

cesul de dezumanizare e cea mai acută problemă a epocii moderne. Unul o face într-o manieră militantă (Brecht), celălalt într-o manieră metaforică (Ionescu). Într-una, eroul bun se dezumanizează, în cealaltă moare. Concluzia e închisă.

Obişnuiesc să vorbesc mai puțin despre felul cum montez piesele. Am o preocupare principală: să nu fie două spectacole Gjurhescu, ci unul Ionescu și unul Brecht (ceea ce nu înseamnă, firește, că ele nu vor mai fi în viziunea mea).

Mă preocupă, de asemeni, ca la piesa lui Ionescu, unde avem de-a face cu o întâmplare metaforică, la limita dintre vis și realitate, imaginație și fapt cotidian, unde există mai ales fapte neobișnuite în împrejurări neobișnuite, jocul actorilor să pară cel mai obișnuit cu putință. Totodată, tehnica scenică, foarte complexă, să treacă aproape neobservată, să capete, cu alte cuvinte, aici, rolul unui actor, adică să nu aibă nimic demonstrativ și să se observe numai atunci când capătă funcție metaforică. Bérenger — încă o dată, Radu Beligan, firește. În rest, în mod voit am distribuit alți actori decît în *Rinocerii*, pentru că între eroii pe care-i reprezintă sînt deosebiri esențiale.”

VALERIU MOISESCU

„METEORUL” de Fr. Dürrenmatt
(Teatrul „Lucia Sturdza Bulandra”)

„OFIȚERUL RECRUTOR” de Farquhar
(Teatrul Mic)

„*Meteorul* este o piesă-bilanț în dramaturgia lui Dürrenmatt; o analiză lucidă, prin care autorul încearcă să-și analizeze și să-și realizeze condiția lui într-o anumită societate. E o piesă în care se regăsesc câteva din temele și ideile preferate ale dramaturgului elvet, piesa avînd puncte de continuitate (nu-i vorbă, și de discontinuitate) cu cele anterioare ei (*Romulus cel Mare, Căsătoria domnului Mississippi, Un înger vine la Babilon, Vizita bătrînei doamne, Frank al U-lea, Fizicienii, Hercules și grajdurile lui Augias*).

Destinul scriitorului Wolfgang Schwitter este apropiat de cel al fizicianului Johann Wilhelm Möbius. Mai mult, aș zice că Schwitter este un alter ego al lui Möbius, cu deosebirea că acesta nu este doar obligat să trăiască în compromis și să accepte compromisul, ci este însuși produsul a nenumărate compromisuri («N-am cunoscut adevărul, de teamă n-am vrut să-l cunosc»).

Aici, pe undeva, Dürrenmatt se întilnește cu literatura absurdă a secolului nostru. Dar, la el, absurdul nu e folosit ca modalitate de expresie; detectarea absurdului se face cu necesitate, dintr-un anume spirit de distanțare critică față de realitate. E absurditatea unei lumi, a unui mecanism, a unui angrenaj. Dramaturgia lui se află așezată la răscrucele unei lumi haotice și iresponsabile, o lume în care domnește legea junglei și în care ființei umane îi este dat să trăiască chiar atunci cînd nu mai dorește.

Ceea ce mi se pare esențial în *Meteorul* — și aceasta am dori să subliniem în spectacol — este faptul că piesa pare paradoxală prin însăși construcția ei, fiindcă personajele trăiesc într-o atmosferă de continuă ambiguitate. E vorba aici de acel *paradox concret* (cum numește scriitorul *grotescul* în esul «Probleme de teatru»), potrivit căruia grotescul ar reprezenta singura cale de exprimare în artă a unei lumi caracterizate prin *aspațialitate, neesențialitate și lipsă de semnificație*, adică chiar a acelei lumi — tot el o spune — în care «partea nu se integrează în totalitate, individul în colectivitate, omul în umanitate». Schwitter are revelația lumii în care a trăit, și numai *ca revelație*, doar în momentul de dinaintea morții.

Spre deosebire de *Regele moare* de Eugen Ionescu, în care Bérenger este un învins și în care prin moartea unui individ se distruge o lume, în *Meteorul* moartea înseamnă salvare și expiație. De altfel, titlul e ușor de «tradus»: *meteorul* pornește din nimic, are o viață scurtă, strălucește și se prăbușește cu o forță elementară, distrugînd și arzînd totul numai în locul căderii și, poate, și puțin în jur. Dar de fapt, și în mare, nu se distruge nimic. Aici, trebuie să revin din nou la teoretizările lui Dürrenmatt: «*Scriu, zice el, conștient de absurditatea acestei lumi, dar nu disperat, chiar dacă avem puține șanse s-o salvăm*».

Și fiindcă tot am alunecat în citate... «Nu mai sîntem sensibili decît la comedie», adaugă și, considerînd că o epocă în care relația dintre individ și societate este paralizantă nu mai poate constitui o sursă de tragedie.

