

Jocuri întoarse, lovituri de teatru

Se dedică lui Claudiu Bleonț

I. Când l-am văzut pe Trigorin căzând în scenă (premiera spectacolului **Pescărușul** de Cehov la Teatrul Dramatic din Constanța, 1997., subit, ca un brad eroic, mi-a revenit în gând: "Doamne, pre(a) făcută mai este arta aceasta". De mi-ți-l trăsnește de pământ până și pe autorul de best-seller-uri pentru cucoanele moscovite de la 189... Îndată o văd pe Nina Zarecinaia tăind scena de-a latul către culise. De dincolo, se aude plânsul Ninei. Respiră senzual, îi simt parcă toate atingerile laringiale, aud cum îi freacă sânul. De unde intrase Nina apare fulgerător Arkadina, aplecată, cu mâinile întinse, întruchipare vibrantă a

matemității îndurerate, și cuprinde între palme chipul celui întins pe burtă cu o mână sub trup și-un ochi deschis, înotând confuz, ca un delfin într-un ocean de lapte. Scena s-a umplut de o emoție atât de pură, iar mișcările dezordonate ale persoanelor pun temei într-un adevăr care le aparține *numai lor*. Am căzut în alt timp, publicul a uitat să mai respire, Arkadina se ridică, tăcută, arzătoare, îl privește pe Trigorin în ochiul viu prin care el cere ceva nedescifrat. Arkadina fuge apoi în culise și revine cu aceeași îngrijorare, nemaiprididind cu sufletul, îngenunchează, îi pune lui Trigorin mâna pe frunte. Dincolo de perdeaua din stânga se

aude șoapta înspăimântată a Ninei și tot de acolo, peste o clipă, se ivește în scenă un harap cu mânecele suflecate, rămâne drept, parcă trufaș, îl scrutează rece pe omul doborât, îi cercetează de la distanță ochiul neliniștit, apoi se alătură Arkadinei. Încearcă să-l salte pe Trigorin de umăr. Scriitorul e docil, se ridică ușor și se lasă condus de cei doi către culise.

În scenă e multă lumină. O scenă albă, singură, curată. O scenă ca un somn în care nu intri.

La începutul reprezentației, actorii piesei lui Cehov forfoteau ca sub vrajă, repetând întruna, dezordonat, replici din **Pescărușul**, dar și din alte piese de Cehov.

Ana Ciontea în **Cine are nevoie de teatru?**

foto: Mihail Cratofil

Dintre toate, vocea lui Treplev se distingea cu claritate: "Ăsta-i tot teatrul. Cortina, culisele, întâia, a doua și încolo nimic". Semnul tutelar al spectacolului urmau să și-l dispute TEATRUL și VIAȚA. Pentru că e chiar teatrul acesta, nu unul simbolic sau "reprezentat", e scena spectacolului nostru cea în care coborâseră pentru o clipă, cu toatele, umbrele cehoviene. Sunt chiar culisele acestea și scena aceasta în care Treplev, Arkadina și Zarecinaia se sfășie între viață și teatru, și încolo nimic. Avem, așadar, a celebra un miraculos *hic et nunc* al artei și al trăirii de vreme ce, înainte de a fi pătruns în trama propriu-zisă, ne încredințaserăm că "ăsta-i tot teatrul... și încolo nimic". Plonjat în concretețea și exclusivitatea acestui teatru, mai poți alege arta de viață?

