dificată. În schimb, se pot modifica anumite cuvinte care azi nu se mai folosesc, sau care în epoca scrierii lor comunicau alte sensuri decît comunică azi. Clasicii trebuie traduşi. Iar de aici incolo ne confruntăm aproape cu aceleaşi probleme pe care le are traducerea unei opere literare dintr-o limbă în alta.

— Care este relaţia teatru—dramaturgi în Spania de azi?

— Delicată. Scriitorii spun că nu sînt jucaţi, iar teatrele că nu găsesc texte care să li se pară foarte bune. Cred că şi unii şi alţii au dreptate. Autorii au prea puţine posibilităţi de a se afirma, iar teatrelor le e greu să descopere opere perfecte.

— Acum trei ani am văzut Alesio, opera unui foarte tînăr dramaturg căruia tocmai i se decernase un important premiu de debut. Ce-i cu el? Există în Spania o dramaturgie tînără puternică?

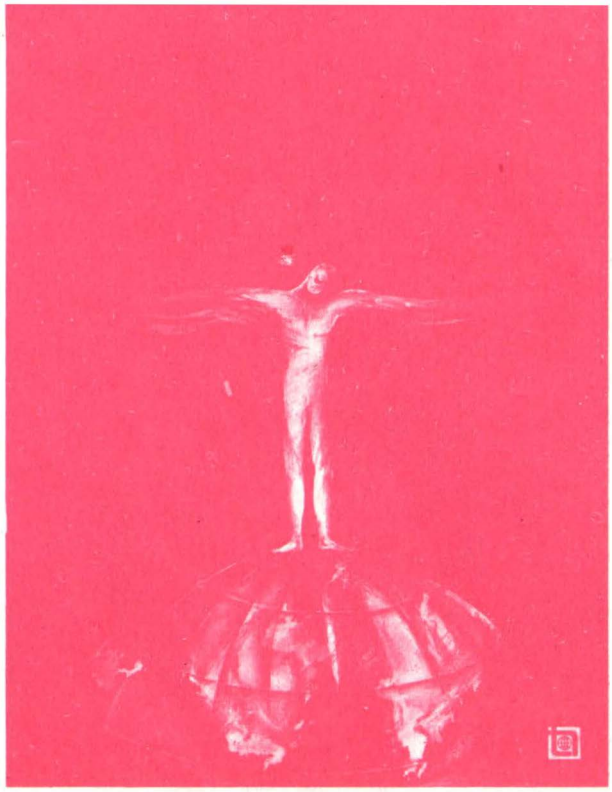
— Despre Ignacio May nu se mai ştie aproape nimic. Sînt foarte puţini dramaturgi tineri care ajung să fie jucaţi şi să se impună. E curios, dar pe vremea dictaturii exista o mişcare literară, inclusiv în dramaturgie, mult mai puternică. Necesitatea de a se opune sistemului genera apariţia unor autori care aveau ceva important de spus. Aceste dificultăţi de ordin politic, ale libertăţii de expresie, au dispărut în Spania şi, ciudat, o dată cu ele, parcă, şi creaţiile de valoare. E îngrijorător. Pe vremuri toţi doream să apară autori noi, să facem în aşa fel încît să ne batem joc de cenzură, publicînd, punînd în scenă texte cîteodată incendiare politic, dar şi valoroase artistic. Acum autorii par a se îndrepta mai mult către televiziune şi film, unde se cîştigă mai „repede" şi mult mai bine. E un lucru care, după opinia mea, se resimte în toată lumea: ne refugiem în repertoriul clasic din lipsa unor texte „clasice" contemporane.

— Situaţia nu-i cumva asemănătoare şi în spectacolul de teatru?

— Cum să nu! Dorinţa de a spune adevăruri duce la inventarea unui limbaj scenic complex, plin de metafore. Acum se poate spune pe nume la orice şi noi, creatorii, pare că nu mai ştim ce să facem cu atîta libertate. Soluţia o văd în reintoarcerea la marile probleme ale omului dintotdeauna şi la redescoperirea unui limbaj teatral în care să nu prevaleze aluzia la o realitate, ci regîndirea ei, ridicarea la general-uman prin instrumente specifice artei teatrului. Uşor de spus!...

