

*Claudel
în parcul
de la
Brangues,
în ultimii ani
ai vieții*

Premieră mondială la Brangues

Inițiate de conducerea Societății Paul Claudel și admirabil organizate de către Renée Claudel-Nantet și Jacqueline Weinstein, consilieră la Ministerul Culturii, *Întilnirile Internaționale de la Brangues* — castelul unde Claudel și-a petrecut ultimii ani din viață și unde și-a rescris aproape întreaga operă teatrală — s-au desfășurat sub egida Ministerului Culturii și cu sprijinul Ministerului de Externe, al Ministerului Educației Naționale, al Fundației Franței, al Consiliului General al departamentului Isère și al Centrului Regional de turism din Grenoble. Scopul acestor Întilniri a fost o lucidă și edificatoare confruntare a punctelor de vedere ale claudelienilor veniți în mare număr, din cele cinci continente.

Lucrările care au dat naștere la pasionate dar constructive dezbateri, au fost completate ilustrativ cu extrem de interesante manifestări muzicale și teatrale cărora participau marile artiști Eve Francis, Madeleine Renaud, Jean-Louis Barrault și Alain Cuny precum și a unei celebre trupe japoneze din



Oscă venită anume ca să joace o piesă. Nă adaptată după un balet al lui Claudel, le-a dat o deosebită strălucire.

În cursul unui concert de muzică de Darius Milhaud pe versuri de Claudel dat de corala de copii din Texas, Alain Cuny a citit fragmente din marile poeme de tinerețe ale poetului.

Spre sfârșitul unei după-amiezi, la optzeci de km de Brangues, pe terasa castelului din Hostel, aparținând familiei soției poetului (aci, într-un pavilion din fundul parcului, dominând valea Ronului, au fost scrise *Canțata pe trei voci* și o bună parte din cele *Cinci Mari Ode*), prestigioasa artistă Eve Francis — acum scriitoare — ne-a prilejuit clipe de neuitată elevație. Trecută de optzeci de ani, ridicându-se cu greutate din jilul în care părea prăbușită, Eve Francis s-a apropiat cu pas șovăitor de balustradă. Cu o mână sprijinită pe piatra blondă, a așteptat câteva secunde să i se potolească bătaile inimii. Dintr-o dată a râs, cu neînchipuită căldură, glasul altădată cristalin, acum de bronz: fragmente din *Canțata pe trei voci* și din *Oda Ronului* și (în întregime) *La Vierge à midi*. Plenitudine și armonie.

În ajunul deschiderii Întâlnirilor, în timp ce în salonul cel mare de la Brangues se făceau ultimele recomandări celor 57 de nepoți și nepoate ale lui Claudel care, cu brasarde portocalii și cu zîmbetul cel mai afaibil, aveau să vegheze la desfășurarea (între-adevăr excepțională) a întregii organizări, în pragul uneia din ușile larg deschise asupra nopții s-a ivit Barrault, chemându-i pe cei dinăuntru să vină afară. La un semn al lui Pierre Claudel, reflectoarele s-au stins și luna a rămas singură coregrafă a umbrelor. Când un ulm răzleț s-a ivit alb din albastrele catifele sfîșiate, Barrault s-a rezemat de trunchiul lui și a rostit tirada *Umbrei Duble*, așa cum numai el știe să rostească versurile lui Claudel: din năvalnica revărsare de Nil care uluiește și copleșește la lectură, Barrault, fără nici un aparent efort, izbutește să scoată firul limpede, firesc fluent și limpede ca un izvor de munte.

În altă seară, spre sfârșitul cinei, primit cu ovații, Barrault a apărut cu chipul răvășit de oboseală și cu un tartan pe umeri: întrerupsese pentru câteva minute repetiția, ca să-i salute pe congresiști. Repeta noaptea, fiindcă efectele de lumină aveau un rol fundamental în spectacolul pe care-l pregătea.

Totul este încă haotic și va părea admirabil de negata. Dar, dacă, așa cum spunea Claudel, ordinea este plăcerea rațiunii, dezordinea este deliciul imaginației. Vom avea deci prilejul să ne delectăm împreună și să lăsăm imaginația să completeze ceea ce rațiunea nu va fi avut timpul să desăvârșească.

