

TEATRUL ROMÂNESC DE AZI: TENDINȚE, FENOMENE, PERSONALITĂȚI



„Scrisoarea pierdută” — un carusel care se invirtește fără oprire

Text clasic și viziune regizorală în stagiunea actuală

Stagiunea care tocmai s-a încheiat a avut meritul de a scoate la lumină un interes mai bine marcat al multor teatre — din Capitală și din țară — față de revalorificarea textelor dramatice clasice din patrimoniul românesc și universal. Shakespeare, Cehov, Caragiale, Strindberg, Goethe au văzut lumina rampei în montări pe cit de diverse, pe atât de ambițioase. Nu este, cu siguranță, o întâmplare, și faptul acesta dovedește, pe de o parte, seriozitate în trăsarea unui profil repertorial, pe de alta, o apetență sporită a regizorilor față de marea operă. Se ridică însă, în același timp, câteva probleme deloc neglijabile, practice, dar și teoretice, referitoare la raporturile dintre text și montare, dintre montare și public, pe care am dori să le punem în dezbatere.

Textul clasic este pândit, la limită, de două primejdii: cea a totalei ignoranțe și cea a prea deseii, tocitei, lecturi. Prima limită e oarbă, cea de-a doua, foarte aproape de surzenie, știut fiind că ex-

cesul de informație produce o devalorizare inerentă. Spectacolul are deci de înfruntat, în lupta sa pentru a re-naște un organism viu, o forță necunoscută care se desfășoară între aceste limite, cuprinzându-le și pe ele. Sarcina grea — și cea mereu orgolioasă — este confruntarea cu capodopera, astfel încât, paradoxal, e mai simplu să sfișii cortinele orbirii decât să străpungi un auz obosit. Trebuie spus, încă din plecare, că și-a făcut de citva timp apariția o prejudecată a „viziunii inedite”, care se cere zgâlțâită temeinic: căci spectatorul, în marca sa, generoasă, majoritate, nu sosește la spectacolul pe un text clasic gata plictisit și doritor numai să i se spargă prin noutate imagini deja făcute. Spectatorul nu este o ființă blazată, care trebuie, neapărat, smulsă inerției. Spectatorul vine singur, liber, el vine în întîmpinare, adică doritor să se reintîlnească cu ceea ce dărea că știe și vrea să readîncească. Spectatorul are și



În „Livada de vișini”, o schimbare de accent motivează stări și atitudini, potențind drama

nevoia, marcată, de a-și verifica, prin contactul cu spectacolul, emoțiile, ideile, intuițiile.

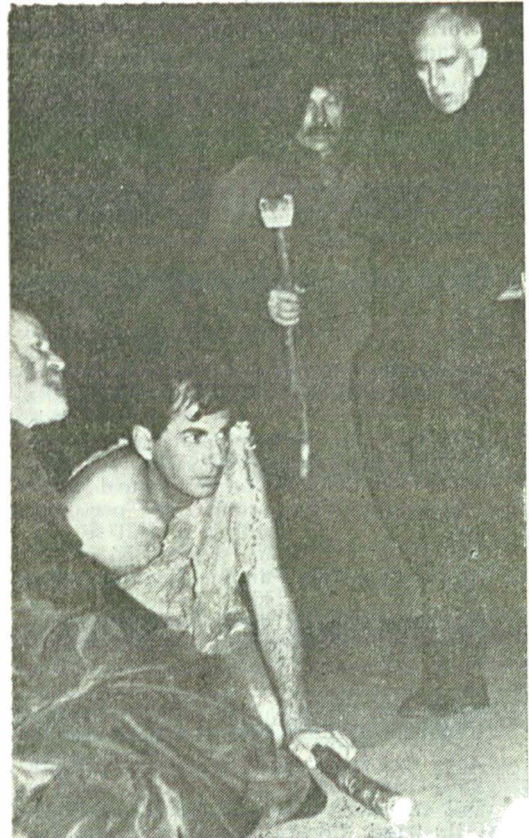
Întreaga teorie a spectacolului ca „adaptator” al unui text, teorie ce scoate la lumină, pe bună dreptate, virtuțile artei regizorale, se bazează pe necesitatea de a reorganiza procesul de semnificație, pre-format, din mintea celor ce receptează. Potrivit acesteia, textul, cunoscut dinainte, a încetat să mai aibă tensiune în mesaj. Viziunea regizorală lucrează deci asupra așteptărilor sălii, descumpănește aceste așteptări și reinduce prin șoc valoarea de adevăr. Ceea ce se obține, în cazul ideal, este bucuria proaspătă a recunoașterii și, simultan. Întoarcerea spre sine a spectatorului, act final, organic, al oricărei construcții artistice. Mijloacele modernizării, în ultima jumătate de secol, s-au dovedit practic infinite. Ceea ce rămîne însă, vrînd-nevrînd, în picioare este nevoia de coerență a mesajului spectacular, nevoia unei unități în cheia stilistică, fără de care teatrul ca teatru se devalorizează și își împiedică menirea.