Meteorul este o comedie, dar nu în sensul obișnuit al cuvîntului. E o comedie care te îngheață.

Ca poziție socială, personajele sale au atins pragul lor maxim de importanță; din punct de vedere caracterologic, ele sînt personaje-limită. De aici și situațiile-limită; dacă n-ar fi așa, piesa ar constitui un caz oarecare, o dramă burgheză de un realism cotidian. Iată! Schwitter este laureat al premiului Nobel; Muheim, un magnat al puterii financiare și politice; pastorul Lutz, un fanatic al reabilitării credinței; criticul care va rosti discursul de adio e «frunzașul criticilor». Cu toate acestea, personajele sînt total contradictorii, neașteptate în reacțiile lor, în comportamente.

Pornind de la aceste date, căutăm pe scena Teatrului «Lucia Sturdza Bulandra» să găsim o cheie specifică în modalitatea de expresie, necesară unei piese foarte puțin spectaculoase, *Meteorul* fiind mai degrabă o dezbateră filozofică asupra existenței (viață și moarte), într-un anumit cadru, climat și context.

Nu ne interesează numai posibilitățile de mizanscenă oferite de text și nici transpunerea în imagini a unor idei, deci o vizualizare directă. În primul rînd, dorim ca spectacolul să transmită o senzație, o stare, neliniște, ambiguitate, climatul unei permanente contradicții.

Schwitter își așteaptă moartea, considerînd-o actul suprem al cunoașterii. Dar toate celelalte personaje năvălesc peste el și, deși toate îi doresc moartea (din motive foarte diferite), Schwitter nu poate muri în liniște, nu poate muri decent. Moartea în sens obișnuit îi este interzisă. Momentul este localizat într-un atelier de pictură, dar decorul trebuie să creeze tot timpul senzația că el moare în stradă (spațiul și timpul dilatîndu-se și contractîndu-se după necesități).

Spectacolul îl doresc apropiat de ceea ce este suprarealismul în pictură. Toată această atmosferă de ambiguitate, de neliniște va fi dată prin o suită de asocieri aparent întîmplătoare, neașteptate, insolite. Plasarea obiectelor și a oamenilor, semnificarea faptelor prin noile relații create se vor realiza într-un alt context decît cel obișnuit, obținîndu-se astfel o altă valoare. De pildă, începutul actului doi l-am imaginat ca un moment în care se filmează pentru televiziune. Tot tapajul se face pentru un mort, dar de fapt el nu contează. Toți sînt preocupați de propria lor înfățișare, de modul cum vorbesc, vor să apară cit mai bine pe micul ecran, doar e un prilej de popularitate. Toți sînt obosiți, tracasati, plictisiți. Bilciul rîncepe odată cu reaprinderea reflectoarelor, pentru că totul trebuie să fie frumos, senzațional, strălucitor.

De altfel, piesa oferă foarte multe posibilități de interpretare, și de fiecare dată în sensul relevării valențelor textului.

Includerea piesei *Ofițerul recrutor* în repertoriul Teatrului Mic este înainte de toate un act de cultură, autorul ei, George Farquhar, fiind unul dintre cei mai însemnați reprezentanți ai comediei Restaurației. În acest sens, vom înlesni publicului românesc cunoașterea unui dramaturg pe care mulți îl consideră precursorul lui Shaw. Scrise cu o deosebită măiestrie, dinamice, spirituale, spumoase, comedile Restaurației înfățișează cu umor, cu un zîmbet ușor ironic, un mediu social, în egală măsură, imoral și amoral.

De altfel, dintotdeauna, *Ofițerul recrutor* a fost considerată ca o piesă care „face succes”. Dar nu aceasta ne-a interesat pe noi, și dacă s-ar pune problema „seriozității opțiunii”, avem un predecesor ilustru, pe Brecht, care a prelucrat și adaptat piesa lui Farquhar, mutîndu-i acțiunea din timpul războiului cu Spania, în timpul războiului american pentru independență.

Noi vom juca piesa lui Farquhar. Ne interesează în primul rînd rezonanțele ei contemporane, mai mult, actuale, așa zice.

Piesa, am mai spus-o, este o comedie bună, cu un fond grav, surprinzător prin seriozitatea hazului demascator. Pentru că, dincolo de nostimada procedeele de recrutare la război, toate aceste escrocherii, șmecherii, tertipurii, capcane sînt oblăduite, consfințite și sfințite de armată, de justiție, de biserică etc., care întretin „flacăra” falsului patriotism și a falsului eroism.

Deci, vrem ca în spectacolul nostru să se facă auzit și ecoul faptului că, undeva, în Vietnam, niște oameni omoară alți oameni, în timp ce, în altă parte a lumii, alți oameni își ard ordinele de recrutare pentru că nu vor să omoare.

