

# REGIZORUL JAPONEZ AKIRA WAKAIABASHII

● PIESE ȘI SPECTACOLE ROMÂNEȘTI

● TEATRUL JAPONEZ MODERN ȘI TRADIȚIONAL

despre:

Akira Wakaiabashii, 41 de ani, actor și regizor la Bungakuza (Teatrul literar) din Tokio, aflat într-o călătorie de studii în România, a avut amabilitatea să facă o vizită redacției noastre. Discuția a pornit de la originile teatrului No și Kabuki, de la măști și mituri, de la Zeami și Chikamatsu Monzaemon la Caragiale, Sebastian și *Ultima oră* — piesă pe care d. Akira Wakaiabashii nu numai că o cunoaște, dar a și tradus-o în vederea reprezentării la teatrul la care lucrează.

— Vizita în țara noastră v-a prilejuit întâlnirea și cu un alt autor pe care ați dori să-l reprezentați, în tripla dv. calitate de traducător, regizor și actor ?

— *Din dramaturgia clasică românească mi-am oprit atenția asupra piesei Conu Leonida față cu reacțiunea. După cum se știe, în urmă cu câțiva ani, un alt teatru din Tokio a jucat O scrisoare pierdută. Spectacolul a avut „o presă bună”, bucurându-se totodată și de succes de public. Există deci motive pentru un pronostic optimist în ce privește un nou spectacol Caragiale. Din dramaturgia românească contemporană, m-ar interesa să traduc și să pun în scenă piesa Ecaterinei Oproiu. Nu sînt Turnul Eiffel, despre care am auzit multe lucruri bune.*

— Ce spectacole ați văzut în timpul șederii dv. în România ?

— *Am văzut la Teatrul de Comedie piesa Nicnic; la Teatrul „Nottara” O casă onorabilă și Atelier '68; D-ale carnavalului și Nepotul lui Rameau la Teatrul Bulandra; Tango la Teatrul Mic și Lunga călătorie a zilei către noapte a lui O'Neill la Teatrul Național din Iași. Spectacolele văzute mi-au lăsat o impresie foarte bună. Mi-a plăcut îndeosebi interpretarea actoricească. Aș putea cita la acest capitol pe actorul Victor Rebengiuc — Arthur din Tango, pentru a cărui creație am avut un termen de comparație: piesa lui Mrozek s-a jucat și la noi, dar a cunoscut o cădere, tocmai din pricină că rolul lui Arthur nu a avut o bună „acoperire”. În ce privește scenografia, mi s-a părut remarcabilă aceea la spectacolul cu piesa Nepotul lui Rameau, semnată de I. Popescu-Udrishte.*

De la Mrozek, discuția a continuat cu repertoriul teatrelor Shingeki (teatru modern de tip occidental).

— *Pentru a realiza o panoramă complexă a repertoriului teatrelor din capitala Japoniei, ar trebui citați aproape toți autorii moderni. S-au jucat și se joacă, pe scenele din Tokio, Ibsen și Gorki, Tennessee Williams și Arthur Miller, Giraudoux și Sartre, Brecht, Arden, Albee, Pinter, Wesker etc. În ce mă privește, am jucat la Teatrul Bungaku în Cyrano de Bergerac, Hedda Gabler, Un tramvai numit dorință, Trei surori, și am pus în scenă piese de Shakespeare, Molière, Racine, Wesker, Osborne.*

La acest capitol, e demn de relevat că, alături de spectacole în care se reproduc cu fidelitate costumele și ambianța ce țin de piesele respective, regizorii japonezi fac uneori adaptări inspirate. Un mare succes a obținut în urmă cu câțiva ani *Slugă la doi stăpîni* de Goldoni într-o adaptare liberă, într-un stil în întregime japonez și cu muzică de scenă apropiată de muzica japoneză tradițională.

În ce privește dramaturgia japoneză modernă, discuția s-a oprit la experimentele dramaturgice ale cunoscutului romancier și nuvelist japonez Yukio Mishima, care a scris aproape treizeci de piese inspirate sau imitate după vechi piese No. În aceste piese, miraculosul este eludat, analizele psihologice și dezbaterile de idei se substituie schemelor și procedeele pretinse de tradiția teatrului No.

Se pare că, procedînd astfel, piesele lui Mishima cîștigă în verosimilitate, dar pierd din poezie.

O încercare similară în ce privește însă teatrul Kabuki a constituit-o adaptarea doamnei Fumi Enchi după un roman de Saisei Muro. Este de remarcat că toate aceste

adaptări au fost primite favorabil de public, depășind caracterul experimental și interesul limitat al unor specialiști.

Am trecut apoi în revistă — încercînd să explicăm atracția deosebită pe care a exercitat-o teatrul tradițional japonez asupra oamenilor de teatru occidentali — cîteva opinii și cîteva interferențe.

