

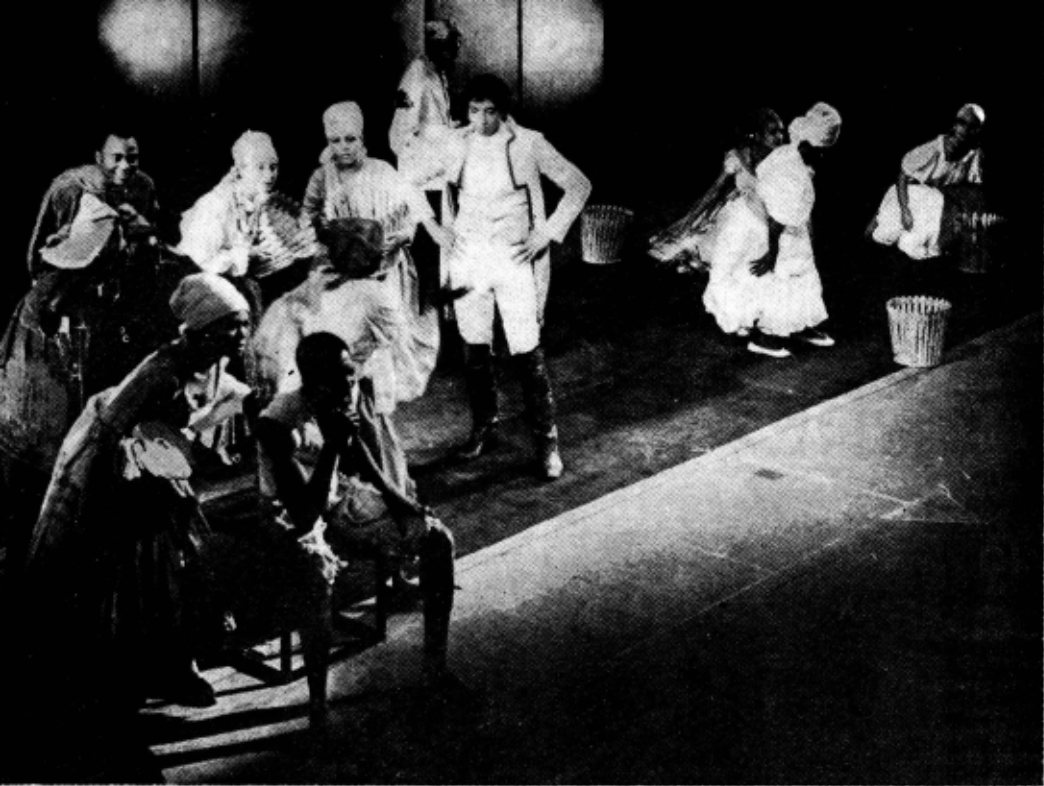
COMPANIA FRANCEZĂ SERREAU – PERINETTI

Am cunoscut pînă acum teatrul francez prin cîteva turnee. În jocul Comediei Franceze am putut urmări desfășurările declamației tradiționale. Vilar ne-a demonstrat un foarte nobil teatru literar, la nivelul la care poate exista cultul literaturii în civilizația de astăzi a Franței, iar Planchon ne-a descoperit încă o dată, ca toți animatorii autentici, puterea de transfigurare care unește înțelegerea sensurilor vii ale literaturii cu zborul imaginației. După toți aceștia, Serreau și Perinetti au venit în fața publicului românesc ca reprezentanți ai unor modalități de spectacol în care se împletesc, mai mult decît am fi crezut că este posibil, vechi și trainice deprinderi cu dorințele derivate direct din specificul teatrului modern.

Sigur este că această echipă nutrește o pasiune adevărată pentru scrisul teatral nou. Reprezentarea pieselor lui Ionescu, Foissy, Aimé Césaire traduce în fapt nu numai principiile de cultură care conduc acest teatru, dar și o dragoste adevărată pentru o anumită literatură. Plastica de spectacol și regia întregului mărturisesc aceeași dorință sinceră de a da piesei moderne chipurile scenice care se apropie cel mai mult de sensurile ei. Dar tradiția rămîne foarte puternică în joc, în modul în care fiecare actor își construiește apariția, vorbirea, gestul, și în modul în care toți interpreții leagă dezvoltarea diferitelor partituri. De fapt, ceea ce se petrece în montările companiei Serreau-Perinetti este firesc, pentru că tradiția adevărată nu este o formă — și schimbarea înfățișării imediate a spectacolului nu aduce automat o schimbare de sens, de atmosferă spirituală. Tradiția este, în primul rînd, o atitudine intimă, ea trăiește într-un nod de relații clădite pe mișcările lăuntrice ale unei arte și de aceea ea se poate reface mereu, păstrîndu-și virtuțile și dînd noilor sale înfățișări o temelie profesională trainică.

