

Marea fugă

În prefața la volumul de teatru publicat de Editura Unitext, se afirmă că Slawomir Mrozek ar fi un fel de Ionescu polonez. Deși procedeele teatrului absurdului nu-i sunt deloc străine, iar capacitatea sa de sincronizare cu temele și cu tendințele stilistice dominante la un moment dat este de mult verificată, lectura volumului, ca și amintirea unor spectacole memorabile cu **Tango** sau **Emigranții**, ni-l arată pe Mrozek mai mult legat de dezbateră intelectual-morală și de filosofia istoriei, fapt care-l plasează firesc în descendența lui Bulgakov și Camus, decât preocupat de forma teatrală în sine ca reflecție a tragismului general-uman, precum maeștrii absurdului.

Portretul, prima piesă din volum, este o dramă a conștiinței, care produce o fugă simbolică înapoi la rădăcinile vinei istorice și morale. Denunțatorul este bântuit de figura victimei sale, devenită o prezență fantomatică obsedantă. El va încerca să-și expieze vina îngrijindu-l pe cel care, o dată eliberat și reabilitat,

rămâne paralizat în urma unui atac cerebral. Dialogul cu figurile malefice ale istoriei se împletește cu scrutarea abisurilor unei conștiințe vinovate, într-o structură teatrală relativ banală, în care singura scenă de mare efect ni se pare consultația psihanalistului.

Dacă **Portretul** este o retragere în adâncuri, **Dragoste în Crimeea** este o „fugă înainte” care, o dată declanșată de zguduirea straturilor tectonice ale istoriei, nu se mai oprește până la țărnurile unui viitor grotesc. Trei acte păstrează unitatea de loc – o vilă din Crimeea – în trei momente de timp. Primul aduce în scenă atmosfera pre-revoluționară morbidă a societății ruse, în care personajele lui Mrozek se amestecă cu cele ale lui Cehov. Acest cocktail postmodern este oarecum asemănător cu procedeul lui Horia Gârbea din **Pescărușul din livada de vișini**, fără a se recurge însă, ca acolo, la colajul de replici.

Al doilea act se petrece în timpul Puterii sovietice, când se constituie noi forme de expresie,

generatoare, ele, de noi forme de sensibilitate. Finalul aduce în scenă confuzia produsă de epoca postcomunistă, prin schimbarea rapidă a coordonatelor stilistice și prin „răsturnarea tuturor valorilor”. Perioada comunistă este văzută doar ca interludiu, ca etapă provizorie a unei fugi către viitor, care angrenează personajele într-o panică frenetică, asemănătoare cu aceea din **Fuga** de Bulgakov. Dacă, însă, la Bulgakov personajele fugeau urmărite de istoria implacabilă, la Mrozek ele fug pentru a ajunge din urmă o istorie care le-a luat-o cu mult înainte. Textul, plin de indicații regizorale și de minuții scenografice, are și o postfață care stipulează respectarea întocmai a tuturor semnelor teatrale născocite de autor. Plasarea în intertextualitate și jocul cu semnele culturale îl arată pe Mrozek gata să preia și tehnica postmodernă în arsenalul său de mijloace, asigurându-și astfel permanența succesului.

Adrian Mihalache

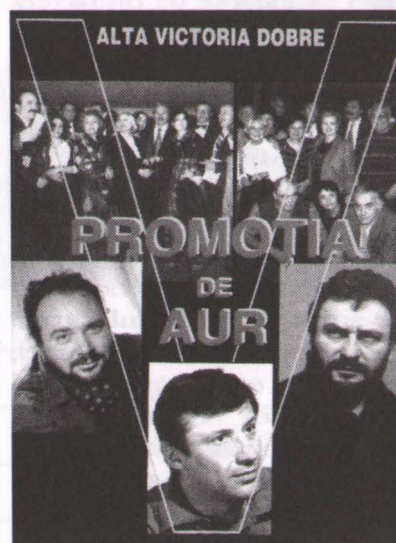
Efemera artă a actorului

Motto:

Les marionnettes font, font, font
Trois petits tours et puis s'en vont.

Cartea **Promotia de aur** a Altei Victoria Dobre este o combinație între un volum omagial și un „oracol” de elevă. În prima ipostază, ea conține liste cu realizările remarcabililor colegi ai autoarei, în a doua, fel de fel de fleacuri spuse de aceiași și notate conștiincios. Încercarea ilustrează dificultatea, dacă nu imposibilitatea, de a scrie

ceva substanțial despre actori după ce cariera lor s-a încheiat. Frumusețea acestei arte este tocmai efemeritatea ei, de aceea actorul se bucură de gloria zgomoasă a politicianului (și acesta, un fel de actor), dar suferă și de uitarea care însoțește atât ieșirea din scenă, cât și încheierea unui mandat. Nici măcar înregistrarea video a spectacolelor nu poate să remedieze ceva, teatrul filmat nefiind decât un animal împăiat, care nici nu sare, nici nu mușcă. Cât privește prestația din filme, aceea este o altă artă, chiar dacă se



