

# ACADEMIA EXPERIMENTALĂ A TEATRELOR

Proiectul Academiei Experimentale a Teatrelor a fost conceput la Paris de către o echipă condusă de Michelle Koko-sowski și George Banu. Scopul ei este de „a capta tot ceea ce este în curs de constituire în cele mai importante demersuri ale teatrului actual (...). Academia caută să se situeze în cursul procesului dintre evenimentul excepțional și producția curentă“. Ea înseamnă nu o altă structură birocratică ci un „comando teoretic și practic“.

Activitățile primului său an cuprind: „Clasele de la Avignon 1990, cu Tadeusz Kantor“ (12 iunie-12 iulie), „Est-Vest: Teatrul fără Cortina de fier“ (Festivalul de la Avignon 21-23 iulie), „Tinerii regizori și secretul actorului“ (Teatrul Europei, 9-16 decembrie).

■M.P.

## COUPÉ



COUPÉ

# ACTUL ARTISTIC PROVOCARE A

□ — Domnule René Gonzales, în calitate duminicăvoastră de conducător al unor instituții teatrale, aveți desigur o perspectivă de ansamblu asupra vieții teatrale franceze. Vă rog să ne vorbiți despre activitatea pe care ați desfășurat-o, prezentându-ne deopotrivă imaginea teatrului francez actual.

■ — Am condus succesiv două teatre de periferie, Théâtre „Gérard Philipe“ și Théâtre Saint-Denis, apoi, timp de 3-4 ani, Casa de cultură din Bobigny. Timp de un an, am fost responsabil la Nouvel Opéra de Bastille, ocupându-mă de deschiderea acestui local împreună cu regizorul Robert Wilson.

Cred totuși că e greu să ai o privire panoramică asupra unui fenomen atât de complex ca teatrul francez actual. În fapt, am fost pus, de-a lungul anilor, în situația să cunosc oameni de teatru francezi și europeni. Familia artistică s-a mărit în mod natural. Să lucrezi în „Hypothese într-un teatru european înseamnă să ai prieteni peste tot.

□ — Într-adevăr, autorul piesei, d. Robert Pinget, este elvețian, stabilit în Franța, regizorul, d. Joël Jouanneau, e francez, în timp ce interpretul, d. David Warrilow, este englez stabilit în Statele Unite, consacrat ca actor în Franța... Poate e mai nimerit să vă întreb care e devenirea teatrului francez în ultimii 25 de ani sau, mai precis, din 1968 încoace, atât sub raport instituțional cât și sub raport artistic.

■ — Nu mă simt îndrituit să răspund la această întrebare. Ceea ce pot să spun este că între 1968 și 1980 a existat o asfixie a vieții teatrale, mai ales sub raport financiar. Din 1980, statul și președintele Mitterand fac un efort mai mare de recunoaștere și subvenționare a teatrului. Înainte de 1980, teatrul se afla la limita asfixiei financiare. Aportul acestor mijloace a permis evitarea închiderii instituțiilor. Dar faptul n-a izbutit să dea vitalitate elanului artistic, cum era de așteptat. Creatorii înșiși ar trebui să-și ia destinul în propriile miini și să devină „provocatori poetici“ reali, crez împărtășit de prea puțini artiști. Sub raportul concepției teatrale, de câțiva ani încoace se observă o reîntoarcere la text și la actor, în timp ce înainte erau preeminente regizorul și decoratorul, în detrimentul actorului. Deopotrivă, este simptomatică, din 1965, preferința pentru scrieri nedestinate aprioric să fie opere teatrale, ca: adaptări de lucrări în proză, dramatizări de romane, eseuri, confesiuni. Au fost aventuri-limită, care s-au născut din aceste texte ce nu erau scrise pentru teatru. Întrăm din nou azi într-o eră a artei actorului, ceea ce e esențial în teatru, și ne îndreptăm spre o conjuncție a textului și actorului în spații unde există avantaje ale libertății. E o mișcare naturală: de la regizor și decorator, spre text și actor. Pe planul structurilor se petrec, de asemenea, modificări care sînt necesare și posibile pentru că structurile teatrale sînt mai puțin greoaie decît în Germania de Vest, spre pildă. În Franța, doar Comedia Franceză, singura trupă permanentă (și Opera Franceză, deopotrivă), seamănă cu instituțiile teatrale vest-germane. Structura celorlalte teatre naționale (în număr de 5, ca și a centrelor dramatice naționale (25 la număr, conduse de regizori), a caselor de cultură (vreo 15), chiar dacă mai puțin complicată instituțional decît a Comediei Franceze, se aseamănă azi prin faptul că sînt afectate de o anumită dificultate de a exista. Le lipsește vitalitatea. Proiectul artistic nu pare să fie în centrul activității lor, nu el o ghidează. Locul activității artistice nu e cel care ar trebui să fie, pentru

