

Teatrul Națiunilor 1972

MICROTEATRALITATE

Teatrul Națiunilor, acum cinci ani : o pădure de drapele fluturând în fața fostului Théâtre „Sarah Bernhard“ ; imnuri naționale precedind reprezentațiile fiecărei trupe străine ; în sală fracuri, toalete de seară, decorații. Teatrul Națiunilor 1972 : în Théâtre Récamier, pe malul stîng al Senei, se îmbulzesc sute de *blue jeans* și pletosi pe treptele de lemn ridicate pe o schelărie de tuburi de oțel, deasupra locurilor obișnuite. Se vind sandwichuri, fiindcă ședințele durează de la 18,30 pînă tîrziu după miezul nopții. Un serviciu de televiziune al casei transmite reprezentațiile și discuțiile ce au loc în foaierele teatrului, unde oamenii stau tolăniți în voie, fumează și totuși participă cu încordare.

Jean Louis Barrault a condus Teatrul Națiunilor pînă în nefericitul an 1968. A fost din nou însărcinat să-l conducă. De data asta a pornit de la ideea unei totale desprinderi de oficialitate ; a vrut ca, într-o sesiune de lucru de zece zile, să treacă, pe cale seminarială, în revistă, teatrul în căutare de sine. „Cele mai bune“, „cele mai frumoase“ spectacole nu au pierdut nimic din cauza aceasta. Dar criteriul a fost perspectiva viitorului, puțința de a înfățișa drumul de mîine al teatrului. De aici intrarea liberă, nimeni din cei interesați nu a fost exclus din motive materiale. Așa s-a putut încheaga, repede, o familie spirituală de vreo două mii de capete, în orice caz atîția au găsit loc în Auditorium maximum al Sor-

bonei la demonstrația „Teatrul și politica“ : patru cincimi studenți, o cincime din semestrelle mai mature.

Au fost luate în discuție bazele teoretice ale artei teatrale : voce, gestică, spațiul ca premisă a jocului. Barrault concepe teatrul ca o restaurare, prin mijlocirea oamenilor vii, a vieții luate în totalitatea ei ; ca atare, ceea ce putea să însemne educare teoretică a profesiei (tehnica respirației, limbajul gestic) a luat proporțiile unei vaste probleme privind drumul spre cucerirea acestei totalități. Prin aceasta chiar a fost exclusă imprecizia. Barrault, care conducea seară de seară cu microfonul ședințele, după o scurtă introducere în teoria temei, a chemat echipele prezente ori artiști în parte (de pildă, pe Marcel Marceau) să facă demonstrații. S-a văzut astfel joc scenic și nu s-au ascultat prelegeri ; atît doar că se știa, de fiecare dată, unde ancorează exemplul concret în meditația teoretică.

Trei din aceste exemple rămîn cu deosebire în amintiri ; ele au captivat cel mai puternic. Toate trei trimiteau la evidente cursuri de experimente scenice : mimul Jacques Lecoq a arătat o lecție de educație corporală intitulată „Pe drumul spre clownul individual“ ; englezul Roy Hart, a cărui voce cuprinde opt octave, a venit cu trupa lui și cu o piesă scrisă de el însuși — *And* — și a făcut o demonstrație de expresie corporală incitată de voința expresivă a vocii care, psalmodiind și exorcizînd, se înscrie

împresună cu trupul în spațiu; înșfîșit, Peter Brook a înfățișat ceva din practica Centrului său Internațional de Experiențe Teatrale.