Regia românească contemporană, și, firește, nu numai ea, dincolo de particularitățile individual-temperamentale ale artiștilor luați în parte, își bazează dialogul adaptator pe imaginea vizuală, a cărei încărcătură simbolică a căpătat cu timpul o importanță majoră. Semnalul vizual se investește cu valoare de semn teatral hiper-marcant. Ceea ce critica îndeobște numește în bloc „metaforă scenică” este de fapt o întreagă strategie de imagini, în mișcare sau nu, evoluînd între simbolul integrator și alegoria tabloului vibrant. Semnul literar are astfel de ținut piept cu vigoare privirii, re-potențindu-și puterea de expresie. Este textul, în această situație, exclusiv un pretext al vizi-

unii teatrale? Poate fi, uneori, și nu cred că e cazul să ne speriem de asta, mai ales atunci cînd el face parte mai degrabă din patrimoniul istoriei literare decît din acela propriu-zis al clasicității. Teatrul modern a atins adesea ancestrala nevoie de joc a omului, de eliberare ludic-participativă a energiilor sale latente. Ritual transgresat estetic, teatrul ca teatru, ca „punere în scenă”, acoperă aceste degajări prin joc, condiționîndu-le simultan de atingerea plafonului etic al sensibilității și inteligenței receptării.

Simultan cu rafinarea componentei vizuale nu trebuie pierdut din vedere și un alt fenomen, tineresc în deceniul opt, din ce în ce mai tocit în deceniul nouă, și anume interesul față de jocul ca joc, față de jocul ca metaforă a lumii. Prin repetare, această temă-soluție intră, vrînd-nevrînd, în tangență cu gratuitatea. Lăcrurile se complică din cale afară atunci cînd în spatele actului finit care este spectacolul avem de citit și ampla țesătură de intenții a autorului-regizor. Punctul de plecare în re-citirea capodoperei a fost, și continuă să fie, aducerea

„Regele Lear”: reîntoarcerea actorului la dreptul sacru de a fi subiect, și nu obiect teatral



meajului textual în cotidian, raportarea adevărului etern la realitățile imediate. E adevărat, opera clasică este îndeobște un receptacol foarte încăpător, iar șansa revenirii ei în atenția spectatorului depinde covârșitor de reducerea distanței dintre omul de pe scenă și omul din sală. Problema ar fi una de grad, dar și de nivel al adaptării la realitatea imediată, de selecție și diferențiere între noutatea de coajă și cea care atinge substanța mereu viabilă a omeneșului. A acroșa imediatul în defavoarea perpetuului este o concesie, ba chiar un rabat față de gust, cum, invers, a sesiza în fenomenul prezent structura recunoscutibilă a chestiunilor care frământă dintotdeauna omul reprezintă un efort de adincire, către responsabilitatea morală. La urma urmei, nu este nici o barieră, dimpotrivă, între actul estetic și cel etic, ne aflăm aici în miezul unui consens dialectic între „bunacredință” și „bunul-gust”. Aruncarea cu orice chip a undiței după peștele cel gras al noutății în sine e o dovadă de vanitate, condamnând involuntar la efemer o artă care suferă în primul rând de pe urma războiului cu efemerul.

Revenind la chestiunea viziunii și la primatul imaginii-idee, se face și aici simțită în ultimii ani o primejdie deloc negliabilă. Este vorba de **instrumentalizarea actorului**, un fenomen cu rădăcini destul de adânci în timp: schimbarea atenției de pe expresivitatea emoțională, trăită, a acestuia, pe expresivitatea sa plastică, pe mobilitatea sa mimică și corporală. Binevenit ală vreme cît fenomenul teatral era dominat de o îmbătrînită cantonare în recitativul patetic, efectul tirziu al acestei mutații pare să fie (încă insuficient analizat) un soi de tocare a verosimilului creației actoricești, o exterioritate implicită; o detașare de suportul psihic obligatoriu, lunecînd, în unele cazuri, în artificial, sau în altele, în uniformitate de stil, în manierism monoton. Inegalitățile dintre rezolvările interpretative ale aceleiași distribuții, medicritatea și ambiguitățile unor relații sînt adesea rodul unui interes mai redus al regiei față de actor. Lăsat să rezolve singur sau îndrumat numai pe jumătate de drum, fără un adevărat consens între personalitatea sa și cea a rolului, actorul se marginalizează fără voie, și cred că aici se găsește cauza unei anume suspiciuni care apare între actor și regizor, suspiciune răsfrîngîndu-se în lipsa de adeziune a publicului față de anumite spectacole.

