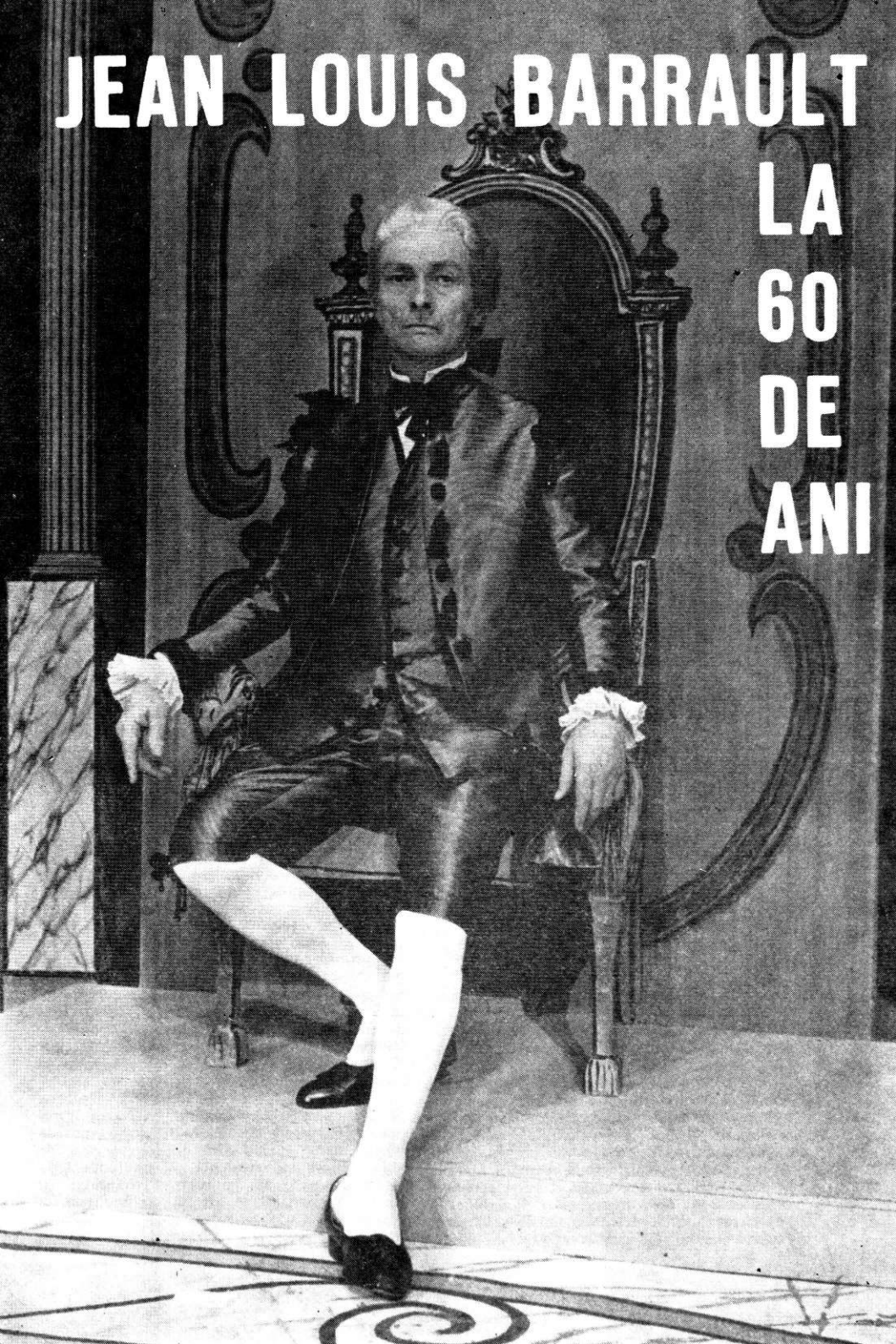


**JEAN LOUIS BARRAULT**

**LA  
60  
DE  
ANI**



# NU E NEVOIE DE PEA MULTĂ AȘTEPTARE

ca să și se răspundă la întrebarea: care este cel mai reprezentativ actor al Franței? — cu alte cuvinte, actorul în care se întrunesc înșurșirile temperamentale și corporale, îndeobște atribuite francezului. Răspunsul este: Jean-Louis Barrault. El trece în lume drept cel mai cunoscut om de teatru al Franței. Faima mondială de care se bucură a atins-o, tocmai pentru că a apărut în ochii lumii ca prototip al spiritului francez. E curios, totuși, că în limba țării sale, nu i-a fost închinată acestui celebru om de teatru, nici măcar o singură monografie. Se poate găsi, e drept, într-o seamă de publicații, cite ceva despre opera lui, dar nicăieri, în vreo carte, nu există măcar o urmă, despre aventura vieții sale.

