

mele care se transformă. E ca și cum ai trece de partea cealaltă a oglinzii.

□ **Meseria de actor e plină de riscuri, pentru că implică excesul. Când un actor trebuie să fie cumpătat, cum își găsește echilibrul interior?**

■ În primul rând, un actor ar trebui să nu fumeze. Ceea ce eu fac! Apoi, ar trebui să doarmă foarte mult, ca să se poată reîncărca după consumul de energie al unei reprezentații și să poată trece de partea cealaltă a oglinzii altfel, adică prin vis. E îngrozitor de aproape visul de teatru – pentru mine, cel puțin. De multe ori, când visez, am senzația că sunt pe scenă, iar când joc am impresia că visez, pentru că e aceeași „realitate”; poate așa o să înțeleagă lumea ce înseamnă să fii actor.

□ **Și aici e un exces. Un exces de imaginație, de trăire.**

■ Nu cred că se poate face altfel această meserie. Trebuie să ai un echilibru în sensul de a ignora micile mizerii ale vieții, micile invidii, răutăți, „negureli”, să le spunem așa. Dar, pentru asta, am spus deja, trebuie să ai genunchii tari. Eu cred că, la 33 de ani, meseria aceasta nu se poate face decât arzând. Altfel nu merită, altfel (din fericire, cred eu) începe din ce în ce mai puțină lume să se intereseze de tine. Spectorii nu mai vin la teatru să vadă actori care se arată, vin să privească actori care ard. Mai ales publicul tânăr simte imediat adevărul și refuză făcătura, te sprijină ori te respinge, și asta e extraordinar. Dar nebulia acestei lumi învălmășite, amestecate, cu răul, cu binele, cu grotescul sau cu absurdul vieților, meseria aceasta nu se poate face decât până la capăt și arzând cu adevărat.

□ **Există în teatru un ritual al dăruirii?**

■ Teatru e un ritual. Și, ca să spunem vorbe mari, viața e un ritual. Depinde dacă vrei să fie așa sau nu. De foarte multă vreme mă gândesc să propun, ca o utopie, un teatru în care spectatorii, când intră, să fie așteptați de zece fete frumoase, cu un prosop, cu un vas cu apă și cu un săpun. Iar ei să fie obligați

să se spele pe mâini. E mult mai greu să-ți speli sufletul și ar trebui un preambul al purificării. Mi-aș dori acest ritual: lumea să vină, să se spele pe mâini și pe față, și să intre să primească ceea ce se dăruiește.

□ **Față de teatru, filmul pare mai puțin legat de ideea de ceremonial. Există o atingere între cele două experiențe pe care le-ați încercat, ați descoperit ceva nou ca percepție, ca relație cu cei care privesc, ca ritm al interpretării?**

■ Din punctul meu de vedere nu e nimic diferit, doar că în cinema depinzi de foarte mulți oameni: de monteur, de cei care pun lumina, de ceea ce se întâmplă în spatele cadrului. La teatru ai supremația și ești regina seriei respective, dacă vrei să fii și dacă ai ce dăru. Însă filmul e mai parșiv: ai senzația că o lume întreagă stă în spatele aparatului și te privește. E mult mai incitant.

□ **Ce gust lasă un spectacol, la sfârșit? Cum vă pregătiți să intrați și să ieșiți de pe scenă la un spectacol?**

■ La început e bucuria enormă că trei ore sunt sub lumini și gândul că, poate, la finalul reprezentației va primi cineva ceea ce am avut eu de dăruit. Iar după aplauze, în cazul fericit că ai izbutit să dăruiești, să te deschizi, să primești și să dai în același timp, vii în cabina ta și este un mare hău. Un gol.

□ **Am început interviul vorbind despre lumină și îl încheiem oprindu-ne la o margine primejdioasă, dincolo de care actorul își aruncă măștile și încearcă, uneori cu un efort dureros, să se recunoască în singurătate.**

■ O seară de spectacol se termină cu acest gol, dar senzația e superbă. E ca un tunel. La un moment dat, îți apare o altă lumină: următorul spectacol, o nouă speranță de a dăru.

