

# Teatrul Tineretului din Piatra Neamț

## BRITANNICUS

de Jean Racine

Actualitatea lui Racine este extrem de vie în cercurile specialiștilor. În ultimul deceniu tragediile raciniene au fost supuse unor multiple analize, pomite dela cele mai îndepărtate puncte de vedere și metode, clasicul francez polarizând în juru-i aproape toate limbajele gnoseologice ale timpului nostru, de la critica marxistă la studii de psihologie abisală, de la interpretări psihanalitice la analize structuraliste. E adevărat că, în transcripția scenică încercările de reformulare sînt mai puține, și pînă la ora actuală, nu putem cita un nou tip de spectacol Racine, apt să încorporeze teatrul noile interpretări critice, așa cum s-a întîmplat, de pildă, în cazul Shakespeare — *contemporanul nostru*. Un reputat critic francez — Roland Barthes — se întreba dacă, azi, Racine mai poate fi jucat. „Poate că, pe scenă, acest teatru este pe trei sferturi mort. Dar dacă se încearcă... trebuie încercat cu seriozitate...” (subl. n.).

Cu atît mai surprinzătoare apare tentativa teatrului din Piatra Neamț care, apelînd, explicit, în montare, la lectura lui Roland Barthes (singura sursă critică amplu citată în program), n-a ținut seamă tocmai de avertismentul criticului. Rezultatul este o punere în scenă într-atît de puerilă și de neserioasă că n-ar merita să ne oprim asupra ei, dacă n-ar isca dincolo de faptul teatral ca atare, niște semnificații mai adînci.

Ne aflăm în fața unui caz limită de „acțiune” regizorală. Puține la număr, spectacolele lui Aureliu Manea au stîrnit întotdeauna controverse și curiozitate. *Rosmersholm*-ul său a șocat și a atras atenția asupra sa chiar și celor mai nereceptivi spectatori, tocmai datorită caracterului insolit al montării, căreia i se concede autenticitatea unor căutări, și credință în actul artistic. A urmat *Anotimpurile* după Wesker, pus în aceiași formulă. S-a încercat explicarea operației de mutilare a textului prin dorința regizorului de a supradimensiona universul restrîns, sentimental, al lui Wesker. Și acum *Britannicus*. Marele text oferea de astă dată, din plin, tînărului director de scenă prilejul unei cristalizate mărturisiri artistice. Dar ce s-a întîmplat? Textul tragediei a fost lăsat

să fie rostît pe un plan, iar spectacolul a fost „ridicat” și pus să se desfășoare pe un alt plan, paralel. Alexandrinii au „curs” otova, debitați în așa fel încît nimeni nu putea recunoaște nimic din spiritul, problematica, tensiunea și caracterele galaxiei Racine; versificația s-a desfășurat într-o vetustă monotonie, într-o manieră plicticoasă tradiționalistă și în stilul denumit „provincial”, pe care nu ne amintim să-l fi întîlnit în reprezentațiile teatrului din Piatra Neamț. Paralel cu rostogolirea textului, am asistat la desfășurarea „ritualului” Manea, manieră prea timpuriu constituită și cu o instrumentație bine cunoscută din montările sale precedente. Alfabetul său a rămas la cîteva semne, nu s-a îmbogățit, și nici semnele nu și-au modificat conturul: costume negre, cagule, frînghii, actori cu ochii legați, gesturi pretins inițiatice de un esoterism de duzină, vagi aluzii la codul teatrului oriental, mișcări contorsionate, replici rostite în poziții obligatorii orizontale, îndărătnic și pleonastic calchiate pe litera și metafora textului. Efectele ni s-ar fi părut doar ilare, dacă cifrul lor, așa zis criptic, n-ar fi fost înfrîmător. Neron, cel care „sătul de a fi iubit, azi vrea temut să fie...” e înfricoșător! Seamănă cu „le masque de fer”; chipul îi e acoperit de o vizieră metalică și minile cu mănuși negre de brigand. Cînd versurile evocă legăturile ce-l țin legat de Octavia, apar frînghiile ce-l înnoadă strîns de interpreta respectivă. (Se pare că regizorul n-a consultat textul în original altfel ar fi înfățișat-o pe Octavia, neîndoios, și cu un ochi vinăt. Din fîcîrire riguroasă versiune românească «traducere Dinu Bondi și Radu Popescu» eludează acel „oeil inflammé” — care negreșit ar fi stimulat suplimentar inspirația regizorului.)

Dincolo de teribilismele mișcării scenice (dar sînt oare teribilisme aceste simplificatoare transpuneri plastice ale cuvîntului, care amintesc de nevinovata joacă a copiilor, cunoscută sub numele de „mimă”?) — amară e concluzia cu care părăsești (înainte de ultima lăsar de cortină) spectacolul; nu e vorba doar de gratuitatea actului scenic ci de degradarea lui. Dezamăgite lipsa unei aderențe la piesă, apăsător este vidul, totala absență a mesajului, sterilitatea gîndirii regizorale. Să fie oare neputință de a descifra un mare text, neputință acoperită cu o aparentă și mărunță încifrare? Sîntem, nu încape vorbă, în fața unui fenomen de lichefiere a actului regizoral creator. Nu punem la îndoială sinceritatea tînărului regizor, chinuit poate de obsesii și viziuni lăuntrice, dar ne întrebăm dacă asemenea obsesii și viziuni îl pot certifica pe plan profesional, dacă ele pot avea autoritatea unor criterii sau coordonate pentru definirea unui „tip” artistic. Fixitatea sistemului său de semne în fața unor autori și opere fundamentale diferite, mărturisesc limite nepermise, care nu pot fi explicate simplist prin sărăcia in-