Tocmai ei, actorii, care ar fi trebuit să știe cel mai bine rostul magic al spunerii de cuvinte! Dar nu, acești oameni care s-au deprins cu ideea că ei oficiază într-un templu nu mai cred, de fapt, în puterea cuvintelor și le scupă cu virtutea cu care scupă microbiștii pe stadion cojile semințelor de floarea-soarelui. Dacă "ăsta-i tot teatrul... și încolo nimic" atunci na, chiar așa este, nu eu am spus-o. Mie-mi place, eu sunt fericit, am văzut miracolul VIETII pe scenă, dar voi, aruncătorilor de vorbe, voi ați trăit spaima VIETII în scenă! Și mi-ați arătat cum s-a născut din spaima voastră fluturile din crisalidă. Eu am trăit emoția mistică a *invocării* unei energii prin cuvânt, iar voi v-ați ales cu teroarea că ceea ce faceți în scenă nu e doar minciună. Dacă îl strigați pe zeu, el chiar aude și chiar vine. Vine, vine ca un bau-bau și vă strivește pentru că i-ați luat numele-n deșert și l-ați strigat ca și cum ați fi strigat după o păpușă moartă și fără nume.

La sfârșit, în foaier, m-am întâlnit cu frumoasa Iuliana Moise și cu frumosul ei bărbat Mircea Anca și le-am spus: "Ar trebui să pricepeți, voi, actorii, să nu vă mai jucați în teatru de-a teatrul pentru că el se răzbuună și vă oferă el singur, dar pe spinarea și nervii voștri, reprezentații de teatru mai teatrale decât teatrul vostru și situații de viață mai crude decât vă imaginașerați voi că se ascund în spatele teatrului vostru". Frumoasa actriță mi-a răspuns: "Vorbești ca o piață-rea".

Îmi aduc aminte că, la câteva minute după ce Trigorin ieșea sprijinit de umeri, a țâșnit în scenă, ca un apucat, un țârcovnic slab, cu barbă despicată, posedat: "Vă rog, e un doctor în sală? Avem nevoie de un doctor, spuneți-mi, e un doctor în sală?" Sala rămânea încremenită, răpită de spec-



foto: Bebe Draia

Pescărușul lui Alexa Visarion la Constanța

tacol. Nimeni nu aștepta nimic altceva decât... continuarea.

Țârcovnicul a ieșit la fel de agitat, lăsând scena ca pe o jumătate de sămbure despicat, misterios și cald.

Peste alte câteva minute, apăru un bărbat elegant, cu chip de profet rus, tot aerul din jur vibrând de farmecul virilității și al inteligenței lui, și ceru cu gest sigur să fie aprinse luminile în sală. De asemenea, ceru îngăduință pentru incident cu impetuoșitatea unui actor de rasă, Alexa Visarion, regizorul spectacolului. Lumina murdară din sală se revărsă peste scenă și publicul se desprinsă cu greu din încremenire.

După antrac, în rolul lui Trigorin apare Alexa însuși, cu chipul lui de profet rus, și de scriitor, și de fermecător de femei. Nina Zarecinaia semnalizează în obraji o culoare ardentă. Descopăr acum ce senzuală e, ce frumoasă. Spectacolul se încheie cu desenul de la început. Actorii forfotesc spunând replici din Cehov. "Ăsta-i tot teatrul", spune și Treplev.

M-am uitat fix la Alexa, regizorul. Parcă îi venea puțin să plângă. Făcuse rolul lui Trigorin cu textul în mână. A fost frumos. În locul lui, aș fi oprit această ultimă secvență chiar atunci, în spectacol. Dar Alexa era fericit.

2. Nu sunt superstițios și nu obișnuiesc să văd în coincidențe amenințări apocaliptice. Dar cred în fatalitate și în știința ei foarte riguroasă de a cântări fapte și cuvinte. Atrag atenția istoricilor teatrului românesc că, după un număr de reprezentații în rolul Hamlet, la Craiova, actorul Adrian Pinteă a căzut la pat cu o dublă pneumonie.