Epoca de creație a lui Barrault nu a conferit scenei mai mult decât un rol de transmisie, de slujire, autonomia ei artistică nefiind nicăieri postulată. Barrault se socotește și azi slujitor al cuvântului, nu regizorul autoritar, pornit să remodeleze și să dea semnificații noi unei lucrări teatrale, atunci când o pune în scenă. Regizor, de-a lungul vieții sale, al unor mari dramaturgi, el ne apare de două ori sacrificat creatorilor de cuvânt care i-au elogiat arta, pentru că, în luminile rampei, el situa, în definitiv, arta lor. Citim în lista repertorială a lui Barrault numele celor mai însemnați reprezentanți ai literaturii franceze: Jean-Paul Sartre, Albert Camus, Paul Claudel, Georges Schéhade, Jean Vauthier, ca preluător (dar și ca autori), André Gide. Aceștia sînt clasicii modernilor, cum îi numim astăzi: marii poeți care începuseră să strălucească în anii treizeci, ai căror urmași sau epigoni (ar fi de adăugat, pentru completare, un André Aubey, sau un Maurice Clavel) au mai cerut cuvîntul și în anii cincizeci. Niciunul dintre ei nu i-a dedicat însă interpretului Barrault, mai mult decât unele scrisori sau note de jurnal.



Ceea ce îl caracterizează mai cu seamă pe Jean-Louis Barrault este dezinteresarea, deopotrivă în cele lumești ca și în cele ale artei. Gîndirea sa, temperamentul său artistic se alimentează din trei izvoare, la care vom ajunge îndată. Se cuvine însă a fixa, într-o constelație de istorie a spiritului, faptul că niciodată Barrault nu s-a refuzat, în gustul și preferințele sale, și altor înrîuriri. O egală disponibilitate spre orice eforturi artistice, vrednice a fi socotite serioase, îl marchează pe Barrault și la vîrsta de douăzeci de ani, ca și acum, la șazeci.

Diversele etape ale evoluției sale nu trebuie însă privite fragmentar, ci ca urmare a unei vieți peregrine, evident predestinate. Să începem cu prima. Cu intrarea tînărului de douăzeci și unu de ani, pedagog la gimnaziul Chaptal, în trupa lui Charles Dullin, primul său părinte și model în ale artei.

Dullin nu era un spirit reformator de felul lui Copeau. Dar acțiunea lui desenează totuși, a doua etapă, după Copeau pe drumul spre puritatea artei care se găsea permanent amenințată de teatrul de divertisment, suficient și lipsit de har. Și Dullin era însă pătruns de aspra vocație pentru probitate, a lui Copeau. Iar, după criza economică mondială, cînd, tratat, se vedea reinstaurîndu-se o lume plat-materialistă, el se angajă împreună cu ceilalți membri ai „Cartel“-ului (Jouvet, Gaston Baty, Georges Pitoëff) împotriva acestui spirit materialist, pentru a așeza din nou pe locul întîi, în viața omului, orizonturile spiritului, ale visului, ale frumosului.

Această tendință antinaturalistă nu trebuie s-o scăpăm din vedere. Zguduirile resimțite de artiști de pe urma primului război mondial, se domolesc. Un prim val de critică socială dinamitară intrase de mult în amințire. Rănile pricinuite de război se cicatrizau încetul cu încetul; teatrul începe să stîrnească mai puțin neliniștea, să întretină din nou societatea cu divertismente. Totuși teatrul psihologic al unui Lenormand și al unui Pirandello nu poate fi uitat. Artă care demontase pe om, strat cu strat, se străduie, în momentul în care Barrault se produce în fața lui Dullin, să-l recomună, fără a umple însă abisul, acum evident tuturor. Tradiția și modernul încheie, în această năzuință spre sinteză, un pact: în loc de a se război, se vor încrușița, ba se vor și mixa între ele. Așadar, epoca însăși este eclectică, nu numai Barrault, acela care avea să devină, de-a lungul anilor, unul dintre cei mai de frunte reprezentanți ai ei în teatru.

