

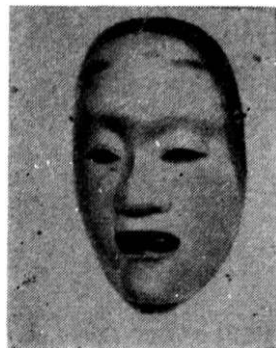


TEATRUL TÎNĂR JAPONEZ

*„UCIGAȘUL DE FECIOARE, ZĂPADĂ ALBĂ
PĂTATĂ CU SÎNGE“, după „SIRE HALE-
WYN“ de M. de Ghelderode, în interpre-
tarea Ansamblului Centrului Japonez al
teatrului tînăr*

Poate mă înșală amintirea, dar nu știu ce scenele românești să fi găzduit pînă azi (pînă la recentul turneu al „Centrului japonez al teatrului tînăr”, animat de bunul prieten și cunoscător al culturii noastre dramatice și teatrale, Akira Wakabayashi) o demonstrație de artă teatrală niponă. Bagajul nostru de cunoștințe, mai mult decît sărac, s-a centrat de aceea, mai ales în jurul datelor istorice ale tradiției multiseculare a dramei și jocului dramatic din țara lui Soare Răsare: el s-a constituit și superficial, livresc, mai degrabă pe calapodul unei intuiții fantastice, stîrnite de terminologii cu sonorități insolite graiului nostru, de descripții sumar reportericești sau de comentarii monografice, de excursii teoretice mai mult sau mai puțin confuze în lumea unei estetici specifice pînă la neaderență, de entuziaște împrumuturi și infiltrări de valori și valențe, datorate unor prestigioase încumetări dornice să împropăteze substanța artei teatrale europene (Yeats, Claudel, Craig, Meyerhold, Dullin, Brecht, Barrault, Ionesco...). Bănuiam, așa fiind, despre să zicem, nō și kabuki, o seamă de lucruri și, fără să le știm însă, eram gata să descifrăm, pe marginea semnelor și rigorilor lor, apropieri și distincții, variabile și constante, nu rareori prezunții destinate a da greutate și „deschidere” argumentelor noastre în cutare sau cutare dezbateri privind problematica și destinul teatrului sau dramaturgiei contemporane. E drept, aflasem cite ceva și despre curente înnoitoare care străbat de peste un secol cultura și mișcarea modernă a teatrului japonez, despre rezistența din ce în ce mai slabă a structurilor lui inițiale, fixate pe coordonatele unor înțelesuri și îndreptățiri izolatoare, dar depășite de viață și de istorie. Paralel cu intrarea politică și economică a imperiului în concertul problemelor noi ale umanității, aflasem și despre strădaniile de tot felul ale oamenilor de cultură japonezi de a se împărlăși de la roadele artei europene, dacă nu chiar de a comuni cu ele. Adăugam astfel, nu fără a ne familiariza totuși greu și cu *modul* înnoirilor ce se încercau, la vechii termeni ezoterici (Gizaku, Bugaku, Dengaku, Kyogen, Nō, Kabuki, în care încheidam o anumită, pentru noi ce-țoasă, legislație stilistică și instrumentală a recitativului, a cîntecului, a jocului, a demarșei, a măștii etc.) alți termeni, mai „noi”: Shimpageki, Shingeki, în care căutam să întrezărim teatrul marilor reforme moderne, construit în baza unor îndelungi și stăruitoare eforturi de a încetățeni pe scena niponă, nu doar un univers tematic și uman — moral și psihologic — total străin spectatorului, dar și un univers estetic, cu care, deopotrivă actorul și publicul erau, prin seculară formație, total nedepriși. Bănuim ce efect straniu trebuie să fi produs, „la începuturi”, în rîndul acestui public și în clanul creator al acestui actor, Shakespeare și Ibsen, cu care s-a inițiat, la sfîrșitul secolului trecut, reforma europeanizantă a teatrului japonez; bănuim cu cită uimită curiozitate a pătruns