Este știut că de la începutul secolului poeți și dramaturgi ca Yeats, Claudel, Brecht, regizori și oameni de teatru ca Gordon Craig, Dullin, Gaston Baty, Copeau, Meyerhold și, mai recent, Barrault și Eugen Ionescu s-au apropiat cu interes și pasiune de No și Kabuki. Unii au fost atrași de tehnică, alții de latura ezoterică, alții de poezie, de fastul costumelor, alții de folosirea măștii sau a dansului, de multiplicitatea expresiei actorului, de teatralitate.

Meyerhold, printre altele, va ilumina auditoriul în timpul desfășurării spectacolului, socotind că acest lucru sporește capacitatea de receptare a spectatorului și, în același timp, dă posibilitate actorului să urmărească ca într-o oglindă efectul acțiunii pe care o comunică. Tot Meyerhold va suprima cortina, va lega scena cu sala cu ajutorul unei punți și va reurge la folosirea măștii. Dincolo, și prin aceste procedee tehnice, el va redescoperi — așa cum remarcă Dullin — sinceritatea absolută și puritatea conservate de No-ul tradițional.

Dullin, la rîndul său, mărturisea că a fost totdeauna atras de principiile teatrului vechi japonez. Studiîndu-i originile și istoria, și-a întărit ideile asupra înnoirii spectacolului teatral. Modul în care actorul japonez își folosește corpul, vocea, gesturile — considera el — este o lecție de pe urma căreia ar trebui să profităm.

Plecînd de la realismul cel mai meticolos, actorul japonez ajunge la sinteză printr-o nevoie de adevăr. La noi — susținea Dullin — cuvîntul „stilizare” evocă imediat un soi de estetism înțepenit, de ritmică ternă și docilă; la ei, stilizarea este directă, elocventă, mai expresivă decît realitatea însăși.

Yeats, care va cunoaște prin intermediul lui Ezra Pound teatrul No, va învăța cum să îndepărteze din imaginea scenică convențiile și cum să combine muzica și dansul cu cuvîntul, creînd binecunoscutul ciclu de piese „Five plays for dancers”. Brecht va scrie și el două piese inspirate de un No: *Der Jasager* și *Der Neinsager*, total diferite de cele scrise de Yeats, iar italianul Pavolini va elabora la rîndul său trei piese No pentru Compagnia delle Arti din Roma.

Eugen Ionescu vede în No-ul japonez o sursă de sugestii pentru autorii de teatru, întrucît japonezii „știu ce trebuie să fie teatrul, adică plăcere, libertate, acrobație, umor, joc”, restul nefiînd decît literatură, în cel mai fericit caz bună literatură, și atît.

Este de remarcat că foarte mulți dintre oamenii de teatru europeni au fost seduși de teatrul japonez fără a fi avut un contact direct cu stilul acestui teatru. Este vorba — așa cum mărturisea Barrault, unul din cei implicați — de o cunoaștere livrescă sau imaginară.

Oricum, în pofida unei înțelegeri superficiale sau greșite, a unor împrumuturi formale, ceea ce este important de reținut este faptul că teatrul japonez a constituit un prilej de meditație, un ferment de înlăturare a ceea ce era prăfuit, vetust, anchilozat, rutină în teatrul apusean de la începutul secolului. Conștiința adevăratei vocații, obsesia sau cultul perfecțiunii, atmosfera de mare concentrare în care se desfășoară spectacolul, relația indisolubilă dintre actor și sală, poezia inefabilă în care se degajă din tot ceea ce se petrece pe scenă, precizia gesturilor, forța lor de sugestie — toate, lucruri pe care teatrul clasic japonez le pretinde sau presupune — au fost privite ca exemplare în vederea creării unui teatru nou.

S-au făcut apropieri — uneori, e drept, forțate, alteori, justificate — între unele forme ale acestui teatru și commedia dell'arte sau tragedia greacă. Cert este că, oricît de structural deosebit ar fi de mentalitatea spectatorului nostru, teatrul No, ca să ne referim numai la un singur aspect al artei teatrale tradiționale japoneze, poate fi înțeles. (Este destul de cunoscută declarația lui Bernard Shaw: „Chiar cel care nu cunoaște nici un cuvînt japonez poate să înțeleagă teatrul No.”)

Dincolo de simboluri impenetrabile, de jocuri de cuvinte intraductibile, dincolo de chei ce nu le avem la îndemînă, de teme și scheme insolite, de lipsa de coerență pe care o constată unii cercetători europeni, dincolo de moravuri ce ne sînt străine, de legende necunoscute, de eroi ale căror acțiuni și gesturi ni se par stranii, dincolo de perioade de timp, circulă în ceea ce are mai bun teatrul japonez clasic fiorul unei mari arte, o vibrație poetică cu sensuri omenești profunde ce pot să emoționeze.