

■ RADU NICHITA

Teatrul Națiunilor

(la scara 1/20)

Sîmbătă 21 iunie, cînd colectivul Teatrului Mic a ajuns la Varșovia, stagiunea Teatrului Națiunilor intra în a treia săptămînă, ultima. Trecuseră pe acolo vedete dintre cele mai prestigioase ale regiei, actoriei, teatrologiei și marketingului festivalier. Se consumaseră dezamăgiri, se confirmaseră reputații, se aplaudaseră profesionalisme rafinate și experimente sugubețe sau grav-metafizice. Se aprinseseră, în sfîrșit, entuziasme pentru o trupă din Uganda, condusă de Robert Serumaga, ca și pentru aceea din Japonia, a cărei protagonistă, Kayoko Shiraiishi, dispunea, zice-se, de o tehnică de-a dreptul miraculoasă. (Subsemnatul, prin forța împrejurărilor, am văzut, din circa 60 de spectacole, trei — inclusiv Matca noastră — adică a douăzecea parte.)

Totodată, însă, se mai săvîrșise și o anume blazare a spectatorilor, atît specialiști cît și, cum se spune, „plătitori”. 15 trupe străine în cele două săptămîni de pînă la noi, la care se adăugaseră spectacolele poloneze, nu puține de prim ordin, fuseseră, firește, suficiente ca să cam sature și pe cei mai îndrîjiți consumatori de teatru. La matineul de duminică 22, al lui Piccolo Teatro din Milano, balcoanele Teatrului „Polski” stăteau aproape goale, iar aplauzele finale, în poșida căldurii lor, rămîneau, mi s-a părut, datoare înecîntătoarei arte a trupei lui Giorgio Strehler.

Teatrul Piccolo din Milano:

IL CAMPIELLO (PIAȚETA)

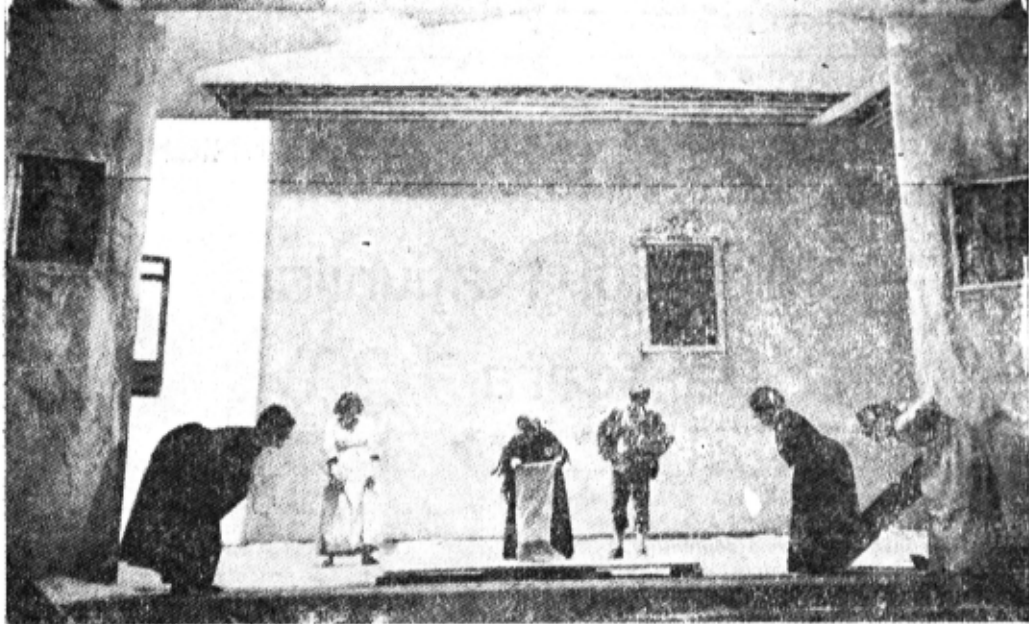
de Goldoni

Luciano Damiani, scenograful nedespărțit de celebrul regizor-animator al lui Piccolo, a conceput un decor de mucava pictată, cam