Moment culminant: spectacolul s-a desfășurat în cea mai desăvârșită ordine, deși ar fi putut fi stinjenit în multe privințe: prevăzut pentru șapte sute de spectatori, cortul

a trebuit să primească în cele din urmă peste o mie trei sute.

Povestea celei de a IV-a „zile“, cea mai densă, a *Condurului de mătase* este deosebit de semnificativă pentru onestitatea sufletească și intelectuală a lui Claudel. Așa cum el însuși ne-o spune, în *Memoriile improvizate*, această vastă frescă este, în esență și intenție, explicarea matură și lucidă a dramei din *Cumpăna amiezii*: „Împrejurările au îngăduit ca între cele două personaje din *Cumpăna amiezii* să aibă loc o regăsire, o reîntâlnire, o explicație și, în cele din urmă, o liniștire reprezentînd o mare elevație. *Condurul de mătase* poartă pecetea acestei liniști. S-a închis rana unui lucru rămas nelămurit, rana poate cea mai dureroasă. Am izbutit să înțeleg ce se petrecuse în *Cumpăna amiezii* și, într-o altă dimensiune și perspectivă, *Condurul de mătase* nu este decît o limpezire a ceea ce s-a petrecut în două inimi greu încercate“.

Claudel a început să scrie *Condurul* în 1919. În septembrie 1919, recitirea ocazională a „Divinei Comedii“ i-a îngăduit să-și dea seama că era pe un drum greșit. Un nou plan, sub forma unei ample tetralogii, i s-a înfățișat și, în această nouă structură, prima parte a devenit a patra, intitulată *Sub vîntul insulelor Balveare*.

Cînd Barrault i-a demonstrat, în 1940, că tetralogia poate fi jucată dacă se face un nou decupaj și o ingenioasă adaptare la posibilitățile scenei, partea a patra, scrisă în cu totul alt registru, a fost aproape în întregime sacrificată. Muncit de o muștrare de cuget și dîndu-și seama că adevărata rezolvare a crizei din *Cumpăna amiezii* abia în această parte a IV-a se desfășoară în toată semnificația ei morală și filozofică, Barrault aștepta mereu prilejul reprezentării ei cu toată strălucirea și posibilitățile oferite de scenotehnica actuală. De data aceasta adaptarea, și regia au fost încredințate lui Jean Pierre Granval, fiul Madeleinei Renaud.



Spectacolul a cunoscut un adevărat triumf. A-1 descrie, mi se pare cu neputință. Concepția și stilul în care a fost realizat rezultă însă dintr-o convorbire cu Barrault.

Izbit de similitudinea de procedee — decupaj, scenografie, topografie și dinamică scenică — cu precedentul lui spectacol, *Rabelais*, l-au întrebato dacă aceasta este întîmplătoare sau reprezintă concluzia unei experiențe și înseamnă o concepție de maturitate.

— Sigur, o similitudine există — a răspuns Barrault. Nu numai cu *Rabelais*, ci și cu spectacolul *Jarry*. Ea nu reprezintă însă

delec o opțiune definitivă. Un regizor sau un actor care crede că a descoperit un filon și își închipuie că poate să-l exploateze la infinit se sinucide ca om de teatru. Teatrul este viață, și viața nu cunoaște imobilitatea. În teatru, mai ales, nu trebuie să ne anchi-lozăm într-o anumită arhitectură teatrală. Sint regizori care își aleg piesele în funcție de preferințele lor, pentru anumite giambuș-lucuri de montare sau pentru o anumită formă de scenă. Dimpotrivă, arhitectura și to-pografia scenică trebuie să fie impuse de necesitățile organice ale piesei și piesele tre-buie alese pentru concepțiile de viață, pentru elevația ideilor pe care le propun și le apără. Fiecare piesă impune și o anumită formă de scenă. De pildă, *Ce zile frumoase!* nu se poate juca pe o scenă rotundă. Știu că această scenă rotundă îi obsedează pe tinerii regizori. Eu o detest. În primul rînd, îi obligă pe actori la neconvenite rotiri și contorsiuni, pentru ca toți spectatorii să-i vadă și din față. Și totuși, o parte din spectatori sînt frustrați. Îmi veți spune că și în *Rabelais* și în acest spectacol *Claudet* am jucat incon-jurat de spectatori. Da — și mai curînd, nu. În fapt, scena a fost în formă de cruce; pe podiumul din mijloc, care era oval și avea fundal, nu s-au jucat decît intermedile. În acest spectacol *Claudet* a trebuit iarăși să folosesc o scenă în cruce, fiindcă momentele esențiale se petrec pe podiumuri separate, la extremitățile brațelor crucii, fiind luminate succesiv. Îmi trebuiau neapărat aceste po-diumuri separate, fiindcă personajele din *Condurul de mătase* sînt mereu despărțite și lupta pentru biruirea incommunicabilității este permanentă. În toată tetralogia, Rodrigue se află o singură dată față în față cu Prou-hêze, în grandiosul final al zilei a treia, cu care am început dealfel monumentală și zguduitoare a IV-a parte.