Barrault și-a concentrat programul său artistic în primul volum al „Reflecțiilor despre teatru“, scrise de el în 1949. Dar el nu-și va împlini programul doar prin cuvînt. Dim potrivă. Abia după trecerea citorva ani de la primele sale succese, tehnica vorbirii îi va sta în așa măsură la îndemînă, precum, în epoca începuturilor de la „Atelier“-ul lui Dullin, i se supusesse mișcarea mimică, limbajul întregului corp. Printre discipolii necunoscuți ai maestrului se numără Étienne Decroux, care, cu școala sa mimică, avea să exercite o anumită înrîurire asupra teatrului francez al sfîrșitului de secol. Decroux îl introduce în arta mimului, și Barrault recunoaște cîrînd cît de multe daruri posedă el pe acest tărîm. Cel dintîi exercițiu de aprofundare independentă, în stagiunea 1934—35, îl duce la îmbinarea cuvîntului cu gestul. Tema îi este oferită de lucrarea lui Faulkner, „Cînd eram pe moarte“. Ceea ce îl captiva mai cu deosebire, ceea ce îl de-



*Jean-Louis Barrault în Béranger din „Rhinocerii” de Eugen Ionesco*

termina să pună în lucru moștenirea abia dobândită, a fost sarcina de a domestici, în chip mimic, un cal sălbatic. El își construie spectacolul în jurul acestui act de dresaj. Faptul că, în cele din urmă, nu avea să joace doar acest singur rol, ci și pe acela al mamei, a fost desigur mai mult decât o duplicitate a întâmplărilor. Dar mai bine să vedem cum s-a ajuns la aceasta:

«În dimineața premierei, m-a trezit portăreasa cu o telegramă: actrița, distribuită în rolul mamei, se îmbolnăvise subit și nu mai era în stare să joace diseară. N-am vrut însă să știu nimic de boala ei; în ochii mei nu exista decât reprezentația. La o adică, nici măcar asta, ci voința mea de a salva reprezentația, oricum — cu ajutorul diavolului ori cu cel al papei — dar s-o salvez. M-am dus și l-am trezit pe Labisse, scenograful, și l-am pus la curent cu situația. Am citit, timp de o clipă, pe fața lui, că totul era la pământ. «Ce vrei să faci?» «Voi juca, la nevoie, singur.» Apoi: «Joc totul singur, singurel, dacă nu va mai fi nimeni.» «De ce nu joci tu, atunci, și rolul mamei?» îmi replică el. «Mama, și apoi fiul? Dar au aceeași intrare.» «Exact», spune Labisse. «Cît e ceasul? Zece. Mai e vreme să rescriu

unele scene.» «Și ai să te costumezi așa», continuă Labisse. Pieptul gol, pe obraz, o mască pe care e fixată o coamă mare de cal. Iar rochia mamei o s-o facem larg-revănsată.

Ne despărțirăm: trimisei fiecăruia dintre interpreți o telegramă și mă așternui pe rescrierea scenelor. După amiază, toți camarazii erau descumpăniți și mă tratau ca pe un scos din minți. Eu însă am stăruit în ale mele și a trebuit, ca să-i conving, să le joc toată piesa în noua ei formă.»

Nu întârziem inutil asupra acestei reprezentații. Tot ceea ce urma să însemne Barrault pentru teatru, poate fi desprins de act. El a folosit aici toate mijloacele sale, cu mai multă sau mai puțină iscusință. Barrault povestește că în St. Germain, spectacolul său începuse de îndată a fi luat în târbacă. În ochii presei și al colegilor, era ceva trăznit, de care se putea ride în voie. Se întrevedea căderea unui începător, dornic să împlinească pe scenă nu se știa ce idei rătăcite. Se mai zvonise că din motive stilistice și din lipsă de fonduri bănești, actorii nu prea vor fi îmbrăcați... Totuși lupta împotriva de tractorilor fu câștigată. Două personalități ce aveau să exercite asupra lui Barrault o anu-

mită influență îl luaseră în seamă. Paul Claudel auzise despre experiența lui, prin care omul era instituit ca mijloc unic al artei teatrale. Antonin Artaud, tovarășul de generație al lui Barrault, care speriasse pe Dullin și pe toți regizorii vremii cu turbatul său antinaturalism, scrisese despre reprezentatie. Descoperise în această reprezentatie ceea ce îi stătea la inimă: magia.

