

CĂLĂTORIA CA DRUM SPRE TEATRU (ȘAPTE ZILE LA PRAGA)

Pentru artistul de teatru, regizor, actor sau scenograf, călătoria geografică este parte integrantă din călătoria nesfârșită pe care dramaturgia și spectacolul o implică prin epoci și societăți. În raport cu alte mijloace indirecte de contact cu lumea altei țări, contactul senzorial al călătoriei îmi apare ca cel al frunzei cu soarele în asimilația clorofiliană. După o călătorie îmi simt întotdeauna spiritul bronzat. Aș fi vrut să comunic ceva din această poezie a cunoașterii, de spor lăuntric — chilă și aripă totodată —, prețul a șapte zile petrecute la Praga.

Prima întâlnire cu un oraș este orașul însuși: peisaj și clădiri, străzi și grădini, pietoni și statui. Praga mi-a ieșit înainte nu cu o strângere de mână imediată — scurtă și francă —, ci cu încetineala sărbătorească a unui cortegiu, în care rezerva face parte din strălucire, a unui cortegiu care nu se putea grăbi pentru că venea de departe, tocmai din trecut, pînă la ziua cînd descindeam. Mi-a trebuit o săptămînă ca să înțeleg acest ceremonial de fațade cenușii orfevrate, de turnuri însulițate și de uliți sub cer de arcuri și bolți, de palate orgolioase în peisaj străjuit de statui. De-abia la întoarcerea în București, străbătînd aleea dintre lacuri și turburi de neon, am simțit ceea ce dramaturgul Vojtěch Cech spunea, cu căldura amintirii, despre București în opoziție cu Praga: „Un oraș luminos, curat!“ Acest salut cordial îl adresează, fără îndoială, Bucureștiul călătorului care îi calcă pragul său, vătuit între mușcate și petunii.

În Praga, talpa piciorului îți înfîlnește caldarimul de granit cenușiu sau roz al evului mediu, și dacă ai avea conștiința imediată a ceea ce realizezi abia cu încetul, desigur că — surprins, te-ai descoperi. Pentru că Praga este un muzeu în peisaj natural, un muzeu în aer liber, beneficiind de orga de lumini a anotimpurilor, care regizează tablourile teatrale ale panoramei. Aceste efecte de lumină, dat fiind și varietatea punctelor de perspectivă, fac din acest oraș un perpetuu spectacol. De la ornamentul istoric, pînă la etajarea clădirilor în peisaj, totul este o lecție de regie, o elaborare de teatru a istoriei. Există, de altfel, înscrisă clar istoria în arhitectura generală a orașului, în „triunghiul“ care polarizează principalele momente dramatice ale istoriei — format de *Hradcany* (ansamblul de palate regale din jurul Catedralei Sfîntului Vit), *zidul de apărare* al vechii cetăți și *mausoleul*, așezate pe trei puncte dominante, care cuprind în aria lor întreaga istorie a orașului.

Luînd numai unul din aceste puncte dominante, Hradcany, istoria este prezentă din secolul XII pînă astăzi. Singur palatul regal al Castelului din Praga este istorie stratificată, cu temelia înfiptă în solul romanic, cu sala de recepție a lui Vladislav desfășurată sub arcadele goticului și cu ferestrele deschise în Renaștere. Alături de această clădire, fațadele baroce ale arhitectului vienez Nicola Pacassi ne duc pînă în a doua jumătate a secolului XVIII. În alte clădiri, secolele își dau mîna sîrînd peste apa timpului, 850 de ani. Bazilica Sf. Gheorghe, cea mai veche arhitectură romanică (1150), are o fațadă barocă, terminată în 1905, cu prilejul restaurării, fațadă care joacă rolul unei cortine pompoase, în spatele căreia se joacă o dramă austeră. (Mărturisesc că era să evit interiorul, de teama fațadei). O aceeași contradicție am resimțit-o la Galeria Națională, unde un superb Van Gogh, cu

lanuri rostogolite sub cerul incendiat, era înrămat anacronic într-o ghirlandă zadarnic turmentată de stuc aurit.)