prea mucava și prea pictată ca să nu sugereze discret și autoironia. Suprafețe mari, simetrice, că în mai toate compozițiile sale. Sufite pictate, suspendate de tavanul sălii, pînă aproape de candelabru central. Avanscena, prelungită lateral prin alte mucave și, în față, prin două rînduri de trepte, lăsa actorii să joace uneori la nivelul primelor rînduri de fotolii. Zăpada de confetti a iernii din decor se spulbera cînd și cînd peste umerii noștri, așternîndu-ni-se la picioare. Totul, eu un aer bazos de mucava, ca să spun așa, funcțională, și „implicînd” publicul conform unor aspirații de teatru ultramodern, dar prin mijloace dintre cele mai tradiționale. În amarnică suferință, însă, luminile de turneu, care nu-i ajutau mai deloc pe actori — dimpotrivă. Dar, mai ales, ne lăsau nostalgia a ce vor fi fost albastrurile și alburile-cenușii ale lui Luciano Damiani sub o mîngîiere de proiector.

Dar, chiar în condițiile acestea vitrege, decorul scînteia de gîndurile spectacolului. Nu știu cîți scenografi făcînd echipă cu regizori ar fi convenit ca în reprezentarea unei piațete dosnice din Veneția sărăcimii să nu le „scape”, măcar în fundal, un contur de campanilă sau un profil de gondolă. Aici, sfidînd ispitele mucavei, nimic de carte postală ilustrată. Ba, mai mult, splendorile acvatice ale falnicei Veneții, lagune, canale și canaletti, fintini și cheiri romanțioase, se reduceau în scenă la... o băltoacă de zăpadă topită. Nu pictată, ci din apa cea mai apă, H₂O, ruginie ca pe orice pavaj și adăpostită într-o adăncitură a podiumului central. Care băltoacă devenea un fel de Dardanele ale evenimentelor din scenă, în jurul ei și în funcție de ea reglîndu-se întreaga mișcare (și cită inepuizabilă invenție, fidelă adevărului situațiilor, pînă la ultimul amănunt !).

Pe „țărnuț” băltoacei luau loc, fudule ca niște castelane, cumetrele gureșe din piațetă, fericite că li s-a ivit un prilej de confidență reciprocă, de clevetire sau de melițare în gol.



Gilvele din jurul băltoacei : Piațeta de Goldoni

Ba, una din ele, Pasqua, ținea în tinda casei două seaune, ea să le aibă la îndemână neîntirziat, ori de câte ori i se oferea pretextul de a se așeza la taclale. Trecind pe lângă băltoacă, fetele fără zestre trăgeau cu coada ochiului, ca într-o oglindă orizontală : Gasparina, cea mai avută din piațetă, o ignora ostentativ, căci, evident, avea acasă oglinzi adevărate. Îndrăgostiții, timizi, dădeau tiroale băltoacei : focoși, săreau peste : năuciți, călcau într-însa, improșcându-se din cap până în picioare. Gilvelele sărăcimii din piațetă se desfășurau în jurul băltoacei, taberele ocupându-și pozițiile cu aerul că se invecitivau de pe niște promontorii strategice. Ironizarea prin băltoacă a unor atât de omenești slăbiciuni se căptușeau în jurul băltoacei, taberele ocupându-și pozițiile cu aerul că se invecitivau de pe niște promontorii strategice. Ironizarea prin băltoacă a unor atât de omenești slăbiciuni se căptușeau în jurul băltoacei, taberele ocupându-și pozițiile cu aerul că se invecitivau de pe niște promontorii strategice. Ironizarea prin băltoacă a unor atât de omenești slăbiciuni se căptușeau în jurul băltoacei, taberele ocupându-și pozițiile cu aerul că se invecitivau de pe niște promontorii strategice.