Epoca cerea căutarea unui drum spre „lumea adevărată”, în care se deschid oamenilor izvoarele vieții și cunoașterea vizionară. Acolo unde arta nu era burgheză, ea se îndrepta spre acest drum. La Claudel, el prinsese culoarea religioasă, la Artaud — cum văzurăm — pe cea magică. Copeau și-a exprimat pe atunci dorința de a se întoarce la o primordialitate pe care o numea romantică. Albert Béguin care strângea pe atunci material pentru studiul său, fundamental pentru Franța, despre romantismul german, ar fi fost ultimul care să nu fie de acord.



Să rămînem însă la Antonin Artaud. În montarea lucrării lui Faulkner, Artaud văzu realizat ceva ce nu-i fusese dat să izbutească el însuși, pe scena propriului său teatru „Alfred Jarry”. Merită de aceea să recitim comentariul lui Artaud despre opera amicului său:

«Reprezentatia aceasta e magică, precum descîntecul vrăjitorului negru, a cărui limbă, izbind cerul guri, face să cadă ploaia pe ogoare... Din rigoarea mișcărilor, dintr-un limbaj al gesturilor, stilizat și matematic, precum cîntul păsărilor în colonadele de arbori dintr-o pădure magic rînduită, respiră o dragoste tinăra, viforoasă, o forță tinăra, o efervescentă nemijlocită, plină de viață. În această atmosferă sacră, Barrault improvizează mișcările unui cal sălbatic și, dintr-o lovitură, aduce dovada caracterului irezistibil al gesticeii, întărește victorios importanța gestului și mișcării în spațiu. Se restituie perspectivei teatrale o semnificație pe care n-ar fi trebuit niciodată s-o piardă. Se conferă, în sfîrșit, scenei, puterea emoției și a vieții. Această reprezentatie este concepută cu gîndul la scenă, și numai pe scenă este viabilă. Nu există nici un punct pe suprafața de joc care să nu dobîndească un sens fascinant.»

Ceea ce se spune aci nu se potrivește doar stilului lui Barrault, care desigur, s-a adîncit de atunci, îmbogățindu-se deopotrivă în mijloace, fără a se fi schimbat de fel în țelurile sale. Cuvintele se potrivesc și celor ce Artaud însuși aștepta de la arta teatrală, și pentru care abia de exact zece ani am prins să avem înțelegere.

În această angrenare a psihologicului — a moștenirii burgheze din prima treime a secolului — și a incipientei neliniști existen-

țiale, putem înțelege cu justete vocația artistică a lui Barrault. **Numancia** lui Cervantes, drama pe care a studiat-o patru ani mai tîrziu, pentru a o pune în scenă, în 1962, la „Odeon”, e îmbibată de toate acestea. Sînt acolo conjugate puterile răului, ale iluziilor colective. Nu-i de mirare că, în zilele suprarealismului revizuit, această reprezentatie a cunoscut un ecou atît de puternic.

Să nu trecem însă cu vederea, cu această ocazie, și insuccesul reluării acestei lucrări. André Masson, prototipul suprarealistului de a doua manieră, priceput în unificarea mitologiei, visului și decorativului, a fost, în amîndouă montările, scenograful spectacolului. Ceea ce se arăta în 1937 ca presimțire a catastrofei, (apărarea unei cetăți asediate, în care masa pătrunsă de amăgiri și ură sfîrșește prin a se autodecima), nu a mai atins, un **sfert de veac mai tîrziu, realitatea**. Și totuși abia după al doilea război ne-a apărut cu deosebire familiară tema neîndurătoarei măcinări a individului de către societate. Spectacolul lui Barrault rotunjise însă toate asperitățile, se complăcea în evocarea unor voci de vis, adică într-o poezie care-și avea punctul de plecare în ea însăși, nu în realitate. Se vădea astfel latura înfriziată, să zicem, mai puțin pejorativ, latura temporar limitată a artei sale. Dar, să ne ferim de neînțelegeri. Nu vrem să micșorăm realizarea lui Barrault, nici concepția sa artistică. Vrem doar s-o privim cu claritate, în lumina istoriei spirituale. Răsunetul artei sale își află sorgintea în scoaterea în evidență a omului. El însuși definise teatrul ca „o artă a omului”. Artă pentru om, am putea noi adăuga interpretînd; iar Barrault întregeste propriul său cuvînt prin deviza: „despre om, prin om, pentru om”.