# MĂRTURIE ȘI SOCIETĂȚII RENÉ GONZALES

că adesea gestiunea acestor stabilimente, structura însăși, ia cea mai mare parte a banilor, astfel încât ponderea mijloacelor revenind părții artistice e minoră. Tehnicienii, administrativii — structura — trebuie plătiți. Rămân puțini bani pentru artiști. Producția spectacolelor ar trebui să fie administrată în contul utopiei. Ideală ar fi gestiunea utopiei. Utopia ar trebui să fie în fruntea casei, dar ea e copleșită de cotidian.

□ — Subvențiile de stat sînt suficiente pentru desfașurarea unei bune activități teatrale?

■ — Trebuie știut că există o tradiție, mai ales în Franța, care face ca esențialul mijloacelor pentru cultură să fie asigurat de stat. Considerăm că această tradiție e justă și că statul e singurul garant al libertății artiștilor, această libertate fiind mult limitată cînd există subvenții private, căci ele impun constringeri ce grevează asupra artisticului. Libertatea de inițiativă trece printr-o recunoaștere a statului. Caietul de sarcini pe care îl semnează directorii de teatru și centrele naționale subvenționate de stat conține obligația fiecăruia de a face un număr de spectacole.

□ — Ce ne puteți spune despre repertoriul jucat astăzi în Franța?

■ — Tendința esențială este aceea de a face artă contemporană, de a crea un nou repertoriu, cu texte de azi, de a crea un nou public. Traversăm un moment în care reînnoirea funcționării e necesară și în care mi se pare indispensabilă impunerea unei noi generații de artiști, de poeți (în această categorie intrînd și actorii, muzicienii, pictorii). Numai astfel posibilitatea de a da un nou suflu vieții teatrale se transformă în fapt, prin asumarea unor responsabilități și riscuri de către creatori. Această nouă generație trebuie să riște propunerea unor texte noi pentru a putea să modifice natura și funcționarea vieții artistice. Trebuie să continuăm a inventa. Deși se poate constata că azi, într-un fel global, creația contemporană își dă multă osteneală să existe. Toate eforturile trebuie să tindă a ajunge la ceea ce privește arta contemporană. Trebuie să vorbim despre un teatru al cetății, care își asumă riscurile problematice. Trebuie să fim receptivi la ceea ce se face în alte părți, prin schimburi, primiri, coproducții, turnee. Să facem întîlniri cu artiștii, schimburile să fie frecvente și pentru public și pentru profesioniști, paralel cu munca de creație. Desigur, trebuie avute în vedere și opere ale trecutului, texte clasice, dar ele trebuie însoțite de o privire contemporană.

□ — Ceea ce s-a prezentat în turneul din România — „Printemps de la liberté”, desfășurat între 27 martie și 28 mai — sînt opere scenice semnificative pentru teatrul francez contemporan?

■ — Fără îndoială, la turneul acesta au participat reprezentanți incontestabili ai teatrului francez.

□ — Dacă am sesizat bine, există tendința, în spectacolele care au avut loc, de a instaura o relație de mare intimitate cu publicul, în condițiile unui auditoriu puțin numeros și ale unei adresări directe, individuale.

■ — Da, există o anume predilecție pentru spațiul teatral mai restrîns, dar trebuie luptat împotriva unei prea mari intimități și a unor săli prea mici, în care, desigur, căldura și confortul interpretativ sînt mai ușor de stabilit, dar în care există riscul de a se pierde ceva din esența publică, cuprinzătoare a teatrului. Această preferință pentru distribuția puțin numeroasă e legată însă și de insuficiența mijloacelor financia-

re și de o anume înclinație spre ocolirea riscului, ca și, din alt punct de vedere, de ușurința de a implanta teatrul în locurile cele mai diferite, astfel încît să putem vorbi despre un teatru al cetății contemporan. Dar e perceptibilă în Franța și cealaltă tendință: a unui teatru popular — unii ar spune „populist” —, existența în mari săli a unui public larg; dar nu știu dacă actul de creație are multe puncte comune cu acest tip de teatru.

