

Trecutul ca o casă în ruine

Înainte de a vedea o montare a **Livezii** de vișini de A.P. Cehov, cea mai incitantă întrebare este cum va fi "făcută" (transpusă scenic) livada. Nu este vorba neapărat despre decor, ci despre o

După ce, în primul act, am căutat încordată copacii sau o sugestie a acestora, mi-am dat seama că în altă parte stă cheia: la Mugur, livada nu se află explicit pe scenă; ea este casa, conacul care se vinde și, o dată cu el, e lăsat în paragină trecutul. De ce a ales regizorul această variantă? Din perspectiva lui, personajul principal feminin poartă nu povara unei iubiri, ci a casei în care și-a trăit cea mai frumoasă parte a vieții, casă pe care e nevoită nu doar să o părăsească, ci și în special, să o vadă

vișinii sunt o pulbere fină (ce parcă tot în moloz își are originea), care intră o dată cu vântul pe fereastra larg deschisă. Mai mult: ciripitul păsărelor și lumina când caldă, când rece, ori proiectând pe pereți umbre ce seamănă cu o ploaie de petale. Așadar, lumină, umbre și un praf care acoperă totul și se ridică la orice mișcare a personajelor. Ca într-o casă în care, chiar atunci când abia au sosit, locatarii se pregătesc de plecare. Din acest motiv, tăiatul vișinilor, la finalul actului patru, e sugerat de zgomotul ciocanelor care țin-tuiesc în cuie ușile și ferestrele casei părăsite. Iar Liuba, un mic clown trist și rătăcit, își ia rămas-bun de la casa-livadă, dar nu se lasă decât târâtă; smulge în trecere bucăți din tapet, își toamnă moloz pe ea, se impregnează de materia trecutului. Ea însăși suflet răvășit, îngenunchează în fața propriei case dărăpănite. Livada de vișini nu mai e, conacul se năruie, viața Liubei s-a risipit.

Dacă despre spectacolul de la Piccolo Teatro s-a scris că este o "simfonie a albului", regia lui Vlad Mugur e o excelentă transpunere scenică a replicii din piesă: "Timpul trece". Și ce rămâne în urma lui? Un bătrân în căruț de copil, îngropat într-o casă în ruină arătând ca după cutremur, cu ușile și ferestrele țin-tuite, un cavou care se dărâmă treptat peste somnul lui liniștit, de veci.

Mirona Hărăbor

Singur printre ceilalți

Încă de la înființare, Teatrul Act a promis că va suplini cu proiecte inedite ceea ce teatrele ne-independente au neglijat sau au omis a face. Unul dintre planurile începutului era atunci anonim inclus în categoria generică "stagii de pregătire teoretică" și, spre lauda

organizatorilor, a fost de curând îndeplinit conform cu socoteala de acasă.

Astfel, timp de trei zile, în sala de o sută de locuri, pusă la dispoziție de organizatori, s-au înghesuit toate soiurile și vârstele de amatori ai teatrului, de la critici și studenți la UATC, până la cei, sur-

prinzător de mulți, care pur și simplu flirtează cu genul. Prilejul nu a fost o manifestare mondenă; era musai să fii interesat ca să rabzi cu bucurie, ore de-a rândul, șederea incomodă la grămadă. Spațiul, prin amplasare (la subsolul unei clădiri vechi din inima Bucureștiului), prin



Stief Mágda în **Livada de vișini**

întreagă concepție asupra esenței textului, care pornește de la acest simbol central. Giorgio Strehler, spre exemplu, a reprezentat fragilitatea ramurilor încărcate de flori printr-o pânză albă care acoperea deopotrivă scena și sala și, prin vibrațiile ei imperceptibile, evoca poezia vișinilor. Când am aflat că Vlad Mugur pregătește la Teatrul Maghiar din Cluj piesa cehoviană, am așteptat să cunosc tocmai varianta sa de livadă. Mai ales că, pentru mine, Mugur are ceva din sensibilitatea vizuală a stilului lui Strehler.

prăbușindu-se sub ochii ei (Pentru că nu mai adăpostește familia ce a locuit-o, construcția se stinge ca un trup abandonat de suflet.) Legătura dintre Liuba și propriul cămin e atât de puternică încât plecarea ei determină degradarea și pustiirea casei.

Astfel, livada este mereu "văzută" din interiorul casei și, deci, niciodată arătată deslușit, în sine. Ea este tapetul alb (ca florile), dezlipit, rupt în fâșii care stau să cadă, într-o casă dezmembrată, cu pereții smulși din care curge moloz. Alteori,

dimensiune și înfățișare, i-a inspirat lui George Banu (invitat să conferențieze) comparația cu un loc în care poți să fii *singur printre ceilalți*. Ca pentru refacerea "din fărâme" a personalității și operei unuia dintre cei mai mari inovatori ai teatrului anilor '60, Jerzy Grotowski. Urmas rebel al metodei lui Stanislavski, creator al conceptului de "teatru sărac", regizorul polonez și-a început cariera nu prin aplauze (pe care oricum le refuza, ca semn al insuccesului), ci printr-o izolare – înrudită cu aceea de care vorbea Banu – care să-i dea, în mijlocul lumii, dreptul la propriul secret. Când și-a dat seama că nu spectacolul în sine îl fascinează, ci repetițiile, căutarea formei finale, s-a mutat cu un grup de lucru la Opole și apoi la Wrocław. Aici, și-a instituționalizat studiile în Teatrul Laborator, unde a început să analizeze teatrul în relația sa cu publicul și arta actorului, la care îl preocupau mai ales energiile corpului.