Dar ce semnificație are această explicare a intențiilor în munca artistică? Ne îngăduie să înțelegem selecția autorilor reprezentați de dînsul. De asemenea, aparentul eclecticism pe care i-l pusese în seamă. Marivaux, Racine, Claudel, Giraudoux, Montherlant, toți aceștia ni-l înfățișează pe om ca neputînd fi scos — nici prin spaime, nici prin bucurii — din condiția mediocrității, statornicul său centru gravitațional. De aceea, în cercetarea acestui mister, pe urmele căruia a fost pus de Artaud, el se și află în căutarea, prin excelență franceză, a esenței constitutive a omului.

Nu lipsesc desigur contradicțiile, nici abateri de la această linie de mijloc nivelatoare. Cum să ne explicăm bunăoară, prezența în repertoriul lui Barrault a **Zilelor frumoase** de Beckett, ba chiar al lui **Godot**, care, din momentul în care Barrault a fost nevoit să se dedea din nou peregrinării, îi ajută trupa, redusă la maximum, să se bucure de succes la public?

Să nu dăm atenție însă fenomenului pe care critica franceză l-a relevat de multă vreme, anume forței consacratore a lui Barrault. De la obținerea premiului Nobel, imaginea ruinei existențiale în care perso-



*„Rabelais” — una din montările de mare răsunet ale lui Jean-Louis Barrault*

najele lui Beckett se străduie zadarnic să afle un sens, a fost eliminat din orice dezbatere. Beckett aparține unei lumi recunoscute, care nu mai șochează, ci neliniștește tacit. Omul decăzut rămâne, chiar în punctul zero al lui Beckett, mereu om. Chestiunea sensului său, însă, Barrault nu încetează s-o pună.

Să păstrăm permanent în ochi această dublă structură: pe omul de teatru care, dacă nu este un descoperitor, este în orice caz, pentru publicul internațional, un vericator, pe directorul de mai târziu al scenei de la „Théâtre de France”. Acesta și-a dobândit clanul la Comedia Franceză. Acolo se simțise fericit într-o echipă plină de un fanatic zel de muncă, mereu în centrul aprecierilor, într-o lume, spirituală, așadar, care pendulează între extreme. Alături însă, de aceasta, pe omul care-și pune neliniștit întrebări, care în forul său intim este în neîncetată agitație și care, în afară, își vede cariera traversată de eșecuri, lunecușuri, de elanuri.

Să privim mai îndeaproape viața lui Barrault. Mobilizat ca „genist”, întrebuințat ca supraveghetor al unor vagoane cu cai, Jean-Louis Barrault se găsește undeva, în Dor-

dogne, nu mult după ce a fost demobilizat, în momentul în care Franța se vedea invadată de armata germană...

„La 28 iulie 1940, mi-am redobândit libertatea, — povestește el în „Reflecțiile unui actor”, — și am ajuns la Toulouse cu 800 de franci în buzunar, drept indemnizație de demobilizare. Nimeni nu poate să se întoarcă la Paris. Așa că, iată-mă rătăcind, două-trei zile, încolo și înapoi, fără nici un rost. Într-o dimineață, îl întâlnesc pe domnul Fleury, casierul Comediei Franceze. „Ce tot învirești dumneata pe aici, — mă întreabă el, — în timp ce toată lumea te caută pretutindeni?” „Pe mine?” „Da, mi-a scris Copeau că te caută. Vrea să te angajeze la Comedia Franceză”. — „Pe mine?” — „Da, cum ai auzit”. Copeau pusese să fiu căutat ca să mă angajeze la Comedia Franceză! „Caută un Rodrigue pentru Cidul!”.