ADINA BARDAȘ

Ideii

TEATRUL ȘI PUTEREA

de Danielle Dumas, redactor șef al revistei „L'Avant-scène Théâtre”

Doar oamenii politici – și în special autocrații – sunt în stare să creadă că Teatru e subversiv și să se teamă de el într-atât încât să-l cenzureze; făcând abstracție de răscoala declanșată la sfârșitul spectacolului cu o operă de Verdi, care sunt efectele obișnuite ale unei reprezentații? Și mai ales ale unui spectacol de comedie? Cel mult o ceartă între oamenii de teatru, condensată în două rânduri otrăvite de pe coloana a treia din pagina a opta a unui cotidian, iar în cazul cel mai fericit, zece rânduri într-o revistă de specialitate, care e tipărită cu întârzieri atât de mari, încât, de obicei, atunci când apare articolul, aproape nu se mai știe despre ce era vorba... Guvernul lui Carol al X-lea n-a căzut din cauza reprezentației furtunoase cu **Hernani**. În schimb, cei care discutau în Înalta Adunare legislativă despre „Poliția Teatrelor” voiau cu orice preț să interzică

anumiți autori. De frica tulburărilor? Mai degrabă din prostie, pentru că abia intransigența lor a fost cea care a dus de răpă regimul, cu ordonanțele care limitau libertatea presei.

Ce fel de teatru e admis în Cetate?

Rolul activ al bătrânilor din Cetatea greacă – mecena și realizatori de spectacole menite să educe poporul – e un exemplu mereu valabil. Burghezul din orașele deschise (Arras, Valenciennes, Tournai), care a reînviat teatrul în Evul Mediu, făcând să se nască Teatrul Profan, va fi întotdeauna preamărit. Trebuie totuși să observăm că, în secolele XIII–XV, teatrul a prosperat folosindu-se de conflictele dintre diversele forme ale puterii (Regele, Seniorul, Orașul, Biserica). Imediat ce

Biserica, Parlamentul și Regele s-au pus de acord (1), teatrul a trebuit să se refugieze în colegii – adică a fost privat de spectacolele publice pentru o perioadă de cincizeci de ani.

Monarhii – absoluți sau constituționali – au creat și cultivat cenzura prealabilă și interdicțiile. Miniștrii, pe care, de altfel, îi vezi rareori la teatru, păstrează o tutelă atentă asupra veniturilor statului, ținând minte faimoasa alternativă „pomana sau cocteil-ul Molotov”, propusă de Maurice Druon după evenimentele din 1968.

În zilele noastre, într-un regim democratic, ai posibilitatea să joci orice, să arăți pe scenă și să critici totul, cu condiția să ai banii necesari pentru a monta spectacolul și spectatorii care să cumpere bilete. Nu mai există cenzura prealabilă, în schimb există un buget. Nu mai există cenzori, ci actori care acceptă sau nu să joace, directori de teatru care

* Textul reprezintă comunicarea pe care autoarea a trimis-o la Întâlnirea revistelor europene de teatru, ce trebuia să aibă loc în cadrul Festivalului internațional de teatru de la Galați – FESTINGAL.





sunt sau nu de acord să-și deschidă sălile; nu mai sunt interdicții, dar e nevoie de o răbdare imensă în așteptarea spectatorilor. Cât despre critici, trebuie să **poți** și să **știi** să nu-ți pese de ei.

Robert Hossein umple Palatul Sporturilor dinainte (cu ajutorul comitetelor de întreprindere), iar ironia răutăcioasă a criticilor nū va face să se miște din loc nici măcar un scaun...

Comedie sau tragedie? Cea dintâi e pe gustul publicului, dar critica de teatru nu agreează decât comedii psihologice complicate, fac mofturi la comedii de moravuri, iar farsa o detestă, mai ales dacă autorul e contemporan.

Care e influența Puterii asupra Teatrului?

De la Aristofan și până în zilele noastre, Comedia Puterii – spectacolul pe care ni-l oferă cei ce ne guvernează – e o sursă inepuizabilă de inspirație pentru scriitori. E nevoie, totuși, ca Puterea în exercițiu să fie de acord cu luarea ei în răs...

