

În „Să îmbrăcăm pe cei goi”, la ferestre se află „strada”, colectivitatea...

**MIRCEA
DEAC**

Realismul grotesc pe scena Teatrului Mic

Un spectacol fără decor, fără costumație, lumină, muzică, ritm, apare ca un paradox al teatrului. Deși unii regizori moderni încearcă să renunțe la orice accesoriu al textului și al jocului actorului, noțiunea de spectacol se atașează chiar scenei goale. Invers, teatrul poate fi gândit ca un ansamblu de elemente care se oferă privirii și provoacă reacții, ca un spectacol complex, așa cum se practică la Teatrul Mic, unde se găsesc soluții captivante: expoziții, muzică, jocuri de lumină însoțesc publicul pînă în fața decorului, cu intenția de a potența spectaculozitatea textului dramatic, dar nu oricum, ci prin spiritualizare și rafinament. Asemenea reflecții ne-au provocat decorurile lui Andrei Both la **Să îmbrăcăm pe**

cel goi de Pirandello și la **Maestrul și Margareta** după romanul lui Mihail Bulgakov, care ridică interesante probleme de estetică teatrală, stîrnind, în același timp, controverse asupra modalităților realismului.

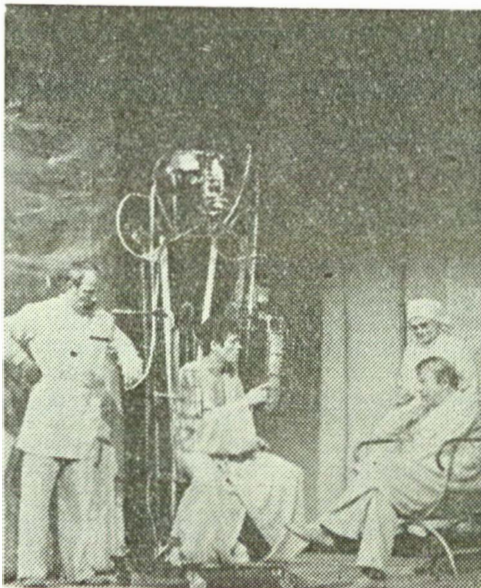
Ambele spectacole, în regia Cătălinei Buzoianu, apar revelatoare pentru ceea ce vrem să înțelegem prin realismul grotesc sau fantastic, ca și pentru folosirea simbolismului cromatic.

În amîndouă, lumea, universul, sînt sugerate ca un purgatoriu, viziune care îndreptățește rezerva manifestată de Andrei Both față de poezia decorului pictural; refuzînd realismul, în accepțiunea sa obișnuită, precum și naturalismul decorurilor tradiționale, adecvate în explorarea domeniului „vizibilului”, el preferă un decor

sugerînd evadarea în alte sferе; ceea ce-i-a permis să se desfășoare în registrul realismului grotesc, cu întreaga sa vitalitate și complexitate de forme suprarealiste și de imagini simbolice.

Autorii spectacolelor au impus un ritm sacadat și ciclic, sugerînd bivalența relației dintre moment și devenire, dintre vechi și nou, dintre viață și moarte. Atît în **Maestrul și Margareta**, cît și în **Să îmbrăcăm pe cel gol**, aflăm un raport insistent speculat, între „sus” și „jos”; în aria acestei opoziții intră ferestre situate la înălțime, balcoane, balansoare suspendate, platforme, uși turnante, scări pe care personajele urcă sau coboară, într-un ritm crescînd în mod semnificativ. Ferestrele, deschideri ale sufletului, ochi iscoditori, aparțin unei alte lumi; utilizarea lor permite și dinamizarea scenică a textului. Raportul acesta, între „sus” și „jos”, este de sorginte mitică; în orice caz, implică semnificații simbolice. În **Să îmbrăcăm pe cel gol**, „sus” se află, plasate la ferestre, „strada”, colectivitatea, poporul, corul ce generalizează faptele. În **Maestrul și Margareta**, situarea are o semnificație cosmică: „sus” simbolizează cerul, „jos” se află durerea, pasiunea, viciul, dragostea, moartea, pămîntul, care devorează oamenii și care, spre finalul spectacolelor, semnifică și regenerarea prin dragoste. Acest principiu scenic — urcarea și coborîrea (în ambele spectacole, mult mai manifest, însă, în **Maestrul și Margareta**) — exemplifică o modalitate a realismului grotesc, subliniînd totodată dedublarea și criza sufletească și spirituală a eroilor, drama. „Sus”, personajele ridică ochii și mîinile spre cer, „jos”, ele cad, ghemuite, strivite de propriile lor întrebări cutremurătoare, supuse îndoielilor. Acest realism grotesc permite derularea dramei umane, tensiunea emoțională și amplificarea scenică a contradicțiilor, înnoirea și prăbușirea.