Așa a ajuns Barrault înapoi la Paris, cu un contract de angajare în buzunar și cu misiuni artistice care, la început, îl cam speriaseră, dar care mai apoi îl entuziasmaseră. Avea să spună mai târziu o vorbă dreaptă: „Când am intrat la Comedia Franceză, mi-am început viața din nou. Nu o a doua viață, ci viața mea cea veche, într-un chip nou. O



a doua ediție a unei piese, cam așa ceva”.

Madeleine Renaud, cu care se căsătorise cu ani în urmă, era de mult la „Comédie” Aveau să joace pentru întâia oară în același teatru. A doua sa inițiere decurse, așa cum și-o dorise Barrault. Comedia Franceză, ca unic teatru al Capitalei, oferea un repertoriu zilnic schimbat. Iar lui Barrault îi era dat, așadar, să joace în fiecare seară alt rol. Nu lipseau nici spectacolele de turneu. În timpul ocupației germane, jucau, în afara Parisului, prea puține teatre. Golul trebuia să-l umple Comedia Franceză.

În anele „Comediei” prezența lui Barrault în teatru este legată de premiera absolută a operei lui Claudel, **Pantoful de mătase**. Claudel arătase dintru-nceput interes pentru arta lui Barrault. Mai cu seamă **Numancia** îl fermecase. Iar Barrault părea făcut pentru **Pantoful de mătase**. Trebuia închipuit un teatru de dimensiuni universale; trebuia pusă în mișcare o puzderie de personaje secundare și de figuranți. Spațiul scenic era chemat să devină reflexul unui spațiu spiritual, întreprindere, cu deosebire potrivită, creatorului **Numanciei** și prelucrătorului lui Faulkner. În însemnările sale zilnice, Claudel notează, la data de 10 ianuarie 1942: „Mă vizitează Jean-Louis Barrault care-mi cere sfaturi pentru **Pantoful de mătase**, și cu care răscolesc felurite proiecte: **Cap de aur**, **Proteu**, mai cu seamă, **Cristof Columb**. El nu vede ca spațiu de joc valabil decât o sală rotundă de teatru, aceasta fiind singura în măsură să sudeze spectatoriilor. O conversație lungă, palpitantă”.

La Claudel găsește Barrault sursa a celui joc inițiativ care vrea să extindă peste întreaga lume cazul izolat, suflului în veșnică căutare. Faptul că, în ochii lui Barrault, Claudel trece drept un om și un poet de primă mărime, poate fi tocmai de aici dedus. Teatrul său îngăduie o înscenare întinsă, în măsură să includă orice formă de expresie. El năzuie, la urma urmelor, să întrupeze omul întreg, creatură, deopotrivă carnală și spirituală.

Prin calitatea sa de desăvârșit pilot al jocului în spiritul verității, de mim care știe să scoată la iveală valorile spiritului prin mijlocirea corpului, și de artist al rostirii care nu e niciodată dispus să renunțe la cuvânt, Barrault este predestinat teatrului total, în care gestică, mișcarea, lumina, devin parteneri egali cuvântului poetic. Invențiile sale regizorale sînt determinate de această reciprocă servitute. În cazul **Pantofului de mătase**, ca și, mai târziu, (1953), în cazul lui **Cristof Columb**, ele au dus la lichidarea convențiilor scenice, la o lărgire a spațiului imaginativ al teatrului. Dramaturgie a simbolurilor, dramaturgia lui Claudel permite tocmai de aceea structurarea cea mai liberă a realității, pretinde, în expresia mișcării, surprinderea și dislocarea inertului. Este o

dialectică fecundă, care a inspirat deiece dată în alt chip geniul artistic al lui Barrault.

Și spunînd aceasta, să nu uităm filmul. Fără el, mai precis fără **Les enfants du paradis**, în care Barrault a înfruntat, jucînd rolul mimului Baptiste, o masă insensibilă, desigur că el n-ar fi ajuns, doar în cîteva luni, unul din cei mai mari actori, putem s-o spunem, ai lumii.