Au putut fi văzute și reprezentații coerente, firește. Dar nici *Requiemul* lui André Vouyoucas (un colaj de texte de la Eschil prin Cîntarea cîntărilor la Saint-John Perse), nici inzii, nici japonezii nu au captivat în măsura în care au făcut-o acele demonstrații didactice, menite să înlesnească pătrunderea în tărîmul încă lipsit de fermitate al expresiei corporale și al limbajului. Ceea ce am aflat la Roy Hart — valoarea dramatică și scenică expresivă a vocii — se acoperă cu limbajul artistic „Orgast” al experiențelor lui Brook. Intenția este în ambele cazuri: critica conceptului de joc teatral, eliberarea lui de piesă și de sistemul său asociativ de relații. Dacă scena este locul comunicării, înainte de a fi locul expresiei, înseamnă că trebuie să supui vorbirea unei exersări înainte de a se fi desprins de ea sensul prealabil știut ori sesizat. Pînă acum poetul lansa acest prealabil iar teatrul trebuia să se mulțumească a fi o instanță de recepție și de legare într-o convenție. Ambiția oamenilor de teatru adunați în Théâtre Récamier a fost să înalte propriile lor mijloace la rangul prealabilului. Emisia vocală și gestul să dobîndească caracter universal deoarece nimeni nu năzuiește la o izolare meditativă în negația unei rezultante ulterioare (tipătul de dragul tipătului), ci la studiul începuturilor exteriorizării acordului uman ca un element de bază al comunicării. Studiul, așa dar, al tipătului, al calității dramatice, a mișcării mîinii ori a atitudinii corporale. Al doilea pas după această comunicare elementară țintește demonstrația evidentă a situațiilor fizice forțate, rezultate din faptul conviețuirii umane. El deschide astfel ușa spre realitatea socială.

Tema finală a fost în acest sens lămuritoare. Barrault a deschis discuția despre „Teatru și conduita biologică” și a trimis la cugetările lui Konrad Lorenz care se bucură în Franța de un puternic ecou. Agresiunea — nu doar un concept politic. Orice rază de soare (să nu mai vorbim de reclamele luminoase) ne încearcă agresiv și ne silește la o reacție corporală. Scena este înțeleasă din ce în ce mai mult ca un centru de cercetare a comportamentului uman. Ea nu oglindește numai, ci și provoacă un comportament.

Ciudat este că nu toți spectatorii s-au putut deprinde cu asemenea concepție a scenei (ca loc de bază al formării limbajului, al nașterii contactului între oameni) care mai întîi respinge sarcina transmisă, anume mijlocirea unei piese de reprezentat. „Ce mai face teatrul acesta cu Shakespeare?” mă întreba o doamnă mai în vîrstă, după demonstrația lui Peter Brook, căreia stridențele, tropăitul, miriitul sau recitarea zgomotoasă îi apăreau ca niște acțiuni demențiale. Aceași întrebare o puse în „Figaro”

și severul critic parizian Jean Jacques Gauthier cu toată sarcastica încăpătînire cu care de decenii se exprimă invulnerabil împotriva oricărei neliniști a timpului nostru. Peter Brook este un bărbat de renume mondial; pe acesta nu-l putea lua în rîspăr așa cum ar fi făcut-o cu oricare altul. Trecînd peste propria lui lipsă de înțelegere, criticul încearcă să dovedească sterilitatea, mai bine zis nonsensul acestui soi de experiențe. Celor care recunosc un sens dincolo de sensul tradițional, el nu le poate rezerva, în numele așa numitei rațiuni sănătoase a omului, decît batjocura.

Firește, constructivă în înțelesul unei rețete ce-ar înlesni realizarea unui „mare spectacol”, modalitatea aceasta teatrală nu poate fi. În această privință, domnul Gauthier are deplină dreptate. Dealtfel, acest teatru nici nu arc în vedere să joace Shakespeare sau Molière; dorința lui este să înlătore radical judecățile preconceptuate despre jocul teatral, prejudecățile care împovărează o reprezentare scenică. Prin aceasta el relevă un adînc dezacord existent între oamenii de teatru și societate. În vreme ce aceasta din urmă dorește să vadă repetîndu-se, în cel mai bun caz transformat, tot ceea ce-i este cunoscut, cei dintîi năzuiesc tocmai să discrediteze aceste repetări ca pe o minciună soporifică. Înainte de a da iarăși cuvîntul vreunui autor, ei vor să pătrundă și să cerceteze cele mai mici elemente constitutive ale eficienței cuvîntului. De aici, și acțiunea de microteatralitate pe care o întreprind.