Această revitalizare a unor deprinderi artistice cu o lungă istorie se transcrie limpede în jocul actorului care întrupează convingerile teatrului, fiind și regizorul prim al trupei — Jean-Marie Serreau. L-am văzut în rolul principal din piesa lui Eugen Ionescu: *Amédée* sau *Cum să scapi de el*. În compoziția realizată de el se pot studia amănunțit calitățile de virtuoz, care definesc un mod teatral tipic francez, numit de Stanislavski, încă de la începutul secolului nostru, „teatru de reprezentare”: un desen foarte precis al fiecărui gest; demonstrarea clară a ideii rostite; șlefuirea minuțioasă și cumva uscată, rece, a imaginii eroului (în acest sens ar fi interesant de urmărit felul în care Serreau construiește mizeria și dezordinea personajului său); și o creștere de ritmuri și mișcări, punctată cu frumoase intermezzo-uri individuale. Nici una din aceste abilități ale interpretului nu este nouă, nici una din ele nu s-a născut din caracterele specifice ale dramaturgiei de după război; dar nici una dintre ele nu este veche în sensul prost al cuvîntului, nu se reduce la rutină, ci se sprijină în întregime pe o descriere de reală calitate intelectuală a textului.

Interesul prim al turneului a fost captat deci de cei mai buni actori ai trupei, eforturile regizorale și de scenografie rămînînd în umbră. Comentariul vizual al proiecțiilor colorate văzute prin transparenta decorului, repetat mereu și cam la fel în toate cele trei spectacole, a devenit puțin obositor, în ciuda calității plastice a compozițiilor lui Jean-Michel Folon. Iar modul de construire a raporturilor scenice și a orchestrației de mișcare rămînea pînă la urmă subordonat voinței de a prezenta actorul, nu reușea să colaboreze cu actorul, să-l cuprindă pe acesta în evoluția întregului. De aceea, nici



„Tragedia regelui Christophe“ de Aimé Césaire : scenă din spectacol

nu se poate discuta prea mult despre textele pe care le-am văzut. Este unul din marile paradoxuri fundamentale ale teatrului : nu putem pătrunde cu adevărat o operă literară destinată scenei, atunci când o cunoaștem cu ajutorul unei interpretări, dacă spectacolul nu s-a împlinit, nu a redescoperit dinamic viața care există în cuvântul scris și dincolo de el.

Se poate spune că piesa lui Guy Foissy, *Privind căderea zidurilor*, ilustrează răspîndirea „postabsurzilor“ pe harta internațională a literaturii dramatice de astăzi, demonstrînd că metodele literar-teatrale elaborate sub semnul noii parabole dramatice pot furniza un alfabet elementar tot atît de viabil ca oricare din tiparele mai vechi ale literaturii de teatru — fie ele naturaliste, sau derivate din procedeele romantice, sau clădite pe o epică nouă a destinului dramatice. *Amédée* sau *Cum să scapi de el* ne-a reamintit că Eugen Ionescu este un mare, foarte mare creator de vis teatral, care știe să dezvăluie adevărurile cumplite și elanurile generoase ale vieții moderne, creînd spații de joc cu infinite prelungiri. Textul, care se făcea auzit atît de bine pe scenă, comunica tot timpul nostalgia mării desfășurări poetice. *Tragedia regelui Christophe* atinge fără îndoială una din cele mai mari teme tragice ale prezentului. Modul în care Aimé Césaire dezvoltă această temă este bogat în posibilități dramatice și poetice. Această frumoasă epopee tristă a decolonizării rămîne totuși numai o piesă interesantă, nu devine un mare text.

Oricum ar fi, viziunea piesei lui Aimé Césaire ne-a adus o bucurie : aceea de a descoperi prezența pură a actorului negru. Ca regizor, Jean-Marie Serreau are merite importante în această privință, pentru că a știut să-i conducă pe interpreți în așa fel încît ei să-și poată desfășura liber forța interpretativă, refăcînd în spectacolul cult climatul ritualurilor multiseculare ale folclorului negru. Nici măcar nu s-ar putea afirma cu siguranță că Doua Seck sau Boudjema Bouhada sau Marie-Claude Benoit sau Ghislaine Gadjard se disting prin deosebite înzestrări profesionale. Dar ce mișcare ! Ce glasuri ! Ce sinceritate a trupului și a rostirii ! Cît adevăr curat — chiar în monologurile declamate ca la Comedia Franceză !

