



CORRESPONDENȚĂ
DIN
PARIS
de la
GEORGES SCHLOCKER

„ORLANDO FURIOSO” LA TEATRUL NAȚIUNILOR

Teatrul Națiunilor n-a adus anul acesta pe malurile Senei decât trei spectacole. Criticii vorbesc despre o criză a acestei instituții care, administrată de minister, este văduvită de o conducere artistică. Realizările lui Krejca — *Lorenzaccio* și *Ivanov* — întâmpinate cu interes, erau oarecum cunoscute din auzite: spectacolul *Coana Chirița* a clasicului român Alecsandri (prelucrat de contemporanul Tudor Mușatescu) se lăsa așteptat ca o surpriză. Dar nimeni nu știa ce să zică despre *Orlando Furioso* al lui Ariosto, oferit de „Teatrul liber” din Roma;

nimeni nu era în măsură să prevadă enormul succes care avea să însoțească deschiderea Teatrului Națiunilor cu această montare.

Asistăm la un spectacol lipsit de vreo scenă bine conturată și — spre jalea picioarelor noastre — lipsit și de fotolii în care să putem șede. Timp de două ore, stăm într-una din halele din piață care se dovedește, o dată mai mult, un minunat spațiu pentru reprezentații teatrale. Actorii dau buzna, în niște locomobile, peste mulțimea de spectatori, veniți în rochii de gală și în

smocking; se postează în cele patru colțuri ale careului uman și încep să mimeze și să declame isprăvile lor pasionale și eroice. Spectatorul se vede așadar expus unei neconținute luări prin surprindere, căci se gesticulează nu numai în centru; prin grația lui Ariosto, cei patru eroi gonesc nu numai în jurul lui, urmărind iubite sau ticăloși cu daruri magice; el vede pe deasupra, tâlăzuind spre dînsul, din cele două laturi ale locului, pe scene decorate feeric cu papier-maché, situații doldora de retorism și de ardore.

În asemenea copleșitoare teatralitate, se pornește o colindă prin îmbulzeală, fie și numai pentru a se evita suprapunerile între suprafețele de joc care par că îți ținesc în față. Te vezi dintr-odată transpus în piața unui oraș italian, cînd ici cînd colo, năpădit de murmurul de voci care populează ora *corso*-ului de seară. Din prea plinul întimplărilor ce au loc în acest teatru descătușat, îți alegi ceea ce te atrage mai mult, te îndrepti agale într-acolo, sau întorci spatele la ceea ce te frapase cu o clipă mai înainte. Apoi pricepi: aceasta este cu adevărat o formă absolut nouă a participării publicului la teatru. O scenă tragică sau tragi-comică se prăvălește una după alta peste spectator și-i ia parcă respirația de toate zilele. Nici vorbă însă de o autoviolentare printr-o schimbare vestimentară sau o conduită nefirească, așa zis festivă. Angelica, în căutarea lui Orlando și preferînd, în cele din urmă, în locu-i, un sarazin hoinar; regina Olimpia, care se jelește de-ți rupe inima, precum și eroii — bunăoară Astolfo — sau Orlando, cel cuprins de furie amoroasă — toți solicită atenția noastră prin clocotitoarea lor împătımire. Ne dăm limpede seama că fără noi, spectatorii, receptori — adică ai tuturor ieșirilor pasionale, personajele ar suferi, în ființa lor, o frustrare aproape mortală. Ele strigă după atenție. Desigur, acesta este tonul scenic al italielenilor; și, în *Șase personaje în căutarea unui autor*, el nu ne frapază altcum urechea. Nu vom putea niciodată contesta faptul că acest ton ne captivează. Sîntem, de aceea, în toată puterea cuvîntului, participanți la acest teatru care finalmente merită numele de teatru popular.

În opoziție cu teatrul francez, acesta nu ține să instruiască, nici să călăuzească ideologic. În schimb dorește să stabilească un acord strîns între actori și spectatori. În ce

măsură s-a izbutit să se tulbure obișnuita pasivitate a acestora, mi-au arătat-o reacțiile oamenilor, care, mișcîndu-se ba alene, ba incitați, se arătau relaxați, curioși, înveseliți. Aspectul din urmă e important, fiindcă dovedește că regizorul, Luca Ronconi, n-a aspirat la vreo sofisticare intelectuală. Această consonanță a scenei cu spectatorul creează o adîncă familiaritate cu tema și o deplină deprindere cu pasiunile. Nu s-ar putea proceda astfel cu indiferent ce piesă. Ariosto în Italia, Cervantes în Spania de pildă, se lasă dramatizați și reprezentați scenic la modul acesta. E nevoie de cunoașterea materiei și de consensul general privind valoarea ei, care să slujească drept bază; abia atunci este cu putință actorilor și reprezentarea unei pasiuni răscolite și din aceeași suflare, pe calea unor distanțări batjocoritoare, s-o expună hazului lumii, ca pe un semn depășit. Cum ar fi zîmbit pe sub mustață Brecht! El ar fi apreciat însă și modul, ca de la sine înțeles, cu care un actor hrănit de seculare tradiții ale limbajului emblematic, fără nici o încordare interpretativă, știe să străbată drumul de la sentiment la scoaterea în evidență a simularii lui. Și oamenii de teatru din cea mai tinără generație, de pildă un Patrice Chéreau sau Pierre Debauche, găsesc în folosirea mașinării scenice, expusă vederii (mai ales grifonul înaripat cu care Astolfo se îndepărtează zburînd, în final, spre lună) o paralelă la ceea ce vor să arate pe scenă: artificialitatea mijloacelor ca triumf al spiritului născocitor. Totuși, încăodată: nici unul dintre aceste principii estetice nu apare dominant, în prim plan. Fiecare se leagă unul de celălalt, și din această deloc silențioasă legătură, se iscă impresia nu a ceva nou dar a unui „altceva”. Acest teatru de aer liber, cu un text nespus de renumit (adaptat pentru scenă de Edoardo Sanguineti, el însuși scriitor recunoscut) se înfățișează de aceea ca dovada unei necurmte tradiții a unui sentiment cristalizat și a relativizării lui cu ajutorul gesturilor și al unor diabolice mișcări în spațiu, care stînjenesc ascultarea cuvîntului, îl tratează adică cu ironie.

Acest *Orlando*, jucat în piață, poate avea rezultate deopotrivă estetice ca și politice pentru un teatru care vrea să fie, în mijloacele sale și în rezonanța sa, contemporan fără a repudia trecutul.