Magistrală dozare de vervă și îngindurare, pe care echipa actricească, de o rară omoge-

nitate, o susținea jucind cu subtilă consecvență, într-un registru dublu, și comic, și duios. Cumetrele se învrăbeau — bineînțeles, în jurul băltoacei —, dezlănțuindu-și furiile până într-atit, încît se înfruntau din unghiul trapezoidal al luptătorilor de karaté și-și emiteau replicile gutural, într-un fel de italiană cu rezonanță japoneză. Dar, în același timp, le părea rău — nespun, sfișier de rău — că toamai pe ele, prietene atît de vechi și atît de bune vecine, viața le silea să se încaiere (două duene, Anna Maestri și Didi Prego, absolut memorabile). Zorzetto (Bruno Zanin, protagonistul lui Fellini din *Amarcord*) se ținea de șotii adolescente, mirindu-se comic el însuși de ce-i putea pielea, dar și mai mirat, până la suferință, de uluirea opacă a adulților. Gasparina ciripea tot timpul în dialect toscan, țîțită ca o prețioasă ridiculă. Dar, în final, cînd își lua rămas-bun de la Venetia, aceleași „t”-uri fandosite se încăreau de lirismul grav al unei romantice învoceații către elipa ce zboară, să mai zăbovească puțin (Michaela Esdra, jucind pînă atunci în subretă, realiza această trecere cu o dăruire de mare ingenuă dramatică).

S-a glosat mult despre știința ritmurilor și a valorificării detaliilor la Giorgio Strehler. De domeniul virtuozității regizorale celei mai înalte mi s-a părut și punerea în scenă a chefului de carnaval oferit sărăcimii de vizitatorul ocazional al Piațetei, Il Cavaliere. Pe-retele-fundal al casei gazdei acestuia cobora

încet, dezvăluind încă un plan, cu comenșii așezându-se la masă. Antraet. Inceputul părții a doua îi găsea gata amețiți. Il Cavaliere ieșea în piațetă, ea să-și alunge, la aer curat, abureala. Mucavaua se ridica la loc, încet, dînd o semnificație comică neașteptată lamentațiilor sughițate de personaj pe tema clătînării zidurilor venețiene. Continuarea chefului popula apoi planul doi, prin apariții scurte în unica fereastră din zidul respectiv, a cărei stucatură exterioară devenea rama unui carusel de portrete de gen, desprinsă parcă din pinzele lui Tiepolo. Apariții din ce în ce mai precipitate, pe măsură ce, toropiți de mîncarea și băutura cu care nu erau deprinși, locuitorii piațetei se împotriveau, din răspuțeri, somnului. Brusc, liniște. Și, pe o altă pauză, cînd, bînuî, nu numai eu, dar toată sala așteptam din nou ghitara, răsuna, tîrziu, un... sforăit. Totuși, nu rîdea nimeni. Pînă într-atît de tăios pregnante fuseseră portretele și ritmul succesiunii lor în comunicarea gradată a nevoii, a foamei și setei pe care le astîmpăra cheful.

La sfîrșit, peste piațeta deșartă, începea să ningă. Răgaz ca să mai privești o dată zidurile alb-cenușii ale sărăcimii venete, care, fie și reflectate într-o băltoacă, ascundeau tezaure de suflet pe potriva celor de marmură oglinzite în canale dar nezarîte în scenă. În desăvîrșita sa grație, spectacolul lui Giorgio Strehler polemiza nu numai cu splendorile calpe, dar, mi s-a părut, și cu excesele de turpitudine și abjecție dintr-un anume teatru al zilelor noastre.



Dante de Iozef Szajna. Magdalene algeice în căutarea unor Pilați din Pont („Purgatoriul” sau „Spălați-vă pe mîini”)

Teatrul „Studio” din Varșovia:

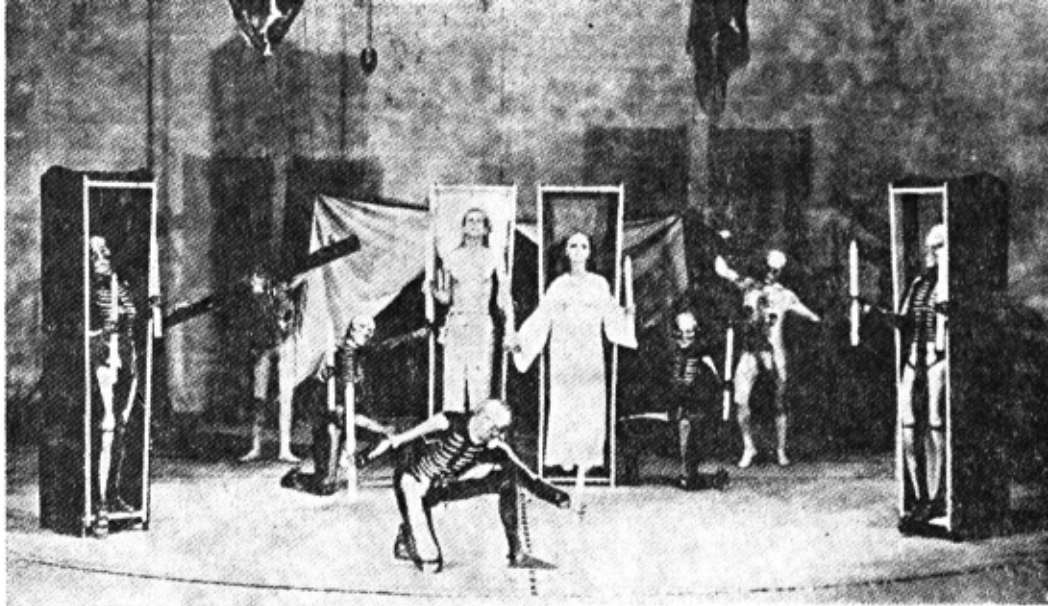
DANTE

de Jozef Szajna

Duminică seara. În piața Palatului Culturii e o serbare populară exuberantă, cu grupuri folclorice pe estrade, corturi de iarmaroc și tarabe de artizanat vesel. În teatru, de cum treci pragul, te cuprinde o atmosferă tensionată. Ușile foaierei se deschid tîrziu, după ce publicul s-a strîns pentru reprezentație. Neobișnuita așteptare tăcută în fața lor te face să presimți spectacolul, dacă nu ca, pe un eveniment ezoteric, măcar ca pe o abatere de la regulile teatrului de „a plăcea” publicului cu orice preț. Jozef Szajna este un nume dintre cele mai cunoscute în pleiada teoreticienilor și practicienilor aceluia teatru modern care-și caută căi ireconciliabil opuse divertismentului și artei digestive.

Foaierea cuprinde o expoziție a directorului-scenograf-regizor-autor-animator de aici, care, întrebă ce profesiune are, răspunde: „pictor”. Geometrii albe, argintii, azurii, din care irumpe, neliniștitor, cite un tipăt singur sau negru. În centrul foaierei, un grup statuar, despre care vom afla la spectacol că sînt Caron și Cerber din „Divina comedie”. Caron, despuiat, vinăt din creștet pînă în tălpi, dar de un vinețiu umed, lipicios, care sugerează și viețuirea nocturnă, îndelung lipșită de soare, și picla sulfuroasă a straturilor-cerceri dinlăuntrul pămîntului, și o crustă torționar-justițiară. Cerber, cu pieptul gol și cu picioarele împăroșate, cheamă în gînd animalitatea elementară. Partizan al unui teatru de „ambianță” totală, ce integrează publicul, împotriva comodității de a asista la o reprezentație în decor „detașat”. Szajna procedează prin mijloace variate de implicare forțată a spectatorului în universul său teatral.