Dacă mai adăugăm și construcțiile secolului nostru, desigur că putem privi acest oraș ca un teatru al istoriei, de la cea politică pînă la cea a stilurilor. Pentru un om de teatru, acest teatru al istoriei nu este o simplă metaforă sau un loc comun de gîndire, ci obiect pasionant de investigație pentru ochiul profesional, în care problemele personajelor, istoriei, artei, scenografiei, luminii etc. — problemele teatrului — se reflectă uriaș pe una din scenele teatrului lumii. Această idee dragă Renașterii am simțit-o actualizată cu acest prilej, ceea ce e desigur valabil pentru multe din orașele purtătoare de îndelungă istorie.

Un oraș conține însă mai ales o istorie contemporană. Elementul cel mai imediat al acestei istorii este strada. Acolo ne întîlnim, dîndu-le replică adeseori, cu personajele vieții: pietonul în fața stopului, vînzătorul de magazin, pasagerul din tramvai, îndrăgostitul, chefliul, omul grăbit etc., cu individual sau publicul în nesfîrșita lui varietate, dar și cu caracteristicile lui statornice. Pe noi, oamenii de teatru, ne interesează deosebit psihologia umană, specificul ei național, comportarea ca manifestare a unui temperament național, pentru motivul, foarte lesne de înțeles, că personajul scenic cere actorului, regizorului, scenografului, asemenea rezolvare specifică. De multe ori nu ne putem explica suficient de clar aceste coordonate naționale (sau de altă specificitate, ținînd de un contur regional, de mediu social, de vîrstă, profesiuni etc.), fie din textul dramaturgic, fie din informație cărturărească. Pentru dezlegarea acestor probleme, observația personală, continuă, sistematică, obsesia sănătoasă a observației, este de negrăită utilitate. Nu este oare călătoria un asemenea minunat prilej? Nu ne oferă oare strada un adevărat teatru de comportări, de tipologii, de moravuri, ca aliment al curiozității profesionale? De îndată ce te constitui „privitor ca la teatru“, luînd strada drept scenă, recolta prisoșeste hambarele. Regret că neputînd fi numai spectator, implicațiile vieții firești făcîndu-te actor, participant direct la acțiune, nu am putut culege un material prea bogat. Totuși, cu titlu de exemplu, aș putea cita cîteva modeste notații. Aleg printre lucrurile cele mai obișnuite:

— *Tinerii îndrăgostiți*. Am observat mai multe perechi de îndrăgostiți. De ce? Pentru că m-a intrigat o anumită relație, care era ușor contrastantă cu cea pe care o cunoaștem la noi. Ca să mă conving că nu e o întîmplare, am insistat cu un soi de indiscreție științifică, cu riscul de a-mi violenta propria mea sensibilitate, care mă invita la discreție. Două nuanțe: tinerii se sărută în public, pe stradă, cu sentimentul că fac ceva cît se poate de firesc și că nimeni nu se uită la acest fapt firesc, așa cum nimeni nu se uită că frunzele se ating în bătaia vîntului. Acesta ar fi un aspect de nuanță socială. Mai este unul de psihologie intimă, cu caracter de generalitate. Relațiile dintre bărbat și femeie au o dominantă de puritate: apropierea, mîngierea bărbatului, de un sentimentalism evident, dar echilibrat, ușor protector, plin de tandrețe, de o rară gingășie, fără urmă de senzualitate sau vulgaritate; fetele, topite, cuminți, fără reticențe sau impudoare; nici o răceală, nici o severitate, ci fermecător echilibru uman, învecinat cu florile și păsările.

— *Omul din tramvai*. Deși la vagonul din spate urcarea și coborîrea se fac pe aceeași ușă centrală, nu există nici grabă, nici supărătoare inghesuală, și totuși nimeni nu rămîne blocat în tramvai sau în stație, în neputință de a se urca. Alt aspect: în tramvai e liniște; nu se aud convorbiri soliste, cu un ton proiectat indiscret în urechile celorlalți pasageri. Se oferă locul celor mai în vîrstă. Deși tramvaiul te cam smucește și ești proiectat destul de violent, nimeni nu protestează.