unul în sala și a urcat, oclălat, scena primului teatru de cameră de tip reinbardian (teatrul Tsukii) în care a fost educată „experimental” prima generație de spectatori și prima generație de actori smulși de sub influența modelului kabuki. Și înțelegem de ce nici astăzi — cînd actorii urmași ai marilor „dinastii” își văd arborele genealogic uscîndu-se, întreținut din ce în ce mai vizibil, pentru rosturi muzeale, și cînd de-a lungul secolului, bătrînul repertoriu al samurailor și cu samurai s-a văzut tot mai insistent concurat de textele unor Cehov, Gorki, Kaiser, Pirandello, O'Neill, Giraudoux, Brecht, Sartre, și de o dramaturgie autohtonă în plină efflorescență, modelată după tiparul divers al occidentului — *teatrul nou nipon* n-a ieșit din zona experiențelor. Îl vedem astfel alăturînd sistemului și experienței stanislavskiene, experiența și formulele brechtiene și ale altor „sisteme”, „școli”, „curente” de ultimă oră. Înțelegem de ce, din extrema preluării tale quale a acestor sisteme și experiențe, se încearcă acum experiența unei întoarceri la autenticitate (pe calea renunțării la ceea ce s-a adevărit „conformist” și sclerozat în vechiul teatru, și a păstrării și fructificării valorilor lui perene, definitoriu expresive, bogate de sens și sevă vitală și umană). Se încearcă în fond pe această cale crearea unui teatru nou *japonez*, deschis direcțiilor și orizonturilor teatrului mondial.



În această perspectivă lucrează mai toate — multe, marile și micile, mai stabilele sau mai efemerele — grupări teatrale ale Japoniei contemporane. Iar demonstrația cu care ne-a bucurat deunăzi „Centrul teatrului tînăr”, este, mi se pare, în acest sens, edificatoare; ea mărturisire a unei etape de căutare și de trecere spre acel teatru nipon integrat universalității.

Ucișorul de fecioare, Zăpada albă pătată cu sânge — titlul hai-kay-esc al localizării baladei medievale europene *Sire Halewyn*, dramatizată de flamandul Michel de Ghelderode — îmi pare, repertorial vorbind, că a fost nu fără acest titlu integrator adus la noi. Căci nu atât Ghelderode — a cărui zbu-ciumată carieră poetică a cunoscut și la el acasă anevoios prețuirea, și care, doar într-un moment de respingere a „teatrului filozofic și explicativ“ postbelic, s-a bucurat în Franța de o explozivă dar trecătoare îmbrățișare (1949—1953) — pare să îndreptățescă alegerea, pentru localizare și pentru ridicare pe scenă, a piesei sale. Ci răspîndirea largă a mitului pe care-l încarnează, în cîntecul medieval, eroul său, Sire Halewyn, și relativa similitudine de situații, de condiții și revendicări sociale ale epocii de după cruciade (cînd se petrece acțiunea în originalul flamand) cu situațiile și condițiile de despotică înghețare și încarcerare a vieții, a simțurilor și a visurilor omului sub dominația feudalismului samuraic. În adevăr, vedem datele baladei atlantice păstrate, pînă în ultimele amănunte, de localizatorul de pe țărmul bătut de apele Pacificului. Schimbările de nume, (Washimaru — Halewyn ; Sayuri — Purnelende ; Azumanojuni — ducele Ostrelande etc.), de vestimentație, de peisaj, de ritual și ceremonial de curte, de atitudine, nu sînt prin nimic esențiale și nu fac, în raport cu spectatorul român, decît să plaseze într-un atemporal de basm, ceea ce este istoricește oarecum clar vizat de Ghelderode ca și de localizator. Poate că greșim totuși, reducînd justificarea la atita. Poate că totuși dramaturgul flamand, pe care, la un moment dat, un larg cerc de practicieni ai teatrului francez, doritori de „resourcement“ (de întoarcere la izvoare) îl vedeau o verigă contemporană a lanțului care pleacă de la Shakespeare și de la Marlowe pînă la duce prin Calderon și Tirso de Molina, prin Brecht, Breugel și Jordaens spre noi, a vorbit talmăcitorului și regizorului japonez și prin ceea ce îi este dramaturgului flamand în genere propriu : prin paroxismul sentimentelor, prin agresivitatea limbajului care oscilează cu evaziunea în vis, prin bravada cu care el încearcă printr-un „anarhism logomahic“, să se elibereze de tot ceea ce e „ordine stabilită“ pe temeiul in justiției, imoralității, imbecilității, frustrărilor de tot soiul, nefecierii. Poate. Deși, cu deosebire *Sire Halewyn* vorbește cu ascunsă suavitate medievalizantă și se mișcă în ritmul așezat pe o molcomă curgere baladescă, și este epurată de agresivitatea pînă la scatologic, caracteristică în general, poeziei ghelderodiene. În orice caz, climatul spectacolului nipon e prin excelență reținut față de orice libertăți și tentații artaudiene. (Chiar scenele în care eroina ține în mîini capul retezat de ea, al încîntătorului fur de inimi și de vieți de fecioare, arătîndu-l cu ostentație