Poate Teatrul să devină, pe scenele oficiale, curtezanul Puterii? După cum s-a văzut, în regimurile autoritare, anumiți scriitori acceptă să-i „fleteze” pe puternicii zilei; Molière însuși l-a flatat pe Ludovic al XIV-lea, pentru a se pune sub protecția lui. **„Nous vivons sous un prince ennemi de la fraude”** (Ne stăpânește-un Prinț ce-i fraudei dușman – **Tartuffe**). Tămâind puterea centralizatoare a monarhului, forța Regelui, Corneille trasează și limitele eroului său: **„Quoi qu'on fasse d'illustre et de**

considérable/Jamais à son sujet le roi n'est redevable” (Oricare ar fi faptele unui supus/Regele nu-i e niciodată dator), pentru că **„...qui sert bien son roi ne fait que son devoir”** (acela care-și slujește regele cum se cuvine nu-și face decât datoria – **Cidul**).

Nimeni nu poate pretinde să fie deasupra legilor, nici măcar Horace, iar Corneille atrage atenția, de altfel, asupra riscului pe care îl presupune abandonarea în brațele unui salvator nesperat: **„Ayant sauvé l'Etat, il se l'est asservi”** (Salvând statul, și l-a făcut supus – **Horace**). Corneille îl ajută astfel pe Richelieu mai întâi, apoi pe Mazarin să unifice limba și statul, dar, în același timp, proslăvește clemența lui Augustus, într-un regat în care puterea e concentrată în jurul tronului; suveranul are însă responsabilități: un rege trebuie să fie **„ménager du sang de ses sujets”** (să nu risipească, adică, sângele supușilor).


Ce fel de Teatru pentru ce fel de Putere?

Cei care, din interes sau din orbire, susțin o putere nedreaptă, sunt vinovați în fața Omenirii. Brasillach și Céline nu pot fi iertați, pentru că, prin cuvântul lor, cu aura lor de celebritate, i-au îndemnat pe unii nehotărâți să urmeze o ideologie criminală. În ceea ce-i privește pe cei care profită de situația politică pentru a-și înălța mediocritatea la rang de talent, ezitam între admirație și dispreț.

Se întâmplă destul de des ca „tulburări ale ordinii publice” să determine un autor sau un teatru să

retragă piese de pe afiș, atunci când grupuri de presiune plătesc presa (cei tocmiți să aplaude, în vremea Restaurației) sau ațâță mercenari (de exemplu, ligile fasciste). E cazul lui Bernstein, care renunță în 1911 să monteze **Après moi** (După mine); câțiva ani mai târziu, Edouard Bourdet, fericit să scape de un astfel de rival stânjenitor, nu mai montează **Judith** la Comedia Franceză, deși piesa îi fusese încredințată.

Autocenzura este cea care aranjează lucrurile în multe cazuri, inclusiv în democrația liberală, unde legea pieței impune diverse constrângeri financiare. Citându-l aproximativ pe Figaro din **Nunta...**: sub orice fel de regim politic, ai voie să arăți pe scenă orice (sub privirea atentă a unui regizor, a unui administrator sau a unui director de teatru, care tremură pentru subvențiile lor și se tem de judecata presei și de aceea a abonaților), cu condiția să nu pomenești nici de autoritate, nici de Culte, nici de politică, nici de morală, nici de personalități, nici de credite, nici de operă (2), nici de alte spectacole, nici de oameni care țin pur și simplu la ceva. Comedia lui Louis-Charles Sirjacq – **L'Argent du beurre** (Banii pe unt) – așteaptă de opt ani un producător curajos. Ea aduce la rampă oportuniștii burgheziei franceze provinciale, care, după ce au profitat de „piața neagră” sub Ocupație, reușesc să obțină subvențiile Planului Marshall... Francezi adevărați, patrioți și oameni de bine. Foarte șocant! Datorită fondurilor private, **Teatrul este păstrătorul ordinii stabilite**, așa cum

 Pandora de Jean-Christophe Bailly, cu Laura Morante și Carlo Brandt (regia: Georges Lavaudant)



fondurile publice trebuie să sprijine politica puterii în exercițiu.