— *La coadă*. Am înțeles, într-o seară, că un eveniment important a apărut în presă, nu după felul cum oamenii tăbărau pe vînzătorul de ziare, smulgîndu-i-le din mînă — așa ceva nu s-a întîmplat — ci dintr-o anumită atmosferă de interes și gravitate, care-i adunase „la coadă“. Dar felul cum stăteau acolo nu trăda atît dorința de a cumpăra ziarul mai repede, cît certitudinea că, dacă stai liniștit, dacă-i respectî pe cei din jur, ajungi în timpul cel mai scurt în posesia ziarului.

— *La teatru*. Se vine la timp, se ascultă serios, nu se aplaudă la scenă deschisă, nu se participă prea zgomotos, dar la final, în timpul a șapte-opt ridicări de cortină, se aplaudă susținut, nimeni nu se ridică din scaun și nu aleargă la garderobă, unde, evident, nimeni nu se gîndește să treacă peste rînd, deoarece socialmente e mai simplu așa decît altfel.

Văd aci pe de o parte o relație între individ și societate, între dorință-temperament și datorie și educație civică, pe de altă parte. Aceste caracteristici sînt cu atît mai interesante cu cît știu că cehii sînt protestatari și intoleranți, deloc lipsiți de temperament, așa cum reiese și din temperamentul scenic, care este mai degrabă prea violent decît prea reținut în momentele de explozie. Înseamnă că această stăpînire de sine în favoarea ordinii este rodul unei educații civice, desigur cu rădăcini mai vechi.

Asemenea notații ale observației directe îmi modifică organic înțelegerea personajelor dramaturgiei cehe.

Trecînd la mica „scenă cu obiecte“, care este vitrina, și se impun o ingeniozitate compozițională, o viziune grafică originală, care supradimensionează obiectele expuse, conferindu-le, prin decor, o aură artistică. Unele vitrine au atîta personalitate, încît te fac să cauți, ca la un tablou, în dreapta jos, iscălitura pictorului.

Apropiînd strada de teatru, afișele care anunță spectacolele îți dau satisfacția unei preocupări grafice, menite să contureze „profilul“ unui teatru, să-ți stîrnească interesul pentru ceea ce se petrece, dincolo de această fereastră deschisă în stradă, între pereții teatrului, care poartă astfel, în pîntecul lor, o enigmă pe care, fără să vrei, afișul și-o propune și te împinge doar atît cît să încerci s-o dezlegi. Îndoșebi, teatrele mici fac acest efort de a-și impune bătaia lor de inimă, luptîndu-se să capete audiența trecătorului.

Pășînd pragul teatrelor, holurile te întîmpină fie cu solemnitatea convențională a tuturor teatrelor vechi din Europa, fie cu vastitatea austeră a celor mai moderne, vastitate însuflețită de mari compoziții grafice sau picturale, ca la Teatrul „Burian“, unde o fostă cortină de spectacol semnată de Waxmann flutură ecoul luptelor din Spania, în timp ce, în capul altei scări, te întîmpină cu gravitatea lui lapidară un desen de Picasso, la scară murală. Aproape că holul acestui teatru te introduce în „programul“ Teatrului „Burian“, așa cum arăta pe vremea cînd animatorul său mai trăia.

Și, în sfîrșit, o a treia categorie, a teatrelor mici, îți propune, cum ar fi la Zabradli (Teatrul Balustradei), o atmosferă subtil închegată, pentru a te simți fermecat de pîinea și sarea casei. Două mici săli boltite, cu vitrine în care sînt expuse mașinile „pataphyzice“ ale „Regelui Ubu“, cu mobile autentice de epocă, care te obligă, așezîndu-te pe ele, să te „depeizezi“, să-ți lepezi identitatea de posesor al unui bilet de teatru și să intri într-o lume de fantezie, acceptînd, fără să vrei, regulile unui joc teatral, să intri într-o mizanscenă care te pregătește, te antrenează pentru contactul cu o convenție violentă, dar pe care n-o mai înregistrez ca atare, pentru că ești tu însuși intrat în jocul convenției. Desenele tinerilor graficieni care împrăspătează periodic pereții acestui hol întregesc, prin contactul cu noutatea lor, acest exercițiu, prin care omul de pe stradă se inițiază, participă direct la viața teatrului. Mi se pare că regia acestui foaier de teatru scotește ca esențial raportul dintre viitorul spectator și spectacolul însuși. De altfel, această „intrare“ în lumea teatrului este atît de puternică, încît ea continuă și după spectacol, holul transformîndu-se într-un club, unde oaspeți și gazde își prelungesc fiecare rolurile înainte de a relua contactul cu strada.