Cu **Les enfants du paradis** a avut posibilitatea de a aborda problemele pe care le adulmecase și în teatru. Baptiste, eroul filmului, cel izgonit, genialul mim, pe care ceilalți îl împing în gerul unei existențe fără nădejde, exprimă în așa măsură conștiința epocii, încît filmul devine un succes mondial, iar Barrault, în toamna anului 1946, face, dintr-o partitură mimată, un spectacol teatral propriu. Firește, titlul spectacolului a fost **Baptiste**. Există oare acum un reprezentant mai bun al teatrului francez, în lume? A ieșit de la Comedia Franceză în anul în care ministerul pregătea un nou statut acestei instituții. Cîteva săptămîni mai târziu el întemeiază „Compania Madeleine Renaud—Jean-Louis Barrault”; o echipă teatrală fără teatru. Urmează perioada teatrului Marigny: Barrault joacă pentru societatea avută care-l caută în Champs-Élysées. Pe lângă aceasta însă, el întreprinde și nenumărate călătorii prin lumea largă.

Nu există continent în care să nu fi făcut vreun turneu. Pretutindeni, lumea voia să-l vadă pe celebrul Baptiste și, odată cu el, pe regizorul lui Marivaux (în care excellează Madeleine Renaud), al lui Molière, Claudel, Giraudoux, dar și al lui Feydeau. Toate aceste călătorii — în America Latină ca și în America de nord, în Japonia ca și în Orientul Apropiat — sînt însă doar un mijloc de a ieși din situația precară în care-l pusese Parisul. După zece ani la Théâtre Marigny, de-a lungul cărora a reprezentat cîteva autori străini, care, în cartierul acelei lumi „fashionable”, mai bine zis tradiționaliste, nu prea păreau tocmai la locul lor, trupa este nevoită să-și facă bagajele, contractul nu se mai înnoiește. Barrault devine astfel, fără voie, ambasadorul artei teatrale a țării sale. Care e în toate țările, aplaudat, dar e indezirabil, la Paris. Soluții pentru ieșirea din incurcătură se ivesc în 1957, după înapoiere: întii, Teatrul „Sarah Bernhardt” care, de atunci a fost reclădit și rebotezat „Théâtre de la Ville”; un an mai târziu, chiar acea cu adevărat „bombonieră a vodevilului” care e Théâtre



*Printre actorii săi la Elysées-Montmartre*

du Palais-Royal. **Madame Sans-Gêne** trebuie să țină trupa pe linie de plutire luni în șir. Iar la Palais-Royal, Barrault se dedică aceleleași muze, cu **Viața pariziană**.

În 1959, a doua cotitură. André Malraux, devenit ministru al culturii în cea de a 5-a republică, îl cheamă pe Barrault la Odéon. decenii în șir a doua sală a Comediei Franceze. Aici, în inima cartierului latin, urmează să-și găsească, el și trupa sa, un nou câmp de activitate. Rătăcitorul fără voie este astfel consacrat drept personaj oficial al artei teatrale franceze, așa cum sala în care se va produce, capătă numele de „Théâtre de France”. Poetul care o inaugurează este Claudel. Cu opera sa de tinerete, **Cap de aur**, îmbibată de un lirism somptuos. Spectacolul inaugural este aplaudat de generalul De Gaulle, de André Malraux, de toți demnitarii statului.

Barrault folosește cei nouă ani de activitate directorială, nu numai pentru a reprezenta opere înalt apreciate ale repertoriului autohton, dar și pentru a se familiariza cu repertoriul străin. El aduce astfel pe scena Odéonului **Ostătec** de Brendan Behan, **Cuvintele Domnului** de Valle Inclan sau **America** lui Kafka și le prilejuiește un

răsunet mult mai larg decât s-ar putea preținde de la un teatru particular oarecare. Dintre lucrările autorilor contemporani a pus în scenă **Pietonul aerului** și mai cu seamă **Rinocerii**; a reprezentat însă și pe încă nu pe deplin afirmatul Billetdoux și a deschis Margaretei Duras porțile scenei. în sfârșit, a avut de trăit cel mai mare scandal cu **Paravanele** de Gênet, pe care a pus-o în scenă nu el, ci Roger Blin. Piesa a ajuns, de altfel abia câțiva ani după premiera mondială, pe Sena, într-un moment, în care emoțiile stîrnite de războiul din Algeria începuseră a se stinge. Totuși blasfemiile lui Gênet nu încetaseră să producă efecte politice. Publicul de dreapta surprindea în spatele piesei nu jocul în jurul existenței destinate morții, a omului, ci luarea în târbacă a armatei. Malraux urcă la tribuna Adunării naționale și trebui să-și pună în joc tot prestigiul său pentru a calma spiritele întărite ale trădătorilor de patrie.