★

Revenind cu analiza la ceea ce trăim și vedem acum, aș alege pentru exemplificare trei spectacole bucureștene ale stagiunii care tocmai s-a încheiat, toate avînd ca obiect binecunoscuta capodoperă și ilustrînd, fiecare în parte, cîte o ten-

dință în procesul de valorificare scenică. **Livada de vișini**, în regia lui Dominic Dombinski, la Teatrul „Nottara”, **O scrisoare pierdută**, în regia lui Silviu Purcărete, la Teatrul Mic, și **Regele Lear**, în regia lui Mircea Marin, la Teatrul Giulești.

Cheia în care este concepută **Livada...** cehoviană de către tînărul regizor Dominic Dombinski este una liric-onirică. În tr-o lumină difuză, tărîm imaterial, domină imaginea simbolică a copilului Grișa, cel pierdut de Ranevskaia cu cîțiva ani în urmă, și care, pe rînd, poate fi spiritul locului, mesagerul trecutului în prezent, puritatea pierdută, obsesiv revenind în conștiință, naivitatea puerilă, dar încăpățînată a eroilor centrali, care refuză să trăiască în real. Această idee regizorală oferă unite de ansamblu spectacolului, care-și păstrează, în ciuda unor inegalități în interpretare și a unor lungimi, o autentică frumusețe stilistică.

Nu e tocmai o suprapunere totală între acest semn arhetipal al copilăriei și cadrul scenografic: dacă dulapul cehovian se încarcă aici magic și devine un fel de cufăr din basmele lui Andersen, scena foarte mică e ocupată parcă excesiv de scheletele laterale ale vișinilor, de umbrele unor manechine zdrențuite, care au, mai ales la schimbarea luminii, un aer descărnăt, aproape inestetic (probabil printr-un defectuos finisaj). Cum obiectele scenice sînt obligatorii legate de oameni, spațiul de joc pare să se îngheșue astfel, incomodînd actorii, a căror mișcare devine în cîteva tablouri o viermulă obositoare. Din acest punct de vedere, cel mai puțin artistic moment este acela de la începutul actului al doilea, cînd, în zori, toate personajele dansează un soi de sarabandă în halate cenușii, spitalicești, urfîndu-se fără rost.

Ceea ce capătă importanță, dincolo de imaginile-semn, este redesenarea unora dintre relațiile majore ale piesei, ca de exemplu nota erotică subterană dintre Ranevskaia și Lopahin, scurt-circuitele Lopahin-Petea, transferul oedipian Ranevskaia-Petea etc. Aceste accente asupra rădăcinilor celor mai profunde care motivează stări și atitudini umane, potențînd drama, nu dovedesc decît că spectatorul rămîne interesat în ultimă instanță de valorile adevărului psihologic.

Scrisoarea pierdută, montată pe scena Teatrului Mic, mi se pare a ilustra, la figurat, dar și la propriu, varianta de montare pe care aș numi-o „a zgomotului asurzitor”. Spectatorul este obligat să se întrebe, la ieșirea din sală, cînd a pierdut firul **comediei**. Încercătura de semne, vizuale, actoricești, sonore, muzicale, efectele de lumină, toate ambalate într-un carusel care se învîrtește fără oprire, acoperă textul cu atîta material ilustrativ, încît acesta încetează, cam de la actul