Întreg spectacolul Hamlet în regia lui Tompa Gábor este imaginat ca o expli-

cită înscenare, un grandios teatru în teatru. Marcellus și Bernardo își dau primele replici cu stângăcia lecturii crude în fața măștii de machiaj. În această punere în scenă intră alte puneri în scenă. Hamlet își joacă nebunia. Apoi Hamlet însuși creează un moment de teatru (în teatrul din teatru) pentru a demasca crima regelui Claudius. În final, după ce Hamlet îl omoară pe Claudius și îl rănește de moarte pe Laertes, urmând să moară el însuși atins de vârful otrăvit al spadei, se întâmplă blasfemia. Pentru că povestea s-a terminat, actorii ale căror personaje fuseseră lovite de moarte se ridică în picioare: Claudius, Laertes, Polonius. Hamlet nu. El rămâne răpus, sfidând înscenarea – printr-un adevăr al ființei lui mai presus de bălciul în care a fost silit să joace.

E o chestiune pur speculativă. Pentru a demonstra superioritatea morală și umană a lui Hamlet, Tompa Gábor a introdus o instanță nouă, încă un nivel supreal pe care Hamlet să-l depășească. Hamlet trebuia să treacă o vamă pe care ceilalți nu o pot trece – asta a dorit regizorul. Și-atunci, pentru că în piesă este vorba și despre teatru, ce înveliș supreal s-ar arăta mai sugestiv, și încă în spirit baroc, decât teatrul însuși?

Deci Hamlet trece peste limitele *personajului* care este, peste limitele *înscenării*. De fapt, Hamlet demonstrează precaritatea condiției teatrului. După ce s-a folosit de el, de teatru – prin ilustrarea unui adevăr ocultat politic – și l-a transformat în denunț, acum îl părăsește disprețuitor. Părăsește marea înscenare, tocmai minciuna numită teatru, prin moartea lui sfidătoare. Revelatorul (prin contrast al) nobleței lui umane a funcționat, acum nu mai rămâne decât un reziduu.

Dar orgoliul mistic al acestei arte? Cum



se poate ea hrăni din propriile slăbiciuni și anateme? Ce rost are dacă se naște din spaima de propriile limite pe care nu le depășește, dar pe care și le arată cu înverșunare? Or "teatru în teatru" este prilejul prin care teatrul este pus să se confrunte cu viața, cu nefalsitatea, cu neminciuna, cu absența iluziei, e silit să-și pipăie mereu praporele acesta subțire și transparent care-l separă incert de universul comun... în vreme ce el aspiră, probabil, la o sferă a lui, imponderabilă, precum muzica sau poezia lirică. Nu știi, spun doar: probabil. Oricum, "teatru în teatru" este un mod de a submina teatrul, de a-l ridiculiza. "Teatru în teatru" dezvăluie o funcție fie protestatară a teatrului, deci denunțativă (cum este pantomima înscenată de Hamlet), fie autodenunțativă – pentru că apare ca expresie a unei realități falsificate față de realitatea adevărată. Teatrul are oroare de propriul chip, un Narcis întors care se detestă și aspiră la a fi mai mult decât este. Iar când îi este arătat chipul, se răzbună, pedepsește.

Să vedem atunci de ce s-a îmbolnăvit Adrian Pinteș de dublă pneumonie. Pentru că, în loc să se ridice în picioare alături de Mihai Constantin, de Adrian Andone și de Ilie Gheorghe, care-i întruchiează pe Claudius, pe Laertes și pe Polonius, conformându-se convenției teatrului în teatru, moartea lui Hamlet se dovedește mai puternică decât convenția (decât teatrul), o sfidează și astfel Adrian Pinteș, artistul, rămâne mai mult decât e firesc întins pe scândura rece a scenei, într-o cămașă de scimeur. Cum să nu răcești, cum să nu faci pneumonie după ce ai ținut în spinare patru ore de spectacol, tocmai ai isprăvit un duel și-acum stai, muntor și cald, cu bronhiile ostenite la podea? Știi, raționamentul e trivial. Sigur că Adrian Pinteș s-a îmbolnăvit din cu totul alte cauze. Însă miezul întâmplării n-ar trebui să-i lase indiferenți pe acești artiști care s-au hotărât că sunt creuzete de energie, fahiri și magi, preoți în templu. Ei nu observă că intră duhuri? Te joci de-a teatrul în teatru, arăți că poți oricând