Miruna Ionescu

MADRID — UN FESTIVAL AL REGIZORILOR



Imperfecta geometrie a artei naşte, cîteodată, din pură întîmplare, exactitatea relativă a aritmeticii. Aşa pare să se fi întîmplat cu **Festivalul internaţional de teatru de la Madrid** care s-a aflat la cea de-a zecea ediţie şi la care au participat zece spectacole. Desfăşurat între 7 şi 25 martie, el a reunit cinci nume răsunătoare ale regiei mondiale — drept pentru care a şi fost considerat de critică drept un adevărat festin al regiei — : Peter Stein, Alfredo Arias, Ingmar Bergman, Peter Brook şi Andrzej Wajda şi cinci companii, unele sosite din America (Living Arts, condusă de Elisabeth Swados), Franţa (Mario Gonzales, cu trupa sa) şi altele, bineînţeles, reprezentînd ţara gazdă (Francisco Nievas, La Tartana, Deliciosa Royala). Cifra pare, într-adevăr, să fi adus noroc organizatorilor şi publicului, căci ziare şi reviste au catalogat-o drept cea mai reuşită ediţie de pînă acum, afişul fiind de un înalt nivel artistic şi de o varietate demne de invidiat. Propunem şi noi cititorilor un tur de orizont asupra evenimentului, înlesnit de amplul spaţiu pe care revista **El publico** (nr. 77, martie-aprilie 1990) îl acordă întîlnirii teatrale madrilene în general, dar mai cu seamă spectacolelor semnate de marii regizori amintiţi.

Sub titlul „Sufletul lui Schaubühne hoinăreşte prin Europa", Mara Fazio, după o pertinentă analiză a activităţii lui Peter Stein la renumitul teatru berlinez înfiinţat de el în 1970, se opreşte îndelung asupra celei dintîi puneri în scenă a regizorului în afara Berlinului, fără să se mai bazeze pe actorii formaţi de el, într-o limbă care nu e germana: **Titus Andronicus** de Shakespeare la Teatro di Genova. Rezultatul e considerat un nou şi viguros efort de a înfrunta un clasic în ideea apropierii de timpul nostru, evitînd o recostituire de tip istoricist şi atrăgîndu-l către prezent ca să-i injecteze o puternică doză de viaţă care să salveze, pentru spectator, universalitatea conţinutului său. Din nou atenţia acordată vocii şi costumului, gestului şi relaţiilor sale cu spaţiul pentru a explora multiplele nivele de comunicare al căror purtător, după Stein, este actorul, s-au constituit într-o experienţă

https://biblioteca-digitala.ro

ce a îmbogăţit echipa şi concepţia spectacolului. Prin reprezentaţia cu **Titus Andronicus** se transmite un puternic mesaj: brutalitatea fiinţei omeneşti care se complace într-o violenţă nelimitată. Personajele, închise ca şi scena, o cutie oarbă, fără posibilităţi de scăpare, din care niciuna dintre puternicele vibraţii produse de actori nu răzbate în afară. Un univers închis în centrul căruia se află victima, o victimă nu atît a destinului sau a norocului ce-l pedepseşte, cît a propriei orbiri, a propriei intransigenţe morale, a aroganţei de a nu vrea să se desprindă de eroismul său public pentru a se putea înfrunta cu decizii ţinînd de dimensiunea intimă a individului. „Teatrul este teritoriul viu al contradicţiilor şi al ambiguităţilor... Totdeauna am încercat să dizolv orice fel de certitudine", afirmă Peter Stein.

Alfredo Arias e argentinian, actor, regizor, creator de trupă — ea se numeşte TSE, fără vreo semnificaţie oarecare, ci pur şi simplu TSE! — şi a sosit în Franţa cu douăzeci de ani în urmă, ajungînd a fi considerat printre marile figuri ale scenei pariziene. **Familie de artişti** este titlul spectacolului cu care a venit la Madrid şi, în afara extraordinarei interpretări a lui Iris Marga, actriţă de optzeci şi opt de ani („între Mistinguett şi Sarah Bernhardt, sau amîndouă deodată, adică o perfectă uniune între simbolul music-hall-ului şi cel al tragediei"), toată lumea s-a grăbit să-l califice în vreun fel sau altul. „O comedie de Eduardo de Filippo revăzută de Strehler", au spus unii, pe cînd Héctor Bianciotti, autorul articolului din „El publico", e de părere că „această montare de la TSE, scrisă de Kado Kostzer şi de Arias însuşi, pe muzică de Piazzolla, este acel Maipo din frumoasele zile de altădată visat de Fellini în **Amarcord**". Într-un cuvînt, **Familie de actori** este o montare „radical argentiniană", în care Arias a topit, asumîndu-şi-le, cele mai bune descoperiri ale celor mai buni regizori europeni din ultimele decenii — de la Visconti la Strehler — fără să abdice de la spiritul propriu al TSE, atît de căutata identitate argentiniană, de altfel aproape de nedefinit.

