă la interstițiile de joc. Precum observăm, stilul epic și muzica de scenă caracterizează majoritatea montărilor văzute. În sala modernă a T.E.P.-ului, frumos tapetată în roșu și negru, scena se află la nivelul stalurilor și senzația comunicării directe între actori și public este deosebit de puternică. Ca atare, efectul distanțării nu supără...

\* \* \*

Cel mai interesant spectacol actoricesc ni s-a părut *Întoarcerea* de Harold Pinter, la Théâtre de Paris. Un grup de excelenți actori, printre care Pierre Brasseur, Emmanuele Riva, Claude Rich (acesta cu adevărat revelator) confirmă în scenă originalitatea teatrului lui Pinter, capacitatea dramaturgului de a explora spații subterane în relațiile umane, abisurile conștiințelor. Treptat se țese o atmosferă fantastică, specială prin densitatea subtextului și forța aluziilor care contrazic neconținut tot ce se spune, replica ciocnindu-se fără oprire de sarcina electric negativă a tăcerii.

Sintem în familia unui măcelar. Tatăl (Pierre Brasseur), un vulpoi bătrîn, tiranic și maniac, își chinuie familia, pe cei doi fii, unul boxer amator (Yves Arcanel), altul fără profesie stabilită (Claude Rich), și fratele, șofer pe mașini de închiriat (Jacques Rispal). Casa (decorul John Bury, scenograf la Royal Shakespeare Theatre) cu pereții negri, murdari, respiră o boemă sordidă, o josnicie degradantă. Raporturile dintre membrii acestei familii, compuse numai din bărbați, sînt brutale, primitive, mascate de o perfidie stranie, cumplită. Pe neașteptate sosește cel de-al treilea fiu (Jean Topart) — profesor de filologie în America — într-o scurtă vizită, după o absență de șase ani, și însoțit de o soție frumoasă și tăcută. Familia îi primește cu grosolănia și cinismul obișnuit, ca, brusc, relațiile să se transforme, fiecare dintre bărbații din scenă dorind în chip bestial pe tinăra femeie. În ajunul reîntoarcerii perechii în America, consiliul familiei decide că nora și cumnata le vor rămîne lor, pentru uz personal în timpul zilei și noaptea pentru uzul străzii, necesitate inevitabilă în ochii lor pentru acoperirea cheltuielilor de întreținere! Aceasta este acțiunea. Dar spectacolul (regia Claude Regy), ca și textul lui Pinter, materializează o stare, o atmosferă și o concretetă ei, adică a josniciei afective, are un contur aspru, degajă aburi sufocanți. Eroii lui Pinter au un chip întorochiat, un profil lăturalnic, exteriorizarea lor e statică, rigidă, ascunzînd sub masca răcelii simțăminte vulcanice, dinamism sufletesc. Toți interpreții, dar în mod magistral Claude Rich, demonstrează amoralitatea, cruzimea acestor indivizi, complicitatea lor cu un univers atroce, de coșmar. Claude Rich (Lenny) se dezvăluie cu încetîntorul, parcurgînd o traiectorie complicată, de la farmec și dragălaşenie inițială, de la un aer zăpăcit, de boem inofensiv, la o grosolănie și o josnicie directă, sarcastică, nedisimulată, pînă la abjecție. Împăimîntător este amestecul de ferocitate și candoare în această compoziție centrală a spectacolului, în jurul căreia gravitează Emmanuele Riva (Ruth), cu grație felină și nepăsare placidă, dezlănțuindu-se violent în final; Pierre Brasseur, amintindu-ne de compoziția sa din filmul „Porte de Lilas”, prin înfățișarea exterioră deorepătită, sugerîndu-se de astă dată că între peliculă și scenă seducția nu rezidă totdeauna în respirația directă a actorului.