Nu e pentru nimeni un secret faptul că postul de administrator al Comediei Franceze este un post politic, de vreme ce depinde direct de guvern. Cu fiecare schimbare a majorității, asistăm la valsul directorilor de la Centrele dramatice naționale, la repunerea în joc a postului de Director al Teatrelor și Spectacolelor. Acestea sunt părțile vizibile ale icebergului; funcționarii rămân pe loc, doar ministrul și cabinetul său se schimbă. Așadar, aceiași oameni fac mereu dosarele și, adesea, le și administrează.

Am putea, în acest caz, să ne întrebăm: are oare artistul un loc în societatea noastră bazată pe randament? Te poți numi artist doar fiindcă faci săli pline?

Ce influență poate avea Teatrul asupra Puterii?

În teatrul lor, Labiche și Feydeau au veștejit moravurile burgheze, dar nu i-au putut împiedica nici pe burghezi să prospere, nici pe servitorii lor să rămână niște bătărași insolenți și proști. Fiecare cu meseria lui, și clasele sociale vor rămâne etanșe.

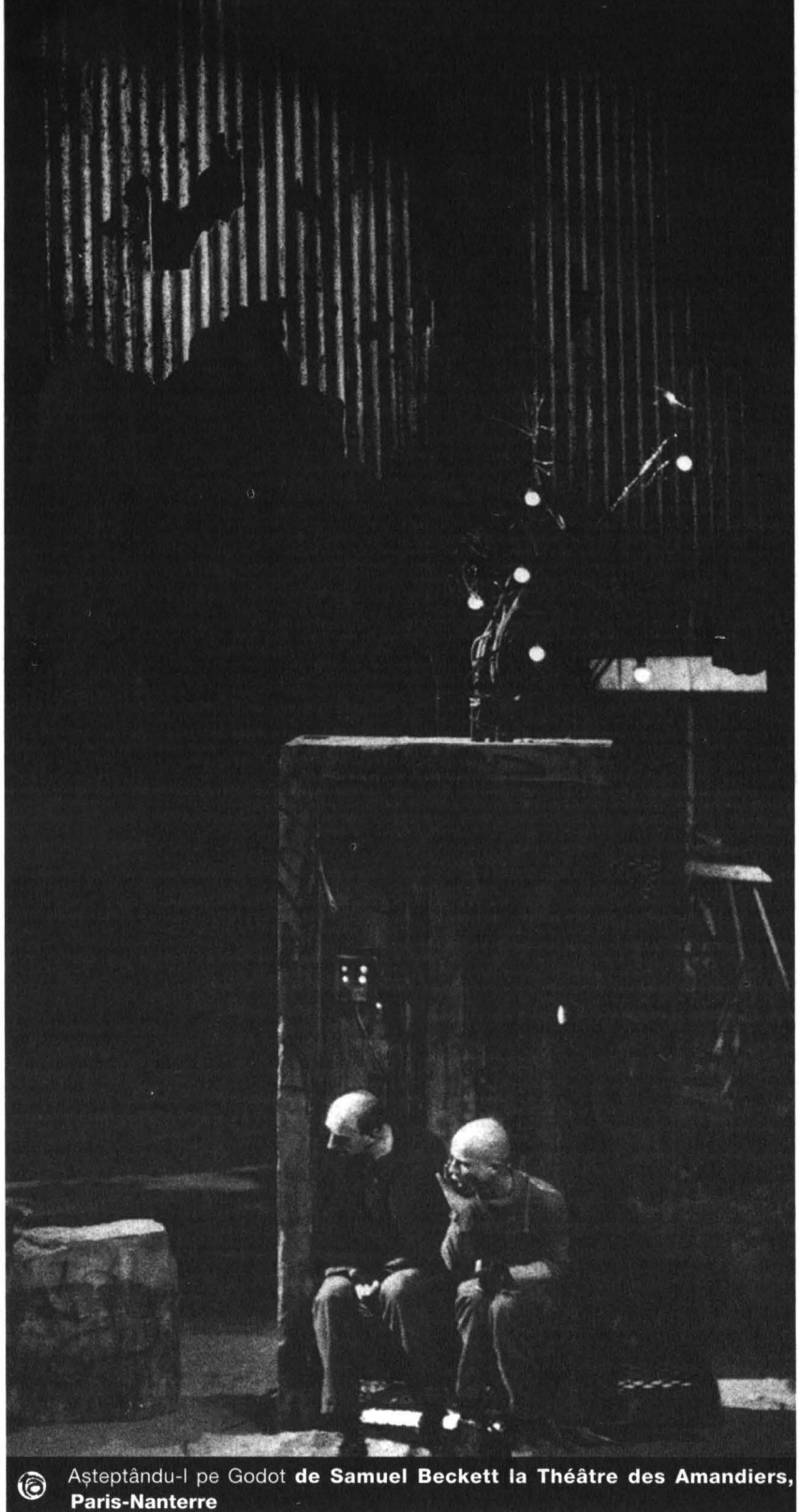
Căci, cine merge la teatru?