justifiată mamei acestuia, și apoi, reținînd curții ducale fapta ei de vitejie, împovărată mortal de iubirea-ură ce-i va curma viața, sînt scene ferite de orice șoc singeros ; de asemenea, momentul violului se desfășoară într-o baie de poezie euritmă, pe merit aplaudată, ferită de orice înjosire trivială. Eroina : Mikiko Kubo ; Washimaru : Rinzo Suzuki). Aș spune că multe dispoziții atitudinale și o seamă de momente recitative evocă lîmpe (în pofida modalității neobișnute recepției noastre) elementele nō-ice sau kabukiene pe care le-au implantat regizorii speciali Hideo Kanze și Daisuke Fujima unui spectacol vădit dornic a se mișca pe liniile „naturaleții“ europene, estompînd însă de cite ori s-a părut necesar, ceea ce este pîndit, în această naturalețe, de rebarbativ sau de stridentțe. (Notez în acest sens momentul de exorcizare în fața oglinzii, realizat de Washimaru cu mari inflexiuni tonale recitative, ori dialogul între Sayuri — Purnelende și slujnica ei — Barbara (Hisako Kyoda), care la Ghelderode este vremelnic și brutal întrerupt de mîna stăpînei, împinsă spre gura slujnicei, pentru a o „astupa“, în timp ce aici în spectacolul nipon stăpîna folosește o violentă dar nu lipsită de grație deschidere de evantai, menită să ascundă vorbele, vocea supăratore și fața speriată a Barbarei. Dealtfel, „graiul“ evantaielor e folosit coral nu fără o vădită eficiență chiar pentru cei nepregătiți ca noi și în scena tăcerii înmărmurite din final. Desigur ne-au scăpat în această direcție, destule valori și momente specifice. Desigur că dialectica rigoroasă tradițională — libertatea firescui, încercată vizibil de actori și regizori în acest eșafodaj de evoluție și interpretare scenică, ni s-a părut că poartă oarecum amprenta hibridului ; că, bunăoară, fața împietrită în autoritate glacială a despotului duce (Koen Okumura) care pare a fi o parodiere a stilului kabuki (după explicațiile scrise ale regizorului), menită a caricaturiza personajul, a scăpat înțelegerii noastre. Am realizat însă — fără nevoia unei prea insistente explicații — măsura în care costumația de epocă și frăgezimea și economia valorilor și liniilor scenografice (ca și discreta coloană muzicală), țin de un teatru al altor timpuri, al altei lumi (scenografia : Saburo Nishiyama, Masaru Mizutani ; muzica Akihiko Takashima).

Dar mai presus de toate, în ciuda sau tocmai mulțumită caracterului nedecis al montării, al deprinderilor interpretative, am realizat măsura în care teatrul japonez, tînăr, ține, păstrîndu-se el însuși, să intre activ în marele dialog spiritual și cultural al teatrului mondial de azi. Ni s-a oferit din acest punct de vedere mai mult decît ar fi fost un simplu act, rece și grăbit de cunoaștere.

FLORIN TORNEA