\* \* \*

În seria de spectacole englezești, adevărată epidemie în repertoriul toamnei '66 la Paris, la Teatrul „Antoine” se reprezenta piesa lui James Saunders, *Rindul viitor îți voi cînta*, tot în regia lui Claude Regy, semnatar scenic al mai tuturor montărilor din dramaturgia insulară. Saunders spune că la scrierea acestei piese a fost inspirat de Ionescu. Se pare că și teatrul lui Becket a avut o îniriure adîncă asupra sa, acest text înscriindu-se pe linia epigonică a antiteatrului. Ne aflăm într-un teatru în teatru, într-un spațiu de joc fără acțiune, fără punct de pornire și de sfîrșit. Actorii (printre care, remarcabili, Delphine Seyrig și Henri Garcin) se sforțează să improvizeze o piesă, al cărei subiect nu-l cunosc, îi schimbă mereu începutul, declarînd că așa se întîmplă în fiecare seară. E și un soi de Pirandello, trecut prin școala la modă (deja sfîrșită) a teatrului absurdului. Să zicem un antispectacol; de fapt un spectacol pentru snobi, cu ecouri reduse în marele public. Scenografia (Jacques Le Marquet) utilizează clișeele convenției declarate și e neinteresantă. Arlechinii, rivalta, reflectoarele la vedere, un fundal de zid afumat pe care atîrnă scări de incendiu, singura recuzită și loc esențial

de joc — o canapea. Neantul condiției omenеști, aparența comunicării, eforturile de a închea o realitate plauzibilă dau aici (vina textului, a direcției de scenă ?) senzația unor vechi șabloane. Sintem departe de *Cintăreața cheală* sau de *Sfîrșitul partidei*, în a căror ambianță Saunders vrea să-și situeze piesa.

\* \* \*

Ne-am oprit la aceste cîteva spectacole ce ni s-au părut mai semnificative dintr-un peisaj artistic vast și eclectic, dintr-o abundență piață de desfacere a unor titluri și genuri dramatice în care e dificil — străin fiind — să te orientezi cu ușurință, să disociezi repede și exact direcțiile principale de cele secundare, tendințele innoitoare de semnele îmbătrînirii, fermentii vii de celule moarte. Totuși, ni s-au desenat limpede eforturile serioase și uneori numai intențiile teatrelor subvenționate — de a veni în întîmpinarea publicului cu opere de prestigiu, și totodată, programatic instructive, de a aborda prin repertoriu marile probleme ale actualității. Asemenea teatre sînt însă puține și lucrează în condiții materiale grele. Ce să spunem despre cele nesubvenționate ? Critica unei lumi alienate, a „Cetății moderne“ (cum spune Georges Wilson), se conturează cu pregnanță în cele mai reprezentative spectacole ale acestor teatre, chiar dacă claritatea polemică nu se delimitează ferm în concluzii, ci rezultă implicit ; de pildă, în *Intoarcerea* de Pinter, protestul, factorul denunțător, e ascuns sub straturile unor raporturi criptice între oameni.

Peisajul dramatic e eteroclit, alături „antipiese“ ca textul dislocat al lui Saunders unor scrieri cu tendințe vădit naturaliste (Arden), succese comerciale sigure (Robert Thomas) de inițiative riscante, de pildă „teatrul la alegere“, cu piese într-un act (între care și *Conu Leonida...* de Caragiale), reprezentate la cererea publicului ce poate solicita trei titluri din șase (Teatrul Daniel-Sorano). Preponderența piesei noi engleze (Osborne, Arden, Saunders, Pinter, Jellicoe), dincolo de interesul pozitiv pentru vitalitatea noului val englez — în care de asemenea se ciocnesc multiple tendințe —, ascunde totuși penuria dramaturgiei autohtone. Tinerii scriitori francezi pătrund cu greu pe scenele teatrelor particulare, rezistența „Bulevardului“ și a divertismentului facil este extrem de mare, ca și inerția publicului, — iar refugiuil noilor debutanți (și nu puțini) se află deocamdată pe scenele improvizate în mici teatre de cafenea. Riscul lansării unui nume nou e mare și trec ani de zile pînă o piesă publicată chiar de o editură prestigioasă ca Gallimard să ia contact cu publicul ; de pildă, *Opera neagră* de Gabriel Cousin montată recent la teatrul din Aubervilliers.

Fenomenul teatral parizian, complex prin uriașele sale inegalități de niveluri, de valori și de problematică, oferă însă în pozițiile lui cele mai avansate de gîndire — citadelele T.N.P.-ului, T.E.P.-ului și altele similare — efervescența unor necontenite căutări, linișteea reală ce însoțește actul de descoperire a unor noi orizonturi.