Cadrelor medii, în special cele din învățământ, studenții (viitoare cadre), responsabilii de sindicat, cadrele superioare și persoanele cu profesii liberale – aceștia din urmă preferând opera, teatrului așa-zis subvenționat. Teatrul particular adună mai mulți spectatori, îngroșând rândurile cu comercianți, meșteșugari și pensionari. Pe scurt, banul la ban trage, în cazul de față impozitul întorcându-se de unde a plecat.

Ce fel de Putere pentru ce fel de Teatru?

În secolul al XIX-lea, clasa muncitoare era temută; pentru o sumă de nimic, proletarii puteau să-și cumpere „paradisul” (locurile de la galerie); burghezii, deținătorii Puterii, au inventat atunci **melodrama**, destinată să le insufle respectul față de stăpân, speranța în Mântuitor și frica de răzvrătire. Astăzi, vedem spectacolele mai ales la televizor, iar factorii de decizie îndobitocesc omul de rând cu filme americane de mână a doua, cu foiletoane din aceeași categorie și cu perverse jocuri televizate. Ca să poată trăi din scris, autorii își compun piesele trăgând cu ochiul la televizor. „Foamea e o ușă scundă”, spunea Hugo. Dar nu cerințelor publicului li se adaptează artiștii, ci cerințelor acelor care cred că știu ce e bine pentru

foto: Claude Bricage



Așteptându-l pe Godot de Samuel Beckett la Théâtre des Amandiers, Paris-Nanterre

publicul lor și care îi plătesc pentru această muncă.

Rămân totuși în scenă așa-zisele valori „sigure”. În 1968, pe zidurile Sorbonei era scris „Jos Claudel!”; doar douăzeci de ani mai târziu, însă, la festivalul de la Avignon, în Curtea de onoare a Palatului Papilor, Claudel era din nou jucat. După ce faimoasa „Odă lui Pétain” a fost uitată, poetul dramatic era

ridicat din nou în slăvi. Or, a-l juca pe Claudel presupune o cultură catolică. Ministrul culturii în acea perioadă era François Léotard, despre care se spune că, în tinerețe, ar fi vrut să îmbrace haina monahală. Dar, fără îndoială, e o simplă coincidență...

Unii, mai greu de convingi, se încăpățânează să-l prefere pe Brecht; la ora actuală, ei au o reputație proastă și





Povestea pe care n-o vom afla niciodată de **Hélène Cixous**, în regia lui **Daniel Mesguich** (Théâtre de la Ville – Paris/La Métaphore – Lille)



deseori subvențiile le sunt diminuate. Dar, firește, e o pură întâmplare...

Cât despre autorii contemporani în viață, care, fără să facă teatru politic sau angajat, îndrăznesc să abordeze probleme politice fie și numai în subtext, ei au de ales între o critică violentă (de pildă, tema războiului din Algeria în **Pendant que vous dormiez**/În timp ce voi dormeați de Robert Poudrou), comentariul condescendent (figura lui Pétain în **Un coin d'azur**/Un colț de cer de Jean Bouchaud), problema sângelui contaminat (în **La Ville parjure**/Orașul sperjur de Hélène Cixous) și ocultarea totală (influența diabolică a televiziunii asupra comportamentului în **Le Grand Invité**/Marele Invitat de Victor Haïm). Și să nu mi se spună că nu sunt piese bune; prea mulți autori, în timpul vieții, au fost victimele unui astfel de raționament (3).