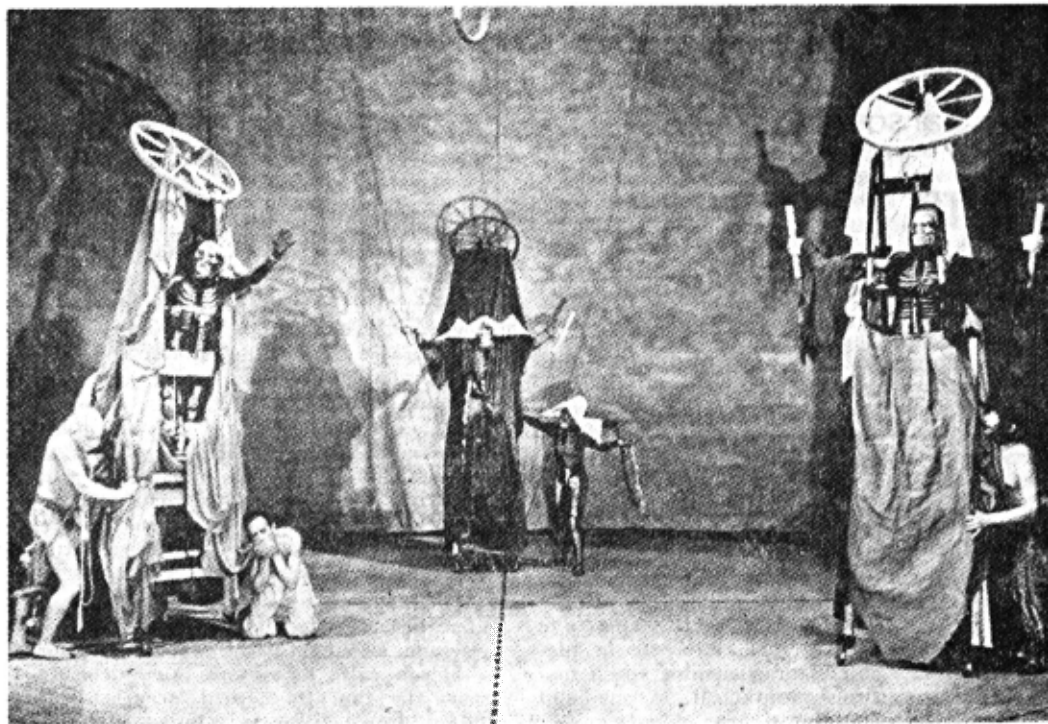
Înainte de reprezentație, sala prelungește și intensifică atmosfera foaierei. O scară largă, negeluită, coboară, peste capetele noastre, de la balcon către avanscenă. Aici, detașându-se imaculată din întunericul scenei, Beatrice, statuar drapată, ține în mîini o fringhie gro-



Dante de Iozef Szajna.

SUS : Obsesia morții (un infern)

JOS : Ierarhii șubrede cu aureole false (alt infern)



solană ce șerpuiește pe trepte, legind între ele câteva siluete care aduc ceva din lumea spăimoasă a gravurii medievale. De o parte și de alta a sălii, două scări năruite pe care zac, dezarticulate în nemișcare, alte două siluete, acestea de penitenți. „Statuar” nu este aici un atribut de complezență. Caron, Cerber, Beatrice și ceilalți sint actori a căror incredibilă imobilitate — nici respirația nu li se poate percepe — decurge, evident, dintr-un antrenament special, întemeiat, probabil, pe yoga. Trupa lui Szajna se alcătuieste, așadar, nu din angajați pe o schemă de posturi artistice, ci de *angajați* în sensul superior al cuvântului, față de un crez estetic comun, cu o devoțiune fără margini pentru concepția de spectacol.

Prelungirea concentrării statuilor, pe care le știm viu, impune publicului o anume reculegere. Când asonanțele „Cosmogoniei” lui Penderecki se însinuează treptat din scenă și, deopotrivă, din sală, Beatrice se întoarce lent, trăgând frînghia și desfășurînd de-a lungul scării, ea pe niște imense mătâni groțeași, figurile pînă atunci imobile. Dante, ultimul din șir, se tîrîie și se rostogolește din treaptă în treaptă, în pinza de sac a penitenței. Beatrice îi dezleagă capul și-l conduce către imensa poartă arămie ce acoperea scena iar acum se deschide majestuoasă. Versurile rostite în italiană ne ajută: „Per me si va nella città dolente / Per me si va nello eterno dolore...”

