

# Opriți muzica!

**D**e când și-a obținut autonomia, teatrul – artă sincretică – evaluează tot mai rar contribuția componentelor sale independente. Și dacă textul literar este aproape inevitabil cercetat, cântărit ca

Calitatea de a fi funcțional pare suficientă fiecăruia dintre ele în raport cu ansamblul conceput de regizor și animat de actori.

Experiența recentă dă prioritate unui alt palier al sintezei spectacologice care uneori dobân-

dește o importanță mai mare sau egală cu a actorului în jurul căruia e de presupus că gravitează ceea ce numim teatralitate. Muzica de scenă, căci despre ea este vorba, e azi aproape o industrie paralelă, fiindcă, de la expansiunea electronicii, și-a amplificat și diversificat posibilitățile de a interveni în spectacol, datorită tipului de fixare și vitezei de reacție. Compusă special, adesea sub forma unei coloane sonore complexe, muzica de scenă a înlocuit treptat ilustrația muzicală compozită, cu funcție adjuvantă și adesea parazită, dezvoltând ceea ce se numește comentariul integrat discursului scenic. Mulți regizori au început să prefere muzica pe viu, executată în timpul spectacolului, compusă în prealabil sau chiar pe loc. Cu instrumentele pe scenă, în clasică

contextului. Prezență impunătoare, muzica a ajuns să dicteze stilul spectacolului și, în orice caz, starea emoțională a acestuia. Nu e de neglijat nici faptul că aportul muzicii sporește șansele de succes popular ale teatrului, asociind comunicării abstracte prin cuvânt, prin simboluri, mesajul sensibil al sunetului. Felul în care regizorii își asumă această nouă realitate a spectacolului, pe care de fapt ei au provocat-o, merită de asemenea o analiză. Pentru că de la discreție la ostentație, de la alipire la asimilare, atitudinea față de muzica de scenă indică tot atâtea concepții, comportamente și practici.

Recent, în **Timon din Atena** la Teatrul Național din Craiova, Mihai Măniuțiu ne-a lăsat impresia că și-a conceput spectacolul în ritmuri și fraze muzicale. De la faptul că muzica intervenea pentru a marca granița dintre tablouri și până la sublinierile semantice făcute prin intermediul semnalelor muzicale. Aici, ca și în alte spectacole ale sale, regizorul introduce în compoziția ansamblului teme ce par a corespunde unei critici muzicale a textului, așa încât muzica aleasă și desfășurarea ei să poată sugera imaginile și în afara lor. Și, în orice caz, să ofere o cheie pentru interpretarea operei scenice. În **Richard III**, sunetul "ținut" obsesiv producea prin intensitate și durată nu numai atmosferă, dar și o seducție provocatoare pe linia aceluia continuu al tragediei implacabile conținut de piesa lui Shakespeare. În **Caligula**, revenirile pulsatile ale temei muzicale marcau intrarea în scenă a polului nevăzut al confruntării, reprezentat de spectrele, fantasmalele ce-l bântuie pe erou ajungând să-l ob-



Teatrul comic de Carlo Goldoni în regia lui Silviu Purcărete („Bulandra“)

premisă ipotetică a spectacolului, restul elementelor, de la decoruri și costume la muzică, lumină și coregrafie, rămân, în proporții diferite, la... celelalte.

fosă sau în locuri special amenajate de scenograf, această nouă realitate a spectacolului își are de-acum viața ei, tinzând să determine chiar o modificare a



sedeze și pe spectator. Aproape la concurență cu "recitativele", efluviile muzicale invadează spectaculos, tot mai des, spațiul, producând un magnetism strivitor nu o dată pentru actorul care se simte, vai, frustrat pe propriul său teren.

Când se apelează la compozitori specializați, tendința de a monopoliza spectacolul pare acum și mai firească și s-au văzut cazuri când, dintr-o cerință clar delimitată, s-a născut o expansiune totală în favoarea muzicii, mergându-se uneori până la transformarea spectacolului într-un... muzical. Dintr-un complex al marginalizării, probabil, în raport cu ansamblul, compozitorii chemați să asigure coloana sonoră a spectacolului plusează net și cert, seducând – și nu e greu să o facă – și pe cei mai autoritari regizori. Adrian Enescu este unul dintre acești nestăpâniți de mare vocație, care, împreună cu uzina sa de instrumente electronice, seamănă cu un ucenic vrăjitor dezlănțuit. Dacă în **Viforul**, pe scena Teatrului "Nottara", a guvernat sfânta măsură e poate și pentru că regizorul Alexandru Darie, el însuși cunosător și autor al unor ilustrații muzicale remarcabile (**Poveste de iarnă**), i-a putut ține piept cu indicații exacte și o viziune clară.