După ce am cercetat teatrul istoriei și teatrul străzii, iată-ne ajuși la teatrul în teatru. La Zabradli am văzut *Ubu Rege* al lui Alfred Jarry, într-o înscenare care alia firescul cel mai firesc cu o absurdă mecanică a mișcării, purtînd grotescul și pitorescul tot mereu pe coarda întinsă a unei gîndiri necruțătoare. Cred că acest fapt te făcea să simți că spectacolul este modern, că pitorescul lui Ubu 1900 este regîndit pe sensuri contemporane. Un singur exemplu ar putea fi lămuritor. Jarry dă indicația de a se folosi o trapă pentru executarea tuturor nobililor, ale căror averi urmează să fie confiscate de Ubu ajuns rege. Grotescul dispariției în trapă nu depășește ferocitatea naivă a comicului de bilci, a guignol-ului. Regizorul Jan Grossman arunca pe nobili, ca pe niște cadavre, într-un canal colector, folosind cutii de gunoi metalice, fără fund, culcate orizontal; zbirii regelui Ubu își executau prompt și cu zel mecanic funcția de fochiști care alimentează haznaua regală. Metafora funcționa pe mai multe planuri, de la grotescul mecanic imediat la implicații ideologice nuanțate, și avînd și o polarizare poetică, care întotdeauna împiedică sărăcirea simbolului rămas numai la înțelesul logic-didactic. Cred că în asocierea expresivă a acestor mijloace poate fi căutată cheia modernității spectacolului. După cum și în rigoarea execuției actorilor. Această trupă care numără 11 actori și cîțiva studenți — colaboratori excelenți tocmai pentru că sînt studenți — are o caracteristică esențială pentru orice colectiv de creație teatrală:

știe să execute cu precizie sarcini profesionale complexe, de la umorul natural, organic, pînă la delirul mecanic, păstrîndu-și tot timpul bucuria creației, ceea ce aș numi *duhul amator*, de la naiva plăcere senzuală și rațională totodată de a-ți mișca trupul conform unui gînd, la capacitatea de a face asta bine și pînă la sentimentul eroic de a lupta să cucerești spectatorul pentru cauza ta. Fără această sinteză a satisfacției intime — plăcerea, a preciziei meșteșugului — profesia, și a unei finalități educative — ideea înaltă, nu se poate crea spectacol de artă.

Am întîlnit în echipa Teatrului de Comedie, reunită în jurul *Oului* lui Felicien Marceau, atitudinea inversă, a rutinei. Un spectacol în care arta ieșise la pensie, în care și actorul principal, cu farmec, vervă și bune mijloace profesionale, era contaminat și parcă sugrumat de rutina obosită din jur.

La Teatrul „Burian“, în regia lui Karel Novak, piesa lui Tennessee Williams, *Trandafirul tatuat*, afirmă talentul complex al actriței Slavka Budinova. Prezență senzuală, cu tinerețe în maturitate, patos erotic, mare mobilitate a stărilor sufletești, cu pitorescul mediului de mahala, sugerînd colorat temperamentul italian, entuziasmele și căderile gălăgioase, dînd, prin umanitatea închegării personajului, coloană vertebrală unui text cu șovăiri melodramatice.