depăși teatrul, că îl poți ridiculiza pentru că în străfundurile inteligenței tale îl disprețuiești, îi arăți limitele și-atunci se-ntâmplă ca el să te și ajute s-o faci. Și chiar să-și arate limitele, lăsându-te să scapi uneori chiar dincolo de instituția de ciment și var. Și-uite așa, pentru că Hamlet a îndrăznit să părăsească "scena" personajelor lui Shakespeare, Adrian Pinteș a ajuns să iasă (temporar) de pe scena lui Tompa Gábor.

Nu puneți la întrecere teatrul și viața! Competitorul mai slab, foarte orgolios și viclean, va sabota cursa prin *non-combat*.

3. Pentru cine-și mai aduce aminte de spectacolul lui Andrei Șerban *Cine are nevoie de teatru?* de Timberlake Wertenbaker, din 1990, ei bine, cronica acestei întâmplări nu s-a sfârșit. O navă engleză plină cu delincvenți se îndreaptă spre Australia, urmând să "descarce" pentru închisorile din ținutul sălbatic al sfârșitului de secol 18. Căpitanul expediției are ideea de a le oferi oamenilor josi un divertisment umanitar,

permițându-le să joace teatru. Ce rost are teatru? Îl face pe individ să privească lumea din unghiul altei identități, cu ochii altui om și ai altor oameni, deci îl umanizează. (Empiric, aspectul acesta n-a fost niciodată demonstrat. Teoretic, însă, e o temă frumoasă.) Când teatru ca motiv se anunță a fi tratat în teatru, se recomandă spectatorului, nu întotdeauna, dar destul de des, să se păzească. Să se aștepte la orice. În jocul de-a convenția teatrală și de-a spargerea convenției, spectatorul cade de obicei victimă. Vin actorii peste el, îl calcă, îl pipăie, îl întreabă, îl giugulesc și-l tachinează, sau, cum se spune în termeni de estetică teatrală, îl fac să *participe*. Îl trezesc din amorțeala lui burgheză, chipurile contemplativă, pe care omul de teatru o detestă. La fel cum personajele trec pragul dintre teatru și teatru (viață), tot așa și actorii urmează să treacă din scenă în spațiul spectator. Au făcut-o și actorii lui Andrei Șerban. Iată-i împânzind o jumătate din sala mare a Teatrului Național, semănând groază printre atât de crispații, de lipsiții de spontaneitate, printre atât de inhibații și de cufundații în prejudecăți spectatori. Actorii nu primesc în schimb decât zâmbete jenate, îmbujorări penibile, încuviințări silnice, spre deliciul celeilalte jumătăți de sală, deși și aceasta stă sub amenințare. La trei rânduri în fața mea, Cerasela Stan, draga de ea, în rolul unei borfașe sugubețe, cuprinsă de o furie veselă, face un salt nebunesc de un metru în aer și aterizează în brațele unui bărbat pe care-l și îmbrățișează și-l sărută, îl ciufulește și-l mușcă de ureche, provocând o undă de șoc în toată sala. Omul din scaun n-a apucat să schițeze nici un gest. Tânăr, cu

ochelari, corect îmbrăcat, de viitor. Întâmplarea face să fi aflat că a rămas cu un sindrom ciudat în urma aceluși șoc de emoție. Cam peste doi ani, Cerasela Stan a ajuns la Paris pentru a se opera de noduli pe corzile vocale. Apoi a dispărut undeva, mai departe în lume. Am sentimentul foarte clar că Cerasela și-a găsit un fel de liman în brațele ceva mai puțin perplexe ale unui australian.