Cîteva cuvinte despre spectacol. Întîmplările vor fi localizate într-un cadru de stampă (decorul va fi foarte „în stilul” Teatrului Mic), ceea ce va contrasta cu hazul

oarecum cazon al piesei. În acest cadru de stampă voi solicita actorilor un joc vital, alert, concret. De altfel, *Ofițerul recruta* a cerut întotdeauna actori foarte buni (au jucat-o printre alții Laurence Olivier și Lynn Redgrave). Distribuția cu care lucrez este într-adevăr excelentă, și mulți dintre actori vor apărea în ipostaze inedite și pentru ei și pentru public.“

VLAD MUGUR

„CALIGULA” de Camus

„CAMERISTELE” de Genêt

„TULBURAREA APELOR” de Lucian Blaga
(Teatrul Național din Cluj)

„Nu e atât de ușor și nici atât de simplu ca, în maturitatea carierei, să-ți clarifici drumul; anul acesta încerc într-un anume fel o întoarcere spre unele idei din trecut, idei care au fost mai mult sau mai puțin contestate, combătute, dar simt necesitatea să le dezvolt. Desigur, mi-ar fi mai lesne să continuu lucrul într-o modalitate verificată prin multe spectacole și cert apreciată; propunându-mi un bilanț profesional, am găsit însă multe întrebări cărora le caut încă răspunsul. Vreau ca acest răspuns să-mi aparțină, să fie al meu personal. Repet, ar fi simplu să reconstitui, pe alte texte, modalitatea găsită și realizată fie în *Ifigenia*, fie în *Tragedia optimistă*, dar stilul unor asemenea montări nu mă mai interesează, căci în acest moment ele nu mă mai reprezintă. După încercările eșuate și combătute cu, să zicem, *Poveste din Irkutsk* sau altele, m-am întors în ultimii ani la un stil pe care-l posed, îl cunosc ca meseriaș și pe care am exersat, cu oarecare succes. Azi simt o nevoie acută să mă exprim cu sinceritate prin arta pe care o exercit. În consecință, mi-am propus o tematică regizorală proprie în montările în proiect: *Caligula* de Camus, *Tulburarea apelor* de Blaga și *Cameristele* de Genêt. Despre *Caligula* am mai vorbit și cu prilejul unui alt interviu; rezum, amintind că e un spectacol dificil de montat: actorii trebuie să facă eforturi de înțelegere, de apropiere spre o spiritualitate complexă, spre un univers specific, dens. Se conturează aici exigențele și dificultățile montării unei piese raționale cu personaje-formule, cu conflicte-idei. Mă urmărește frica de teorie, teama ca anumite scene să nu fie uscate, teoretice, aride; în consecință, ducem o luptă permanentă ca în mizanscenă, ca și în munca cu actorii, să eludăm discursivitatea, abstractul. Căutând o umanizare, dacă mă pot exprima așa, a conceptului teoretic și filozofic implicat în text, am urmărit o veridicitate pînă la detaliul infim în construirea tuturor situațiilor scenice. Lupta cu imposibilul, marea temă propusă de piesă, a fost înțeleasă și încorporată în personaje devorate de idei, dar totodată și de pasiuni. Un cuvînt despre decor: am fost obsedat, în ultimele mele spectacole, de ideea unui decor-univers de sine stătător — un univers tulburător, străbătut de neliniști, o lume în care spațiile trăiesc în luptă cu oamenii. îi acceptă, sau îi resping.

Pe scena mică a studioului, a laboratorului nostru, intenționez să montez *Cameristele* de Genêt. Aici vreau să dau glas preocupărilor de stil, să dau curs unor căutări în expresie. Tematica stilistică a spectacolului o va constitui un comentariu subiectiv pe care-l denumesc „relieful planului doi”. Cele trei personaje ale piesei reprezintă o reflecție a stărilor subiective ale autorului, el fiind cel care judecă, afirmă sau contrazice, printr-un monolog interior și capricios, exteriorizările lor. Dincolo de imaginea artistică, ca atare, spectacolul trebuie să conțină o stare de spirit specifică, o stare artistică. Transpunerea ei — transgresare în senzație — pe scenă, încerc s-o obțin cu ajutorul unui procedeu special: proiectarea peste joc a unui film; pelicula conține refilmarea spectacolului, în joc mut, fără text, în joc al stărilor adevărate, în exprimarea gândului ascuns: în film, personajele exprimă semnul contrariu acțiunilor săvîrșite anterior în scenă; evident, din contrapunerea acestor semne — pozitive și negative — se obține rezultatul ecuației: gestul intențional. Desigur nu poate fi vorba de un film obișnuit, ci de o proiectare pe ecran a unor imagini subiective surprinse de ochiul-obiectiv al camerei de filmat, adică de privirea detașată a mea, regizor sau autor sau spectator. Proiecțiile apar și dispar după necesitățile mele, în acuzarea sau recuzarea personajelor, obținîndu-se dedublarea lor imperceptibilă.