La Teatrul Național am cunoscut trei înscenări: *A 12-a noapte*, *Romeo și Julieta* și *Andorra* de Max Frisch. În *A 12-a noapte* două personaje își rețineau atenția: Malvolio și ... Svoboda. Personajul axat de artistul Frantisek Zvarik pe un comic grav, pe certitudini care esențializau parcă semidocismul burghez, se bucura de expresia măiestrită a tehnicii verbale și corporale: coloristica atitudinilor și intonațiilor nerămînînd la obișnuita pedanterie de ornament, ci alimentîndu-se dintr-o organică limită de gîndire, adusă pe plan istoric-social mai aproape de noi; costumul negru, cu mănuși negre și gambeta cucuiată neagră, făceau din el un soi de funcționar daumieresc al pompelor funebre, la o curte elizabethană. Solemn și dramatic, el trebuia să deschidă cortegiul farsei vesele, care însă nu-și găsisse regizorul și pe care actorii nu aveau plăcerea s-o mai învie spontan sub ochii noștri. Scenografia lui Svoboda crea un univers poetic, limpid și transparent, de arcuri pure decupate în azur, de ciorchini de plumb topit azvîrlit în apa orizontului, de șiraguri de mărgelae suspendate în cer ca o epură de sălcii înmugurite sau de jocuri rimate de tuburi de orgă — toate alunecate pe ștăngi, într-o boare de lumină albăstrie, interferată, între schimbări, de proiecția pe orizont a unor incertitudini florale, răsucite grațios în jurul propriului lor ax. Decorul crea o dimensiune poetică pentru spectacol, dar pe care regizorul n-a știut-o capta. Principiile: funcționalității dramatice a decorului, al cinematicii, al evitării descrierii concrete a locului de acțiune, al stimulării imaginației spectatorului — pe care Svoboda ni le recapitula într-o scurtă convorbire în atelierul-birou de la Institutul de scenografie — sînt toate realizate cu sinceritate și plenitudine în spectacolele acestui scenograf de renume și activitate mondială.

La un nivel de mai mare adîncime și economie, în raport cu necesitățile mult mai complexe ale piesei, este scenografia lui Svoboda la *Romeo și Julieta* de Shakespeare. Această scenografie este un triumf al regiei asupra scenografiei, în sensul că scenograful slujește în primul rînd dinamica înscenării, iar plasticianul nu exprimă, în limbajul său propriu-zis de plastician, decît rafinarea unor forme. Acest spectacol mai este și un triumf al tehnicii mecanice și al luminii. Decorul are momente de manevră simultană pe trei axe: un practicabil vast se scufundă, o galerie-balcon, suspendată, se absoarbe într-o aură de lumini care nimicesc contururile sub presiunea lor stelară, în timp ce doi pereți-porți, verticali, zăgăzuiesc cu acordul tăcerii sonoritățile mișcării arhitecturale. Apariția fratelui Lorenzo sau o alergare a lui Romeo pe plaiul podiumului nud, sub hăul adînc al nopții străluminată, dau siluetei umane o incandescentă, o înfruntare dramatică pe culmi, pe care de data aceasta regia lui Ottmar Krejča a potențat-o, oferind tragediei o desfășurare de mari linii, cu rezolvări inedite de semnificații, momente și personaje. Dintre acestea din urmă, cel mai convingător a fost Romeo (Jan Triska), care pornește de la mișcarea scenică alergată, în salturi, în explozii de destindere corporală, cu un trup dezgolit (o cămașă descheiată sau înnodată pe coșul pieptului), palpitînd ca inima unei păsări ținute în mînă sub ochii spectatorului, cu o capacitate

gimnastică uitoare și cu un tumult interior tineresc, totul agitat și topit între limitele comportării citadine ale unui tânăr contemporan și cele ale elevației sensurilor tragice. De altfel, aceasta este dominantă în întregul spectacol: ridicarea de la un context de comportare, pornit de la nivelul omului din sală, pînă la cel al sensurilor poetice. În această direcție, spectacolul — cu unele excese — are o nobilă unitate de gândire, exprimată sensibil. Deromantizarea lui Mercutio și a întregului grup „studentesc” (de data aceasta) sau a fratelui Lorenzo, călugăr sportiv și camarad vîrstnic al îndrăgostiților, este reușită printre altele. Scena balconului — concepută metaforic ca o dezbatere pe culmi distanțate, Julieta suspendată în nacela ei, coridor sub arcuri zvelte, iar Romeo zbătîndu-se ca o aripă pe muchea unui zid, căuțînd să facă din trup arc pentru a coplesi distanța spre ea — este de o frumusețe simplă, răscolitor muzicală.