— Alegerea succesivă a unor piese care cer o asemenea similitudine nu trădează to-tuși o anumită preferință?

— Mă atrag tot mai mult piesele care ri-dică probleme omenestî larg cuprinzătoare, și pentru care dimensiunile obișnuite ale tea-trelor sînt insuficiente. S-ar putea ca acest gust al universalității să-l fi dobîndit și din îndelunga frecvență a lui Claudet. La în-ceputul *Condurului*, el precizează: „Scena acestei piese este lumea întreagă”. Claudet este un poet cosmic. Pentru el, omul de pre-tutindeni este același și asigurarea comuni-cării universale este o necesitate primordială. Revenind la întrebarea dv.: da, s-ar putea să fie totuși și o preferință de modalitate scenică în alegerea pieselor. Mă atrage tot mai mult teatrul de saltimbanci, de actori ambulanti. Cu această piesă voi întreprinde un lung turneu și o voi prezenta tot sub un cort. Am început să prefer să joc în corturi de circ, decît în teatre somptuoase. Firește, dacă dau peste o piesă pasionantă care să ceară o scenă italiană, mă voi reîntoarce bucuros la teatrul „cu coloane”.



Jean-Louis Barrault (Don Rodrigue) și Chris-tine Lausanne (Dona Șapte-Spade) în „Sub vîntul insulelor Baleare” de Paul Claudet



Pentru Lorca ritmurile vieții con-
tează. Yerma, piesă a maternității
strangulate, a trupului ca destin in-
candescent a fost în primul rind vic-
toria Nuriei Espert, marea actriță de
azi a Spaniei. Regia lui Victor Garcia
a secundat-o doar, el concepiind un
spectacol cu virtuți plastice, fără in-
cantățiile înșingurate ale lui Lorca, fără
nestăpînitele apeluri nocturne care ne-
conținut îi clatină lumea și ființele.

BITEF — sensul acestor inițiale de-
fineste festivalul internațional de tea-
tru ce se desfășoară anual în Belgrad.
Dincolo de necesitatea informativă a
precizării, ea merită luată în discuție
deoarece BITEF-ul, îndeosebi cel din
anul acesta, propune o transcendere a
conceptului restrictiv de „teatru” în
favoarea celui mai general de „specta-
col”. BITEF-ul înseamnă o tentativă de
analiză a situației teatrului, a direc-
țiilor sale într-un moment istoric. Se-
lecția temei are semnificația unei con-
cluzii teoretice, rezultind dintr-un mi-
nuțios tur de orizont al lui Iovan Ci-
rilov, — animatorul Festivalului — a-
cest om obosit, dar în același timp
inepuizabil.



Scena japoneză e dreptunghiulară
și albă. Pe ea, într-un desen sever,
se așează corul și mica orchestră, iar
apoi sosesc personajele, fluturi multi-
colori și eleganți, „hieroglife însuflețite”
cum le numea Artaud. Ciocnirea geo-
metriei cu abundența ornamentală a
costumelor e una din frumusețile
Nô-ului. Sonoritățile urcă straniu din
adîncuri — interjecții, onomatopee, fi-
pete și vorbe gîtuite — mișcările în-
ghețate respectă vechi norme secrete.
Hisao Kanze și trupa sa „Zeami-Za”
sau meditația despre teatrul care se
opune timpului.