formației culturale, ci au cauze mai profunde. N-am fi insistat asupra „cazului” Manea, dacă el n-ar fi stîrnit un anumit fel de entuziasm la unii critici, care discreditează spre paguba certă a carierei regizorului, și mai ales spre întunecarea orizonturilor sale, un „stil” Manea... A descoperi rafinate sensuri intelectuale, a descifra cine știe ce subtilitate mesaje, acolo unde se etalează, în fond, — în mod contorsionat și sumbru o precară și pripită asimilare a unor teorii de discutabilă și oarecum restrînsă circulație, — și mai ales unde se vădește o diletanță în-cercare de joc de-a teatru, echivalează cu un snobism critic periculos. Mi-e frică de snobism, căci mi-e frică de provincialism. Într-un moment în care aspirăm și izbutim să ne impunem pe planul mondial al teatrului, provincialismul frapează mai puternic ca oricînd.

*Mira Iosif*

## Teatrul Național din Craiova

# MANDRAGOLA

de Machiavelli  
și

# HENRIC IV

de Pirandello

Spectacolul craiovean, pregătit de tînărul regizor italian Paolo Magelli, se caracterizează printr-un paroxism al mișcărilor. Întreaga montare stă sub semnul unei remarcabile scene inițiale, de pantomimă, care sugerează, în câteva secunde, frenezia unor figurine animate, aidoma celor puse în mișcare, la bălci, de cineva care se distrează trăgînd cu o pușcă la țintă. E o izbucnire violentă, un delir de gesturi și de mișcări automate, declanșate de un resort. După aceste îndrăcîte și dezarticulate mișcări, figurinele își termină jocul și încremenesc în poziții moarte. Și, începe spectacolul. Oricum ar fi, montarea nu poate deveni decît o completare, sau o variantă, a acestei imagini sintetice. Ce sînt figurinele? Ce reprezintă jocul lor, smuls pentru cîteva clipe din încremenirea de veacuri? Și, mai ales, cine se distrează trăgînd atît de bine la țintă?

Firește, spectacolul nu are a ne răspunde, punct cu punct, la toate aceste întrebări.

Tînărul regizor italian a gîndit o formulă a răspunsului — care se cheamă, pentru o

seară, *Mandrágola* — pe două dimensiuni principale. Una privește planul desfășurării jocului propriu-zis. Aici au fost diferențiate artistic trei ipostaze: *actorii*, într-o atitudine degajată, ușor desprinsă de faptele înscrise în cercul jocului; *personajele*, prinse în cercul amețitor al acestui joc; și, în fine, dincolo de toate acestea, o *voce* adîncă, gravă, îndurată, un plan al interiorizării, voce conștientă de măsura lucrurilor, dar care nu poate opri cu nici un chip sarabanda figurinelor, odată ce a fost declanșată. Regizorul diferențiază (și animă) cu vădită abilitate aceste trei ipostaze ale reprezentației, trecerile fiind făcute cu spontaneitate și, adesea, cu ingenioase efecte. „Ipostaza personajelor” are o intensitate anume, marcată tocmai de ceea ce numeam la început paroxism al mișcării. Se realizează o tensiune a gestului, vizualizîndu-se, parcă, risipa de energie caracteristică umanității Renașterii, a cărei vitalitate sparge conveniențele și se manifestă ostentativ, zgotos. Drept pentru care, actorii sînt într-o permanentă mișcare, sar, se rostogolesc și fac tumbe, se iau la trîntă etc., etc., în timp ce schimbul de replici dintre ei se face pe un ton foarte ridicat. Din păcate, însă, în acest exces de mișcare ca și în tonul exagerat de înalt al vorbirii, vedem și un neajuns al spectacolului.

A doua dimensiune principală privește un plan ascuns, de adîncime, în prospectarea piesei. E vizibilă, și, pînă la urmă, copleșitoare, în reprezentatie, încercarea de a scoate treptat la iveală, ceea ce se află dincolo de țesătura de intrigi, de explozia de mișcare, de acțiunile eroilor. Comedia propriu-zisă se desfășoară tot timpul într-un tempo amețitor; dar pe nesimțite, încep să se audă voci îngrijorate, prevestitoare, mereu mai amare, mai îndurate. Pinza colorată a comediei se sfîșie din ce în ce mai mult, lăsînd loc aspectelor tragice, iar regizorul știe să imprime un bun crescendo acestor momente. De aceea, spectacolul nu amuză cu orice preț și poate că așa și trebuie să se întîmple. Finalul, punct culminant al risipei de energie și de inventivitate cheltuită în numele unui scop aparent banal, aparent inofensiv, aproape că înspăimîntă, căci ne relevă ceea ce se arată a fi o conspirație a inumanului. Complicata mașinărie a figurinelor s-a declanșat fără putîntă de oprire și ea nu e altceva decît o goană nebună pentru încolțirea unui om.

Am căutat să redăm ceva din schema de gîndire a regizorului, din viziunea sa asupra comediei lui Machiavelli. E de adăugat că regizorul a vizat mai mult — „să confruntăm — spune el în caietul program — textul lui Machiavelli cu problemele pe care barocul occidental modern le pune unui spirit critic...” Spectacolul poate fi privit și din această perspectivă. În cadrul ei, actorii — care au avut de rezolvat extrem de complicate sarcini scenice — s-au distins în mă-