Am regretat absența pe mai departe a unor asemenea repere, deoarece necunoașterea limbii lăsa destul de obscure multe din nuanțele adaptării „Divinei comedii” în acest spectacol de autor. Ce mi-a rămas sub semnul întrebării a fost eliminarea lui Virgiliu și substituirea lui prin alte călăuze, Beatrice, Caron, Cerber și chiar Iuda. Va fi fost această eludare o parte din transpunerea „Divinei comedii” într-o viziune subiectivă pînă la solipsism? În acest caz, în locul adagiului existențial „infernul sint ceilalți”, spectacolul lui Szajna propunea, mi s-a părut, la început, un deznădăjduit „infernul sintem noi”. Urmat, către final, de o încrezătoare afirmație: „dar tot noi putem fi și purgatoriul, și paradisul”. În orice caz, alternativa bine-răn se detașa din spectacol ca o chemare la opțiune, existența termenilor antinomici fiind sădită în eul contemplativului Dante. Iar el cobora, abisal, printre mituri religioase, obsesii (mai ales a morții), coșmare instinctuale.

Mărturisesc că, de-a lungul unei bune părți din spectacol, l-am urmat fără prea multă convingere. Desfășurarea cercurilor infernale pe turnantă, într-o savantă imbinare a mișcării, costumelor și elementelor de decor, eu proiectii non-figurative pe fundal, totul de o exactitate infinitesimală, vădea aceeași supremă disciplină de echipă, demnă să fie ovaționată. În schimb, belșugul de butaforie, sofisticarea alegorică, morbidețea și o anume literaturizare a imaginii mi se păreau exce-

sive. Același sentiment contradictoriu mîlștirneau și prezențele acoricești. Nedezmîțind nici o clipă nivelul de performanță fizică al începutului, ele mă lăseau destul de sceptic în ce privește autenticitatea participării lăuntrice, înecată, dacă exista, în pletora extravagantelor de atitudine și mișcare (Iuda, spînzurat, Caron, pe trapez, alții, răstigniți, contorsionați etc.). Rezervele critice mi-au amuțit complet abia de la apariția celuialt termen al conflictului interior al lui Dante: Purgatoriul. Imensa pînză albă care acoperise complet scena vălurindu-se printre spectatori reverbera cu o binevenită simplitate ironia chemării unor Magdalene angelice, care, traversînd sala cu cîte un lighean de tinichea, ne invitau să ne spălăm pe mîini, la fel ca odinioară Pilat din Pont. După aceasta, un paradis unde armonia sferelor apărea ca echilibrul greu de dobîndit al integrării antinomiilor omenești în ordinea universului (Dante, Cerber, Beatrice, rotindu-se în niște circumferințe ce preluau, fiecare în altă culoare, proiecțiile de pe fundal).

Spectacolul era vehement anticlerical. În cercul infernal al cardinalilor și papilor, aceeași apăsare purtați pe un fel de schelării-turn, îmbrăcate într-o purpură de două parale. Sfinți de procesiune, amvoane dogmatice și totodată strane de confesiune, schelăriile — împinse de niște călugărițe, ale căror pelevine dezvăluiau schelete lubrice — sugerau ierarhii subrede dar amenințătoare. Opțiunea morală a lui Dante-Szajna își găsea o expresie fățișă, aproape didacticistă (în sensul bun al cuvîntului), prin zugrăvirea dezgustător-terifiantă a păcatelor infernale: egoismul, cinismul, desfrînarea, tirania, nedreptatea, trândăria, fătărnicia. O rafinată cultură teatrală în slujba unei pătimase și pătimitoare aspirații către ne-infern.