Aceasta înseamnă că, din păcate, Teatrul nu are nici o influență asupra Puterii politice sau mediatică (presă, radio, TV), dar că, pentru a putea intra pe scenele franceze, e mai bine să fi trecut în prealabil pe cele străine. Dacă te cheamă Dario Fo – adică dacă ești italian –, poți denunța reificarea fapturii umane, blândețea dulceagă a „tovarășilor din partid” sau duplicitatea acestora. Dar dacă, precum Pichette, denunți arma atomică (**Nucléa**), ai dreptul doar la proteste unanime și la o înmormântare de lux... Critica franceză a admis talentul lui Ionesco atunci când **Rinocerii** s-a jucat pe o scenă germană. Abia apoi Jean-Louis Barrault a putut să programeze piesa la Odéon. După ce, în anii '50, a provocat scandal în Franța, începând cu anii '60 Ionesco se bucură de votul favorabil al unanimității.

Care Putere?

Se poate deci afirma că, în Cetatea de azi, pentru Teatru „Vișelul de aur e tot în picioare”. Mană de subvenții pentru public, buget posibil pentru realizatorii de spectacole, nimic nu se joacă fără fonduri.

Atunci când subvențiile scad, cum să atragi publicul, care, în vreme de criză, își micșorează bugetul destinat distracțiilor? Care e genul de teatru pe care să-l joci fără riscul de a dispăcea, fără riscul de a pierde bani?

Mai întâi, clasicii; numele mari, titlurile mari, jucate de staruri și puse în scenă de vedete. Ca noutăți, se vor alege în primul rând adaptările pieselor care au avut succes în străinătate, apoi adaptările de bestseller-uri; după aceea, autorii care au făcut deja săli pline. Despre ce să vorbească ei? Despre dragoste, că e ceva etern. Despre familie, că nu se învechește. Despre artă, că e un subiect vechi de discuție. Despre personalități și, de preferință, despre cei mai mari ticăloși, dar aceștia să aparțină trecutului: Napoleon, Talleyrand, Fouché. Cât despre prevaricatorii de azi, e preferabil să-i arăți „de la distanță”; astfel vei obține un succes răsunător cu **Les affaires sont les affaires** (Afacerile sunt afaceri) care, la premiera absolută, n-a avut deloc succes.

Influența imediată a unei arte nu poate fi judecată corect. Doar a **posteriori** poți aprecia comportamentul contemporanilor și determina partea de responsabilitate a artiștilor. Întotdeauna, condamni sau ridici în slăvi **după** evenimente. Hugo spunea „Nu îmi trebuie puterea, ci influența”, în vreme ce Valéry nu suporta cuvântul „influență”,

care, după el, desemnează „o neștiință, o ipoteză”. Cui să-i dai dreptate, când Puterea trece, cum se întâmplă azi, mai degrabă prin tapajul mediatic decât prin convingerile ideologice? Puterea e foarte puțin creatoare, ea nu vrea decât să domine, să impună; e departe de artist, iar politica culturală nu e adesea decât un alibi. Se spune că a ști înseamnă a putea; or, ceea ce face „societatea spectacolului” este să distragă, în loc să instruiască. Atunci când jocurile de la televizor le reinventează pe cele de la circ și trezesc instinctele joase în loc să înalte omul, se poate spune oare că există o Putere solidă? Atâta vreme cât cei de la Putere, fie ei oameni politici sau directori de programe, disprețuiesc oamenii, „relele cetății nu vor lua sfârșit” (4).

NOTE

1. 1547: Henric al II-lea creează „Chambre ardente”, specializată în urmărirea ereticilor, tribunal religios și politic în același timp. 1548: interzicerea reprezentațiilor la confreria Pasiunii, singurul loc teatral din Paris. În legătură cu acest subiect, a se vedea pasionanta lucrare „Le Théâtre en France”, apărută la Armand Colin și coordonată de Jacqueline de Jomaron, și capitolele semnate Bernard Favre.

2. Francezii nu suportă amestecul genurilor; dacă un autor de teatru aduce în scenă un muzician ilustru, critica îi „doboară” piesa...

3. A se vedea Octave Mirbeau, pentru **Les affaires sont les affaires**.

4. Platon, „Republica”.

■ În românește de **AGNES DAVIDOVICI**