Am căzut vai mie, în șancălanie. Vă spun, totuși, că atunci când am văzut-o pe Cerasela – la care atât de mult țin – pregătindu-se să sară asupra bietului om, acolo, printre noi, spectatorii, mi-am zis: "Nu. Nu se poate să facă așa ceva Cerasela. Actriță așa minunată". Am suferit puțin pentru ea atunci, o clipă, și îmi vine să cred că lucrul acesta a contat. Pentru că în viața de zi cu zi e nepoliticos să *joci teatru*, adică să te fandosești, să faci pe nebunul, dimpotrivă, în teatru, actorii – de meserie fiind actorii – au impresia că e dreptul lor să *joace teatru* cu spectatorii. Să-i măgulească și să-i sperie cu descinderile numai până la o suflare distanță. Dar nu le șade frumos. Își pierd aura, și încă nu-i foarte grav. Mai rău este orgoliul lor de a-și risca de bunăvoie aura. De aici, ispita de a aluneca din ficțiunea dramatică în realitatea imediată sub aceeași "mască", din teatru în viață, dar... fatală iluzie de apreciere: viața e mai iute decât teatru și nu invers!

4. Dacă ar fi așa cum spun eu, atunci ar însemna că Pirandello e un focar sigur de dezastre personale pentru actorii care se încumetă să-i aducă textele în scenă. S-a montat și se montează încă mult texte de Pirandello la noi, ceea ce întărește imaginea unui teatru românesc preocupat ca

niciodată altcândva de relația înscenare-viață (manipulare-adevăr sau iluzie-realitate). Nu cunosc nici un detaliu despre spectacolele Pirandello. Se poate ca, în acest caz, teoria mea să nu-și găsească suport. E și normal: autorul ia asupra lui tot păcatul.

5. Am scris acum câțiva vreme un text despre expresionismul teatral și am strâns toată demonstrația în jurul sintagmei: stigmat interior. Expresia aceasta mi-a lunecat în minte ca pe un unt de vorbe din amintirea mea de lector și auditor inegal de vorbe, sau s-a născut pur și simplu, indiferentă, insolentă. Ideea nu e rea deloc. Spectacolele expresioniste aduc în scenă personaje purtătoare de stigmat interior, obsedate de mântuirea sufletului lor, de transfigurare. Pentru societatea românească de după 1989, stigmatul interior expresionist este proiecția idealizată a atât de râvnitei revoluții interioare, transfiguratoare pentru fiecare individ în parte. Vorbeam acolo despre societate, despre politică, despre vinovăția pactului cu istoria și totul se învârtea în jurul acestui stigmat interior care ordona speculațiunea uneori chiar credibil.

Îmi place sintagma: stigmat interior. Uneori chiar credibil.

Da, dar nu poți atârna realul în cui. Trebuie să fii mai puternic decât cuvintele care te vizitează. Vorba spusă pe neștiute se întoarce și-ți arată puterea ei înzecită. Nu poți atârna realul în cui nici când joci teatru inteligenței tale, doldora de cuvinte și de reprezentări, pe foaia de hârtie.

Sebastian-Vlad Popa

sf flash

Martori mincinoși

Cunoașterea trecutului nu este doar un imperativ moral al vieții politice, ea devine o necesitate pentru toate segmentele vieții publice. Există martori mincinoși oarecum inocenți: de câte ori se reia un text clasic, auzi la ieșirea din sală că, degeaba, "nu e ca spectacolul de atunci". Când întorci capul, vezi că nostalgicul, chiar dacă era născut la data spectacolului invocat, nu avea, vai, vârsta competențelor critice. Dar nostalgia "dă bine"; e lirică, neverificabilă și cultă. Există însă și falsificatori interesați: mutând ușor accentele, înlocuind un nume cu altul, deplasând data unei premiere sau

a unui premiu, se redimensionează o glorie și se reconstruiește un caracter.

Nu tot ce s-a creat în anii dictaturii a fost un compromis cu o orânduire criminală, tot așa cum nu totul a fost "rezistență prin cultură".

Asociația criticilor care își va propune un efort consecvent pentru ordonarea datelor și analiza trecutului va avea tot dreptul s-o privească de sus pe cealaltă.

M.B.