Cine s-ar încumeta, privind retrospectiv perioada de directorat a lui Barrault, să desconsidere caracterul eclectic al repertoriului său? El aparține, cum am văzut, de la bun început eficienței lui Barrault. El arătase odată că dorința lui era să creeze

un teatru viu; aceasta presupunea însă că nimic nu trebuia să fie trecut cu vederea sau respins.

În războiul egoist al pieselor și al poeziilor, Barrault s-a aflat în cele din urmă, în postul de mijlocitor, nu numai ca director al unui teatru parizian. Din 1966 i se încredințase și conducerea Teatrului Național, focar al schimbului internațional, în care disponibilitatea lui de a auzi și voci ce-i stăteau împotriva, i-a adus roade dintre cele mai frumoase. O superioară linie directoare a posibilităților lui artistice se desena. Talentul său începu a se desfășura din plin. Francezul numește animator pe acela care se află în fruntea unei acțiuni culturale colective. Altfel zis: o persoană care însuflețește. Și aceasta se potrivește lui Barrault cum nu s-ar potrivește oricărui altuia. El caută să însuflețească tot ce întâlnește în cale, în jurul său. Cu o respirație fierbinte a dragostei de teatru și precum văzurăm, pentru a împlini omul. O singură pildă în această privință: cu Grotowski și dezvoltarea dată de el teatrului cruzimii, Barrault nu prea are nimic comun; ceea ce nu l-a împiedicat să-l invite și să fie cel dintâi care să facă, la Paris, cunoscut stilul său.

Acum, ca și cu decenii în urmă, Jean-Louis Barrault se caracterizează prin disponibilitate și printr-o nealterabilă bucurie a experimentului. O nouă trupă, un nou teatru („Recamier”); o nouă viață de pelerin — aceasta e ursita lui, după mult comentata eliberare în iunie 1968, din strălucitoarea lui funcție. Ne amintim: în timp ce în luna mai a aceluși agitat an, studenți și alți protestatari țineau Odéonul ocupat.

transformat într-un forum de dezbatere deschis fiecăruia, ministrul cere lui Barrault să deșurubeze siguranța electrică principală, socotind că bezna va izgoni pe ocupanți afară, în stradă. Barrault, prevăzând panica ce s-ar isca, șovăie să dea urmare dispoziției. De aci concediere, pe nepusă masă.

Încercat în întreruperi bruște ale carierei sale, Barrault își amintește de străvechile condiții de viață ale oamenilor de teatru. Iată-l din nou nomad, seara aplaudat, în timpul zilei așteptând să fie alungat. În ringul de box din Montmartre, află provizoriu un refugiu. Aici montează el pe **Rabelais**. Cu mijloacele de expresie de azi, cu spasmuri, cu elan coloristic și mișcări stilizate, el redevine epocă a trecutului, caracterizată prin criză de conștiință și prin rebeliunea spiritelor. El înfățișează, pe o punte, în formă de cruce, care se mișcă printre spectatori, o sinteză a tuturor stilurilor actuale ale teatrului. Aici prezintă el acum dramatizarea lui după operele lui Jarry. Rabelais... Jarry... E evident felul în care Barrault, ca propriul său dramaturg și regizor, se dedică trezirii la viață a figurilor aflate la cotituri ale istoriei spirituale și care trimit, după împrejurări, în perspective deschise ale viitorului. Amândoi, pe deasupra, poeți ai hazului, care s-au priceput să reducă la tăcere pe adversari și pe proști prin batjocură și hohote de râs. Acest fost director al unui teatru de stat, acum în vîrstă de șaizeci de ani, se leagă de spiritele deschizătoare de drumuri de altă dată și așa, captivează pe cele de azi. În chipul acesta devine el însuși o forță deschizătoare de drumuri în teatrul mondial.

*Correspondență din Paris de la*

**Georges Schlocker**