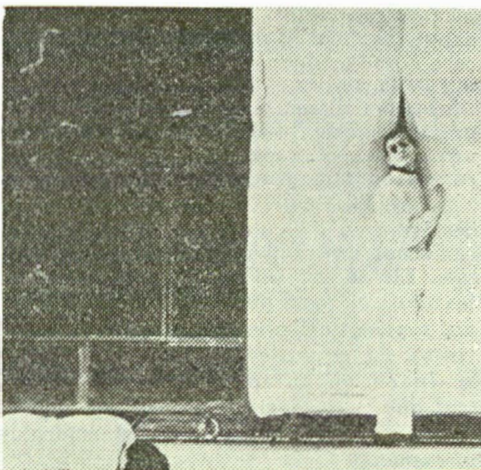
Contrastul dinamic este un principiu de bază al scenografiei lui Both. În acest sens, el izează, aproape convențional, și de semnificațiile simbolice ale culorilor. Apariția lui Woland și a ajutoarelor sale are loc într-un spațiu întunecat, negru, ei înșiși fiind învăluiți în veșminte negre: așa cum și Consulul Grotti are pe umeri o eșarfă neagră. Ce simbolizează negrul? Obscuritatea, tristețea, moartea. În schimb, întîlnirea dintre Maestru și Margareta are loc într-o cameră concepută în culori calde (galben-roșcat), care simbolizează principiul feminin — blîndețea și senzualitatea, tinerețea. Galbenul va deveni strălucitor, în final, în scena răstîgnirii, ca un element al apoteozei; sau viu și expresiv, luminînd-o pe Ersilia Drei, din piesa lui Pirandello, ca într-un mozaic bizantin de la Ravenna. Dar albul, pe



In „Maestrul și Margareta”, elemente de grotesc și fantastic...

care-l vedem în ambele spectacole, obsedant și dominant? Atît interiorul (în spectacolul Pirandello), cît și ospiciul, și indeosebi costumația lui Ivan Bezdomnii și a Maestrului, sînt de un alb imaculat, fără detalii, sugerînd limita echilibrului, de unde va începe aspirația spre înalt și eliberare. Albul este însă și contrastul negrului; împreună reprezintă lumina și întunericul, ziua și noaptea, viața și moartea. Întreaga desfășurare a spectacolelor

...precum și exploatarea contrastului culorilor...



este dirijată prin jocul acestui contrast. Din cînd în cînd, mai apare și roșul, fie în purpura mantiei lui Pilat din Pont, fie în eșarfa lui Woland, simbol al puterii, dar și al focului central al pămîntului.

Considerate astfel, schematizat, culorile par convenții arbitrare; dar, aci, ele au și funcție organizatoare, transformîndu-se în principiu al decorului, implicit al spectacolului, și diriguind spre semnificațiile realismului grotesc — în sensul că, în decorurile lui Andrei Both, simbolul are funcția de a deschide spiritului cale liberă spre tărîmul fantasticului, și mai puțin de a declanșa efecte senzoriale (ca în decorul impresionist) sau de a înlesni interpretări raționaliste (precum decorul brechtian sau cel abstracționist).