Marele absent de la workshop a fost însuși Grotowski, aflat acum la Pontedera (Italia), actualul centru de cercetări. În locul lui, pentru o mărturie vie, au venit din Polonia Ludwik Flaszen (co-fondator al Teatrului Laborator și – ironie ! – cel care i-a semnat actul de autodisoluție) și Zygmund Molik (fost actor, aici și profesor). Primul, elegant și neconvențional, a dat detalii de concepție și simbolistică a reprezentațiilor. Al doilea, apariție ilară, semănând cu o posibilă imagine a solda-

tului Švejk, a răspuns la întrebări specifice în legătură cu lucrul cu actorii (despre care Grotowski spunea că e ca spălatul pe dinți: defel creator, dar necesar). Dar lipsa maestrului a constituit una dintre fascinațiile întâlnirii cu "spectrul" său. Am urmărit documentare cu și despre el; cel dintâi îl arăta uimitor de schimbat în decursul a 10 ani, devenit dintr-un om reținut, cu costum, cravată și ochelari fumurii, un pletos hippy care se amuza de vechea sa imagine desuetă. S-au proiectat imaginile a două dintre marile spectacole grotowskiene, *Akropolis* și *Prințul Constant*, ultimul, filmat ilegal – regizorul a respins mereu ideea transpunerii pe peliculă a lucrărilor lui. Deși postsincronizate la o distanță de ani una față de alta, sunetul și imaginea s-au potrivit impecabil. Tot grație mijloacelor cinematografice, spectatorii au cunoscut metodele de antrenament ale lui Ryszard Cieslak, actorul preferat al lui Grotowski. S-a vorbit, cuvântat și comentat de către mari personalități, specialiști ai acestui teatru (Monique Borie și George Banu). În plus și mai ales, am putut visa "pe marginea" lui Grotowski. Deși cioburile folosite la reconstituire au fost numeroase, diverse, suficiente pentru a-l avea aproape întreg, cel căutat tot un puzzle a rămas. Din bucată, deci altul decât originalul. O fantasmă. Situație nu cu mult diferită de ceea ce mărturisea Măniuțiu că a făcut în studenție, chinându-se cu colegii să recom-

pună, din dovezile scrise, spectacolele regizorului polonez. Rămas și atunci, ca și acum, un mit.

Finalul ultimei zile la Teatrul Act a fost dedicat încă unui mit. De alt tip. Un mit ca la români, adică uitat – sau neștiut. Filmul din 1992 al lui Gheorghe Preda l-a evocat pe Aureliu Manea, tristă victimă a ignoranței. Regizor de teatru care s-a încăpățânat să monteze în provincie (în ultimii ani, la Turda), făcând spectacole considerate vizionare (între care un *Macbeth*), însă neluate prea mult în seamă. În scurt-metraj erau interogate două autorități, Valentin Silvestru și Andrei Șerban, care au subliniat iminența unui semnal de alarmă. Și încă un amănunt: izolat și auto-izolat, Aureliu Manea este în momentul de față un pacient incurabil al Spitalului de Boli Nervoase. Aici e, în continuare, *singur printre ceilalți*.

Așadar, dincolo de informarea asupra unui capitol din istoria spectacolului universal, întâlnirea de la Act ar trebui să aibă și sensul unei treziri. Poate că a existat, există sau va exista și la noi un Grotowski pe care, preocupați să se minuneze de cel adevărat, oamenii îl aruncă într-un colț și-l lasă acolo să-și irosească viața. El nici măcar nu-i mai acuză. Nu mai știe de mult.

M.H.

Sf flash

Bijuterii și programe

Supus reformei, unul dintre accesoriile esențiale pentru receptarea spectacolului de teatru în prezent și amintirea despre el în viitor – programul de sală – tranzitează și el printr-o perioadă de tranziție. La casele cu tradiție – Național, "Bulandra" – se poate încă obține un caiet care reprezintă rezultatul unei cercetări asupra textului și o presimțire a spectacolului. Prin alte locuri, economia de piață se reduce la "economia, Horatio, economii...". Nu e vorba în primul rând de zâmbetul jenat cu care secretarele literare întind în seara premierei o foaie cu distribuția. Dintotdeauna a fost așa: se face mai repede un spectacol decât un program. Este de sperat că, la un moment dat, după premieră, dar înainte ca spectacolul să fie scos de pe afiș, or să apară și caietele-program. Nu vreau să vorbesc despre aberațiile accidentale, cum a fost programul de la Teatrul Odeon la spectacolul *Ivan cel Groaznic* – retras, totuși, în ultimul minut –, copiat

după programul altui teatru, la alt spectacol cu o piesă de Bulgakov. Îngrijorătoare sunt aberațiile care par a căpăta caracter de regulă: numele sponsorilor apare la loc de cinst. E normal. Dar au dispărut celelalte locuri. La Teatrul "Nottara", de exemplu, programele au dimensiunea unui bilet de tramvai și informațiile primite par a fi extrase din Mersul trenurilor. Cel mai ciudat lucru s-a întâmplat însă la compania ART: la premiera spectacolului *Cetatea Soarelui*, sponsorul a oferit invitațiilor mici bijuterii din aur (insigna Connex), dar pliantul care ținea loc de program de sală, elegant, pe hârtie-carton, era tot un fel de reclamă. Nimic despre text, nimic despre dramatizarea, despre intențiile regizorului și ale trupei. Și spectatorii, cei care plătesc biletul (o sumă bunicică) și nu primesc cadouri, ei nu au dreptul măcar la un program ? Așa, măcar să înțeleagă pe ce au dat banii.

M.B.