□ — Parisul a fost întotdeauna un fel de capitală a artei europene. Considerați ca, în ceea ce privește teatrul, el și-a menținut supremația?

■ — Parisul e un adevărat loc internațional pentru scenă, grafică, sculptură etc.: în acest sens, este o capitală. Din punct de vedere valoric, însă, e greu de stabilit un primat, după cum și ideea progresului în artă e greu de susținut. Vilar afirma despre propria sa manieră: „nu fac mai bine, fac altfel”.

□ — Considerați ca teatrul francez se află într-o perioadă de înflorire sau într-una de stagnare?

■ — Problema care se pune este că prea multe spectacole se aseamănă între ele. Există o mare diferență între producție și creație. Există prea adesea producții și prea rar creații, în sensul poetic (inventiv) al termenului. Teatrul trebuie să-și caute mereu diferența specifică, să-și caute intruna autenticitatea. Festivalurile sînt reflectarea acestei „unități” stilistice. Cînd vezi un spectacol, parcă vezi trei, parcă vezi cinci. Prea multe similitudini.

□ — Nu provine cumva această situație dintr-o prea fidelă ancorare în teatrul absurdului, care prezidează încă, după decenii, asupra creației dramaturgice actuale? Din ceea ce ne-ați prezentat, L'Hypothèse de Robert Pinget, ca și Catastrophe a lui Beckett, Stratégie pour deux jambons a lui Raymond Conso se găsesc în aceeași arde a dramelor limbajului și a teatrului parabolic care, după marea lecție a anilor '50-'60, poartă marea exercițiilor de virtuozitate, izvorite din filosofia existențialista și structuralista.

■ — Într-adevăr, teatrul absurdului este un fel de valoare-refugiu. Dar au apărut în ultimii ani dramaturgi interesanți ca Bernard-Marie Koltès (din care ați văzut, în regia și interpretarea lui Patrice Chéreau, Dans la solitude des champs de coton), interesat deopotrivă de probleme de limbaj, Joël Jouanneau, care e un dramaturg de factură cu totul aparte (jucat de trei ani încoace) și alții. Personal, sînt foarte atras de dramaturgul Heiner Müller, autor din Germania de Est, profesind o scriitură violentă, care n-are echivalent în Franța. Se joacă însă azi autori antici văzuți dintr-o perspectivă cu totul nouă, texte fundamentale din Lucrețiu, pentru a da numai un exemplu.

□ — Urmărind maniera de joc a actorilor francezi în cursul acestui turneu, am sesizat cultul rostirii elegante a textului, în buna tradiție a marelui teatru francez, și un anumit gen de instrumentalizare corporală caracterizată prin estompa, armonie, rafinament...

■ — Poate că va trebui o nouă rasă de actor instrumentalist, a cărui expresie scenică să nu mai conste în a relata o istorie, ci să fie o referire la istoria personală, la istoria istoriei personale, la istoria actului de artă. Dacă nu, e populism.

□ — Actul regizoral pare ghidat de aceeași pornire de a sluji mediat, discret, textului și actorilor, fără ostentarea autoratului.

■ — Sacrul există în fiecare atitudine a regizorului, care constă în a acompania spectacolul. El e ca un tată care conduce și hrănește spectacolul, pentru ca într-o zi să dispară, lăsîndu-l să evolueze singur.

□ — Nu credeți că această atitudine e rodul unei mutații în conștiința contemporană, care tinde să reînstaureze valorile binelui și adevărului, printr-o reînnoire generoasă la individualitatea umană și prin renunțarea la masificare?

■ — Fără îndoială că e vorba despre o atitudine determinată de societatea contemporană. Tabloul este însă mai puțin idilic. Sîntem în interiorul societății și în contradicție permanentă cu această societate. Actul artistic e un act de revoltă în sinul societății, asigurînd acea comotie care îi alimentează conștiința. El se constituie ca o mărturie și ca o provocare. Numai astfel își împlinește menirea.

Convorbire realizată de  
DOINA MODOLA