La polul opus tendinței expansioniste, unii compozitori, precum Dorina Crișan Rusu sau Iosif Herțea, cultivă un alt fel de implicare în creația scenică. De la caz la caz, muzica improvizată sau elaborată de ei se naște o dată cu spectacolul, găsindu-și traseele și pulsul adecvate. Mai demult, în **Ghetou**, la Teatrul Național, Dorina Crișan Rusu uimea prin contribuția muzicală adusă la spectacol, în tonul și dimensiunile cerute de regizorul Victor Ioan Frunză. Ulterior, compozitoarea, devenită ea însăși personaj în spectacolele pe care le "îmbracă" muzical, excelează prin adaptabilitate și spontaneitate,

fără a-și risipi în acest fel personalitatea. Iosif Herțea lucrează foarte des în tandem cu Tompa Gábor, confirmând funcționarea cu succes a afinităților electice în acest domeniu marcat de gust și preferințe. Astfel s-a născut coloana sonoră demnă de viziunea globalistă a spectacolului **Hamlet** de la Craiova, cum o caracteriza criticul Ion Bogdan Lefter.

În această fază de trecere spre altceva, realitatea vie a spectacolului nu trebuie să-și abandoneze însă valorile proprii, acele surse de dramatism care se referă dintotdeauna la "muzica" naturală produsă de oameni și obiecte în scenă. Perceperea sonoră a prezenței umane, tăcerile, melodia vocilor, sunetul obiectelor în mișcare emană o aură imanentă lumii acestuia, care, pusă în valoare, ne poate aduce spectacolul mai aproape în datele lui reale. Teatralitatea, dramatismul bazate tocmai pe studierea și modelarea acestui ambient natural, ivite chiar dinlăuntrul lui produc, paradoxal, mai multă emoție decât unele intervenții spectaculoase din afară. Cine a văzut **Gâlceville din Chioggia** în regia lui Giorgio Strehler nu va uita probabil cât de "muzical" era sunetul vârtelnițelor mânuite de femeile dedate minute în șir acestei îndeletniciri casnice. În câteva clipe se definea un univers pe care îl potența mai apoi savanta orchestrare a vocilor. Descinzând apoteotic în finalul împăcării generale, mica orchestră ce acompaniază petrecerea pune un punct magistral unui traseu care, în plan sonor, sugera o idee importantă: evoluția de la natură la cultură. Îmi amintesc apoi de un spectacol cu **Peer Gynt** în regia lui Ingmar Bergman care, între altele, născocise pentru scena serbării câmpenești din satul lui Peer un dans mut cu atât mai straniu cu cât atmosfera exulta de veselie zgomotoasă. Sunetul saboților pe scândura scenei, în ritmul egal

al pașilor, prevestea amenințător momentul respingerii eroului. Mă obsedează de asemenea o înregistrare realizată la teatrul radiofonic de regizorul Mihai Dimiu cu **Micul Eyolf** de Ibsen. Singura "muzică" era acolo aceea a valurilor izbînd stîncă în locul unde se înecase copilul. Dar ce efect producea! Alexandru Dabija a exploatat la fel de inspirat sunetul ploii care intră prin pereții casei-cavou în finalul spectacolului **Lungul drum al zilei către noapte**, care excelează, de altfel, în cultul pauzelor, al tăcerilor, al liniștii care coboară din timp în timp, apăsător, în scenă. În aceste condiții, ochiul spectatorului e mai atent la detaliul din jocul actorului, la armonizarea dintre vorbă și gest, la strategia relațiilor și tehnica loviturilor de teatru apte să producă emoție. Avem nevoie, cred, de revenirea la acest exercițiu primordial din viața teatrului tocmai pentru a-i conserva autonomia estetică. În acest fel, și semnificația ritualică a jocului își adâncește valorile transmițându-ne un mesaj mai degrabă de concentrare asupra ființei noastre decât de ieșire zgomotoasă în afara eului. Iată, îmi stăruie în minte momentul în care, în acel excepțional spectacol realizat de Silviu Purcărete la Teatrul "Bulandra", **Teatrul comic**, actorii se așezau în tăcere la masă pentru a îndeplini ritualul solidarității. Fără muzică, fără alte efecte accesorii, secvența vorbea cât tot spectacolul. De altfel, tonurile calde, discrete, delicate ale întregii reprezentații pledau pentru naturalețe și simplitate în teatrul pe care Goldoni tocmai îl descoperea în afara convenționalelor alcătuirii de până atunci. Purcărete ne-a dat prin acest spectacol – prelungire firească a unei gândiri despre teatru – și un excelent exemplu de adecvare a stilului la arta poetică a autorului.

Doina Papp