★

Luni 23, după-amiază, cînd plecam de la hotel să jucăm la Teatrul „Powszechny”, ploua cu găleata. Priveam din autobuz la străzile atît de animate în ajun, acum pustii. Cîți spectatori se vor încumeta oare să străbată și ei drumul? Sorescu, cu gîndul la diluviul din piesa lui, ne consola: „Eh, zice, ce mai contează o ploaie la un potop?” Cu o jumătate de oră înainte de primul gong, mai pe sub umbrele, mai pe sub prelate improvizate, au început să vină. A fost una dintre cele mai frumoase serii din existența de zece ani a Teatrului Mic, dacă nu cea mai frumoasă. Din cele douăzeci de cronici pe care le am acum în față, aleg una, a lui Jerzy Sokolowski, în săptămînalul „Zycie Literackie” din Craiovia. Celor care mă vor suspecta, poate, că alegerea a fost făcută pro-domo, li le țin la dispoziție pe celelalte nouăsprezece :

Teatrul Mic din București:

MATCA

de Marin Sorescu

„Matca bucureșteană a cunoscutului poet contemporan Marin Sorescu a constituit, pentru cei care nu s-au întâlnit pînă acum cu teatrul românesc, un moment de revelație al festivalului. Spectacolul a fost surprinzător și revelator datorită înțeleptei filozofii a operei, precum și lirismului teatral reținut, de o extremă subtilitate...

Punctul de plecare al operei l-a constituit tragedia inundație care s-a abătut asupra României acum cinci ani. Ea devine în piesă o referință simbolică, pe care poetul dramaturg o transfigurează într-o moralitate filozofico-poetică, despre victoria speranței asupra stihiei sălbatice, inexorabile, despre transformarea răului în antipodul său, despre solidaritatea umană (acțiunea se petrece într-un sat de munte), despre curaj și sacrificiu.

Să elaborezi concepția scenică a unui text de atare densitate poetică-alegorică constituie un lucru deosebit de dificil, care izbuște rareori în teatru. Regizorul, actorii, scenograful și, în sfîrșit, compozitorul au găsit modalitățile potrivite și totodată extrem de simple pentru a exprima conținutul de idei al operei, atmosfera și specificul ei. Dinu Cernescu desfășoară acțiunea într-un ritm lent, ca într-o tragedie antică. Rolul eroinei principale, Irina, femeia din popor (minunată tragediană Leopoldina Bălănuță: cred că cea mai reușită interpretare actricească

feminină a Teatrului Națiunilor 1975), este împărțit pe trei voci, trei apariții, înveșmîntate în rochii lungi, în care ar fi putut apărea Antigona sau corul Eumenidelor. Regizorul introduce totodată cortegiul măștilor mirific colorate, inspirate din tradiția folclorică românească, mereu vie. Asemenea ritualuri au loc de obicei la naștere și la înmormîntare. Aproximarea tragediei este vestită de o precipitare a situațiilor. La sîriul bătrînului tată, ursitoarele satului înalță un cîntec triumfal, ce anunță un nou născut. Imediat, alături de leagănul copilului, începe inundația, cadența de jale a versurilor și sunetelor. Apoi nu se mai rostește nici un cuvînt. Scena vorbește prin imagine. Există mai multe asemenea momente imagistice. De exemplu, acela al dislocării apelor și de deslănțuire a catastrofei. Totul începe cu un liricel subțiratic de apă, ce se prelinge dintr-un izvor aflat undeva deasupra, și în a cărui răcoare înviorătoare își spală Irina obrazul obosit, pentru ca în clipa următoare să se năpustească asupra scenei o ploaie de frînghii încărcate cu obiecte disparate — deosebit de sugestivă această imagine plastică a puhoaielor (scenografia: Adriana Leonescu).

Poezia a căpătat glas prin mijloace de expresie scenică: jocul actorilor, concentrat, dozat, dar bogat în expresivitate, măiestria regizorală, compoziția plastică — iată un teatru total, cristalin ca un izvor de munte. Spectacolul Teatrului Mic ne convinge o dată mai mult că arta, poezia în special, se exprimă în primul rînd printr-o simplitate de mijloace plină de modestie, dar conștientă de scopurile sale, mijloace armonizate creator, subordonate rigorii ideilor și sentimentelor... Matca rămîne unul dintre cele mai remarcabile spectacole ale acestei stagiuni a Teatrului Națiunilor.“