Un înțeles prim, atocuprinzător, al teatrului trăiește în și prin actor — o știm de mult. Dar actorul negru redescoperă uimitor acest sens de temelie al artei spectacolului, tocmai pentru că ființa sa nu este alterată de nici o rutină, nu cunoaște cochetăria autodemonstrării sau calculul meschin, egocentric, în apariția scenică. Pentru el jocul este și rămîne joc, bucurie a reinventării vieții, frumusețea cuvintului care se naște, a cîntecului abia înfiripat, a mișcării. Și toate aceste lucruri nu pot fi învățate și nici nu se pot imita.

A. M. N.

...ȘI ENGLISH STAGE COMPANY

„Pare o ironie că Royal Court Theatre — această citadelă a Noii Dramaturgii — a reputat de curînd atîtea succese dezgropînd morții...” Opinia criticului de la „Plays and Players” („The dominant sex” — may 1967) ne îndreptățește și pe noi să nu considerăm *Nora* lui D. H. Lawrence ca o apariție întîmplătoare în repertoriul acestui teatru programatic. Bine zis „citadelă a noii dramaturgii”, căci compania engleză al cărei act de naștere a fost semnat în 1956 cu *Privește înapoi cu mine* — intrînd astfel, sub stindardul furioșilor, în istoria teatrului englez și a scenei contemporane — a prezentat în acești 12 ani de existență, din 218 spectacole, 141 de piese ale autorilor englezi de azi.

Nora (premieră din 1967) este una din piesele tripticului lui Lawrence inspirat și dedicat vieții minerilor (*Seara de vineri a unui miner și Uăduvia Doamnei Holroyd*), pe care tînărul regizor Peter Gill s-a pasionat să-l reanime în decursul ultimelor două stagioni. Piesele acestei trilogii se joacă concomitent cu aceiași interpreți, și cred că mobilul acestei inițiative nu se revendică în primul rînd de la pasiunea pentru istoria literară, și nici nu e vorba în primă instanță de o explorare perseverentă și conștiincioasă a unui capitol uitat de dramaturgie. *Nora* (*The daughter-in-law*) a fost scrisă în 1912 și aproape deloc jucată. Ni se pare că ne întîlnim aici cu reconstituirea unui univers social și psihologic specific, cu o țesătură problematică direct tangentă cu actualitatea și care, probabil, corespunde necesității regizorului de a exprima sincer cîteva adevăruri de viață care depășesc tiparele programelor estetice. Pe canavaua unei acțiuni simple, banale, chiar melodramatice, Peter Gill și-a propus să ne convingă de autenticitatea unei „felii de viață”, și rezultatele actoricești au fost în acest sens remarcabile. Realismul reprezentației, minuția față de detaliu și ansamblu, obsesia autenticității, tradusă în desăvîrșita concretețe a tuturor acțiunilor fizice, trec cu mult peste marginile textului și — ca în cele mai bune și exemplare montări realiste — dau senzația acută a existenței celui de al patrulea perete. O contribuție semnificativă a adus-o și scenografia (decoruri John Gunter, costume Deirdre Clancy), recreînd cu fidelitatea unui obiectiv fotografic ambianța cotidiană și cadrul tipic, cu puternice caracteristici și particularități tipologice. Din jurnalul de repetiții al întregii trilogii* aflăm date semnificative despre imensa muncă de documentare a echipei scenotehnice, care a prospectat locurile acțiunii (Nottingham, Eastwood), și amănuntul nu lipsit de interes al descoperirii — și reproducerii în scenă — a casei familiei Gascoigne din adresa notată de autor în scurta povestire *Annie și Fanny*, primă schițare epică a premiselor dramei *Nora*. Ca și promotorii lui Free Cinema, Peter Gill exprimă cu violență, poate chiar cu ostentație (sau așa ni se pare nouă, celor trecuți prin experiențele depășite ale unui realism sociologic), atașamentul pentru un teatru al adevărului vieții, cu o sondare aplicată a mediului muncitoresc, și aceasta se desenează pe de o parte ca un protest față de teatrul bulevardier, culinar, de pur divertisment, pe de alta ca o reacție în fața abstracțiilor și abuzurilor

* „Plays and Players”, „Royal Court Diary”, aprilie 1967.