Piesa lui Frisch, *Andorra*, a prilejuit actorilor Teatrului Național un spectacol realist în stil academic, înțelegînd prin aceasta o slujire omogenă a textului într-o interpretare de matură eleganță. În fruntea distribuției, artistul poporului Höger, care izbutește, ca toți actorii mari, să exprime complexiunea caracterului cu economie de mijloace, firescul fiind purtător de esențialitate într-un echilibru reciproc. Excelenți, cei doi tineri, interpreții lui Andri și Barblin, Jan Triska și Iaroslava Ivrcznikova. Deși nu înțelegeam nici un cuvînt din text și nu cunoșteam nimic despre intriga piesei măcar, am urmărit din ce în ce mai încordat drama care creștea limpede și puternic sub ochii mei. Cred că numai o bună construcție a actului dramatic de către regizor și o acoperire clipă de clipă a adevărului intim al fiecărui personaj de către actori sînt și suficiente, dar și necesare pentru înțelegerea de tip special pe care o solicită spectatorul de teatru. Așa se face că absența limbajului noțional (în speță, pentru mine) nu poate bara înțelegerea celui alt limbaj al expresiei teatrale: trăire, ritm, comportare etc.

O observație în legătură cu distribuțiile și folosirea cadrelor Teatrului Național. În toate aceste trei spectacole pe scene diferite (Teatrul Național are trei scene), deși colectivul actoricesc numără 70 de membri, am văzut jucînd un același grup de 10—15 actori. „Fata” și „băiatul” erau Tomașova și Triska. În fotografiile altui spectacol (*Cheile proprietarului*) am văzut iarăși aceiași doi tineri. Cu mici variante, am regăsit în toate spectacolele aceiași actori de bază. Am dedus de aci că nucleul real, care asigură calitatea spectacolelor, este restrîns, probabil — judecînd și după alte colective teatrale — pentru că așa este util și normal deci.

Alfred Radok, regizorul Teatrului „Lanterna magică”, a înscenat la Teatrul „Komorni”, piesa lui Romain Rolland, *Jocul dragostei și al morții*, aducînd o originală contribuție regizorală, la concurență cu autorul, textul devenind, nu în sens limitativ, un scenariu de spectacol. Locul de acțiune al piesei este, simbolic, un parapet-închisoare, în mijlocul căruia evoluează drama personajelor, așa cum autorul a scris-o, însă așa și cum regizorul a gîndit-o, într-un permanent dialog mimat, vorbit, cîntat, cu poporul adunat deasupra parapetului. Drama personală se întretaie cu furia populară, tema spectacolului fiind confruntarea personalității cu istoria, conflictul dintre Lavoisier, promotor al revoluției, și revoluția însăși, care se întoarce împotriva lui. Pentru sublinierea patosului revoluționar, textul devine arie uneori, iar muzica, fie satirizînd aristocrația, fie liricizînd dragostea sau solemnizînd istoria, izbutește să alieze, dincolo de hibrid, menuetul cu aria de operetă și cu simfonia corală, întregul spectacol avînd structura unui oratoriu, a unui te-deum laic, care dă monumentalitate acestei înscenări, dar mai mult o monumentalitate de intenții, pentru că, din păcate, între planul regizoral și interpretarea actorilor este o ruptură de stil, cei din urmă navigînd greoi în apele melodramei. Radok fiind, alături de Hrejka și Svoboda, unul din cei trei animatori ai scenei pragheze, premiera la care am participat a stîrnit mult interes, contribuția regizorului fiind remarcabilă în efortul de a crea o nouă formă în genul spectacolului popular.

Încheierea acestei recolte pragheze, multiplu obiect de cunoaștere, nu se oprește aci, ci, ca orice fruct, se perpetuează în solul, deschis ca un talger, al experienței personale.