Pașul mai departe, privind modul de concepere a fantasticiului, în spectacolele de la Teatrul Mic, îl aflăm în principiul degradării. Atît arhitectura barochistă de la **Să îmbrăcăm pe cei goi**, cît și decorul de la **Maestrul și Margareta**, ilustrează realismul grotesc; sugestia plastică a curții sau a interiorului părăginit și părăsit (în primul spectacol), spațiul vast și pustiu (în cel de-al doilea), sînt în concordanță cu psihologia personajelor, exprimînd sentimentul de degradare morală. Toate cele amintite — degradarea arhitecturii, contrastul dintre culori, relația dintre „sus și jos” — contribuie la o plastică umoristică, susținută și de costumație, măști, mișcare, lumini, muzică. Realismul grotesc, pe care-l considerăm altceva decît naturalismul vulgar, provoacă risul și emoția-surpriză, în receptarea dramei. Fi-rește, într-un fel este legat realismul grotesc și fantastic de atmosfera Evului mediu — ornamente complicate, arhitecturi degradate, bolți și grote implicînd o fantazie suculentă; și altfel se exprimă el în tonalitatea veselă, optimistă, carnavalescă, de domeniu absurdului și totodată al realismului, în care regizorul și scenograful ne prezintă corul, la Pirandello, ori muzicanții, publicul și scriitorii, la Bulgakov — ceea ce ne-ar duce cu gîndul și la commedia dell'arte, dacă spectacolele Cătălinei Buzoianu nu ar fi expresia unei viziuni grave despre lume, și dacă ele nu ar urmări să potențeze capacitatea de eliberare a omului, prin dragoste.

Decorurile lui Andrei Both înlesnesc desfășurarea jocului actorilor, susținînd echivocul dintre temporalitate și cauzalitate. Ele se vor nu un simplu atribut al textului, ci parte din substanța spectacolului, supusă unei presiuni emoționale și investită cu semnificații filozofice și sociale. În ansamblu, spectacolele de la Teatrul Mic reușesc, și prin decor, să instauraze un ceremonial al evoluției actorului în scenă. ■

MUZICA

Opera, ca spectacol

Opțiunea repertorială. Nu este desigur indiferent, pentru calitatea demersului artistic ce transformă textul în spectacol, care anume partituri constituie obiectul său. O echipă talentată și bine profesionalizată poate (uneori) să facă o mare montare pe un text derizoriu; la ce bun, însă? Nu este cazul ultimelor premiere ale Operei Române (deși nu lipsesc, în istoria ei recentă, asemenea situații), care au înscris în repertoriu titluri de referință ale genului, avînd în plus meritul de a întregi zone mai sărac reprezentate ale acestuia: epoca de pionierat a operei italiene (**Căsătoria secretă** de Cimarosa, jucată pentru prima dată în 1792 — anul în care Rossini abia se năștea), începuturile reformei wagneriene (**Tannhäuser**, cea de-a doua „dramă muzicală” importantă a autorului, lansată în 1845), perioada clasică, de glorie, a școlii muzicale ruse (**Evgheii Oneghin** de Ceaikovski, prezentată în premieră în 1881). La ora la care apar aceste rînduri, acest din urmă titlu își va fi ocupat de cîtăva vreme locul în stagiunea Operei Române; cum însă în momentul cînd le scriam premiera nu avusese loc, cele ce urmează se vor referi doar la primele două spectacole.

Execuția muzicală. Nimic mai firesc, într-o „radiografie” a modului în care textul devine spectacol, în operă, decît să se înceapă cu realizarea sonoră a ecuației. Asta pentru că specifioul genului, cere ca toate celelalte aspecte să fie condiționate de partitura muzicală, și nicidecum fiindcă, și astăzi, cea mai mare parte a publicului merge la operă în primul rînd spre „a auzi” și, numai după aceea, spre „a vedea”!

Calitatea execuției muzicale depinde, firește, de posibilitățile interpreților, în raport cu dificultatea scriiturii. Situația ideală, deci, ar fi aceea în care teatrul ar