al treilea pină la final, să se mai audă. Într-un strigăt aproape general se petrece și schimbarea uluitoare de registru stilistic dintre primele două acte (rezolvate în cheie realistă) și celelalte două, în care opereta (cu coruri și marșuri wagneriene) trece tratat în alegorie metafizică. Desenul de un kitsch sofisticat al scenografiei se armonizează straniu cu aerul de sfruntare ce domină întreaga situație dramatică, soluția regizorală părinți să ne arate, nu știu dacă voit, că avem de-a face cu o lume în care jocul politic (despre care purcă ne aducem aminte că vorbește Caragiale) e subminat de o desăvârșită lipsă a valorilor. Păstrind răsunarea și încercând (fără succes) să pătrundă în convenția propusă, spectatorul e silit să-și răspundă la câteva întrebări amănunțite. De exemplu, fără pretenția de a le acoperi pe toate: ce echilibru relațional mai are piesa, dacă Zoe nu e decât un copil răsfățat și isteric, pe care nu-l ia nimeni în serios? Cine este acest cetățean neurmentat, care spune un text hipercunoscut, fără a scoate la lumină nici o trăsătură caracterologică? De ce nu e ales Cațavencu totuși deputat, de vreme ce el câștigă, vehement, nu numai sufragiile zgometoasele sale caracade liberale, ci și adorația frenetică a masei conservatorilor? De ce prezidiul adunării electorale e o naxelă de balon? (Este adică puterea *Deus ex machina*, așa cum ar sugera apoi apariția marțiană a lui Dandanache?) De ce urlă Pristanda replicile de intimitate cu Trahanache (în actul III), cu spatele la public, peste capul alegătorilor? (Răspunsul logic ar fi că scrisoarea „secretă” e un bun public și că se joacă aici o mascaradă fără nici un suport psihologic, de păpușărie pe sfiori.) Este destinul, reprezentat de Dandanache (imbecil lunatic și nervos), ambigen? (Dar este Dandanache chiar destinul social al urbei? Zoe, ne amintim, îi spune lui Cațavencu, la împăcare: „Asta nu e cea din urmă cameră!”) Și ultima, dar deloc cea de pe urmă: este schimbarea punctuației (și implicit a tonului) o soluție regizorală de adâncime? Redesenează acest artificiu cu adevărat sensul frazelor, prin simplă trecere de la punct la semnul întrebării?

Amețitor, spectacolul aduce, în locul bucuriei unei reintîlniri, o iritare supărătoasă și o teribilă nevoie de odihnă. Fără să îmbogățească cu adevărat pe nimeni.

În sfârșit, la Teatrul Giulești, **Regele Lear** pare să propună exact opusul, și aș numi această montare varianta doriană, re-clasicizantă a textului clasic. Miza sa este economia de mijloace exterioare și atenția sporită față de rezolvarea interioară, sufletească și morală, a personajelor. Cu un curaj surprinzător, Mircea

Marin schimbă accentul pe actor, asumându-și în acest fel toate riscurile, în condițiile în care amploarea piesei și mărima echipei fac greu de armonizat vocile individuale într-o unitate compozițională.

Lipsit de orice decorativism, spectacolul se bucură de câteva imagini-simbol de mare frumusețe. Harta regatului, care e totuna cu chipul lui Lear; tronul uriaș; practicabilul care devine pe rînd, ca o înșiruire de monade, coliba lui Tom, eșafodul pe care e mutilat Gloucester, patul însănătoșirii și monumentul experiei, printre autosacrificați, pentru nefericitul rege; iată numai câteva momente de marcare a drumului dinspre inconștientă spre iluminare. Decorul eliptic pare să conțină totuși, și el, propriile primejdii, într-un efect invers față de situația semnalată la **Livada de vișini**: nuditatea austeră a unei scene foarte mari face ca dialogul personajelor să se petreacă uneori într-o pronunțată nemișcare, prelungind prin simple intrări-ieșiri senzația de recitativ care oboșește spectatorul. Regia însă excelează în individualizarea celor două triade paralele de personaje, Lear-Nebulun-Edgar (Tată-Spirit-Fiu) și Goneril-Regan-Cordelia (minus alunecările în patos exterior ale Ilenei Cernat spre final). Mai tern însă este cuplul Kent-Gloucester, în care Sabin Făgărășanu declamă sonor și romantic, iar Mihail Stan se contorsionează fără adâncime.

Spectatorul poate fi, evident, cucerit de virtuțile re-valorificate ale unui text nemuritor, dar e neîndoielnic că această împlinire depinde covârșitor de dispoziția momentană și de posibilitățile individuale ale trupei. Rămîn în memorie creațiile lui Ion Pavlescu (minunat realizat momentul retragerii nebulunii), Corado Negreanu și Florin Zamfirescu. Pe alocuri se resimte, totuși, senzația așteptării a ceva ce nu mai vine, deconcerantă.

Cred că acest **Rege Lear** deschide un fel de contra-revoluție, cenzurînd, pe bună dreptate, acel aer de libertate nesprijinită pe necesitate care se face simțită la hotarul regiei „adaptatoare”, replicînd deci cu forță situațiilor, deloc rare, cînd textul este folosit, dar nu este și servit. Un fel de reîntoarcere a autorului la lumina meritelor sale reale, și, nu în ultimul rînd, a actorului la dreptul său sacru de a fi subiect și nu obiect teatral. La un alt nivel, o reafirmare a eticului ca plafon ultim al actului artistic. Dacă aceste direcții sînt voit reunite într-o tendință unică (și sînt convinsă că e așa), atunci acest spectacol e poate exemplar în fermitatea (lipsită de ostentație) cu care afirmă chiar nevoile de acum (și de mereu) ale spectatorului de teatru.

Miruna RUNCAN