folosește uneori de aceiași actori. Cele mai oneste cărți despre actori rămân cele documentare, alcătuite de oameni cu pasiune pedagogică. Ele sunt în general concepute ca inteligente mon-

taje din cronicile vremii, selecții de mărturii relevante, fotografii comentate. Două reușite evidente de acest fel sunt cartea Ludmilei Patlanjoglu despre Clody Bertola și monografia Ilenei Berlogea despre Liviu Ciulei. A scrie însă din perspectiva zilei de azi despre actori și spectacole de ieri presupune aproape întotdeauna ancorarea în anecdotic și cancan, fapt ilustrat de memoriile celor mai mulți actori. Este adevărat că George Banu a reușit să scrie o admirabilă carte despre Sarah Bernhardt, cu toate că n-a văzut-o niciodată jucând, dar el s-a fent de riscul abordării globale, mărginindu-se la o fină și atentă analiză a fotografiilor lui Nadar.

Alta Victoria Dobre se ocupă de promoția ei, care a avut ideea să se impună în pluton, jucând împreună imediat după absolvire la Teatrul Național din Craiova. Ea asamblează CV-uri seci, dar utile ca documentare, și le azonează, ca o adevărată gospodină, cu sosuri rareori picante, mai curând nostalgice și lăcrimoase. Relatează panseuri insignifiante, aglomerează detalii care nu interesează pe nimeni, în schimb tocmai figura tutelară a grupului, Vlad Mugur, cel care le-a dat coeziunea și identitatea colectivă, e cam ștersă. Autoarea agrementează volumul cu numeroase fotografii în care apare mereu în prim-plan, lucru probabil inevitabil, de vreme ce a

folosit cu precădere arhiva personală. Are numeroase lecturi și le valorifică excesiv. Nu-i cruță mai ales pe filosofi, pe care-i citează des și anapoda. Sigur, îți face plăcere să petreci câteva ceasuri alături de Gina Patrichi, George Constantin, Silvia Popovici, Amza Pellea, Sanda Toma, Gheorghe Cozorici, Mircea Albulescu, Draga Olteanu-Matei etc., etc. Curios însă, enumerarea seacă a spectacolelor în care au jucat parcă-i pune mai bine în relief decât subiectivitatea duioasă a relatărilor Victoriei. Sincer, aș fi preferat niște bârfe consistente și piperate în locul unei asemenea tizane călduțe și dulcele.

A. M.

g e n e r a Ț i a

Curaj în culisele războiului

La început de primăvară și de război în Balcani, Teatrul „Bulandra“ a oferit asistenței iubitoare de teatru un recital: Mariana Mihuț sau **Mutter Courage** de Bertolt Brecht, în regia Cătălinei Buzoianu.

Una dintre regulile de bun-simț ale teatrului spune că nu te apuci să faci **Hamlet** până nu-l ai pe... Hamlet. Tot astfel, nu poate exista un spectacol cu **Mutter Courage** fără Mutter Courage; iar Cătălina Buzoianu știe acest lucru mai bine decât noi toți și o și dovedește în spectacol.

Cum arată un spectacol gândit pentru un anumit actor, inspirat de el și, aș spune eu cu curaj, dăruit lui (respectiv, ei)?

Piesa lui Bertolt Brecht, scrisă

în 1940 și intitulată **Mutter Courage și copiii ei**, oferă un model de supraviețuire în timp de război. Anna Fierling își întreține familia vânzând soldaților cele necesare. Existența ei se desfășoară un timp paralel cu războiul, până ce se va intersecta cu acesta prin moartea copiilor ei.

Textul dezvoltă povestea conflictului între două forțe la fel de puternice: Anna Fierling și Războiul. Mutter Courage crede că se sustrage războiului trăind de pe urma lui, iar războiul îi ucide motivația sacrificiului. O dată cu prima lacrimă se stinge curajul și se naște o nouă victimă.

Brecht însuși spunea că orice text dramatic se poate reduce la o singură idee (gestus) care

se constituie în temă a posibilului spectacol. Principala idee a textului se sprijină pe cele două elemente ale conflictului: Mutter Courage nu ar exista fără război, iar războiul nu ar avea cum să-și alimenteze ferocitatea în absența victimei curajoase.

Să analizăm pe rând polii conflictului, așa cum apar ei în spectacolul conceput de Cătălina Buzoianu. Mutter Courage, vedetă a propriului destin, se transformă în protagonistă a războiului. Ea trăiește un tip de „sociabilitate patetică“ în relație cu cei pe care-i întâlnește.

Aceștia sunt substitute ale războiului sau simboluri ale lui (soldați, generali, bucătari, misionari fără misiune, spioni)