„Dramaten se reintoarce la Madrid cu **Casa păpuşilor** de Ibsen, de astă dată cu un spaţiu scenic stil art nouveau. S-au accentuat senzualitatea şi erotismul fericit al tinerei perechi protagoniste, în ceea ce a fost considerat drept o montare excelentă, perfectă", scrie Francisco Uriz despre Bergman şi spectacolul său. Un Bergman sensibil la opiniile lui Strindberg, pe care îl admiră, făcînd din piesa lui Ibsen tragedia lui Helmer, înlănţuit de rolul pe care societatea îl obligă să-l joace: cel de soţ. Este un mesaj ce-şi are ecoul în vremea noastră, căci continuăm să fim obligaţi să reprezentăm roluri, chiar dacă altele decît al lui Helmer, pe care ni le-au scris pe tăcute. De ce acum, la Stockholm, **Casa păpuşilor**? Conform fatalismului lucid al lui Bergman „pentru că pui în scenă o piesă atunci cînd ai actorii la îndemînă şi numai cînd ai o Noră şi un Helmer poţi monta **Casa păpuşilor**. De-acum trei ani i-am zis lui Pernilla Östergren: «Să nu uiţi că trebuie să facem **Nora**»". Bergman susţine că replica Norei „Am trăit opt ani cu un străin" este cheia operei. „Cel mai ciudat în relaţia Nora-Helmer este că e o pasiune lipsită de prietenie" — a scris, după premieră, criticul danez Edvard Brandes. „Iar ultima scenă — cea a despărţirii de Nora — e soluţionată ca la München, cînd a realizat trilogia feminină. Soţul în pat, gol, fără atributele de director de bancă, şi o Nora îmbrăcată de drum, care-l părăseşte".

„Orice teatru uman este în mod inevitabil politic, dar nu tot teatrul politic este în mod necesar uman", declară Peter Brook. În **Woza Albert!** se vorbeşte omeneşte, simplu, se inventează acţiuni pentru a potenţa viaţa, dar punerea în scenă a fost realizată pentru că exista o voinţă politică de fond, o preocupare şi o reflecţie asupra unui fel de viaţă care, dinspre Europa, e privit ca şi cum anume continente n-ar aparţine sistemului nostru solar. „Teatrul", continuă Brook, „emană o strălucire de energie care acţionează direct asupra spectatorului. Poţi să-ţi doreşti ca publicul să iasă de la reprezentaţie mai responsabil decît cînd a intrat". **Woza Albert! (Scoală-te Albert,** trimite direct la „Scoală-te Lazăre", căci despre un nou Isus Cristos/Morena este vorba în piesă, revenit pe pămînt, în Africa de Sud, în zilele noastre) se bazează pe un dialog rapid, sprinten, într-un lanţ de schimbări de personaje şi de situaţii care se succed în faţa spectatorilor. E o comedie; mai degrabă o tragicomedie sau o dramocomedie sau o „denunţocomedie". Gravitatea faptelor despre care se vorbeşte e scăldată în cele mai profunde ritmuri umane. Peter Brook nu vrea ca **Woza Albert!** să fie considerată ultima sa punere în scenă, ci „opera lui Percy Mtwa, a lui Mbongeni Ngema şi a lui Barney Simon". Vrea ca proiectul lui teatral să nu fie legat de ideea de mare creator, nici să ocupe un anume loc în bibliografia autorului sau autorilor; vrea ca legătura sa cu **Woza Albert!** să fie înţeleasă ca o preocupare a unei fiinţe omeneşti şi nu a unei figuri teatrale.

În teatrul lui Wajda actorii sînt ca nişte zei, e de părere Fernando de Ita cînd analizează noua punere în scenă cu **Hamlet** de Shakespeare la Stary Teatr din Cracovia. Wajda adoptă încă de la începutul spectacolului punctul de vedere al actorului care-l va reprezenta pe Hamlet; astfel, opera sa nu începe pe terasa castelului Elsinor, ci în cabina unui comediant, iar de acolo actorii şi publicul vor reprezenta şi vor percepe desfăşurarea acţiunii dramatice. Din această perspectivă e uşor de observat că jocul atît de cunoscut al teatrului în teatru este ridicat la un alt nivel, superior: lumea înăuntrul teatrului şi teatrul ca o lume în sine. Wajda spune că acesta e Hamlet, adică actorul, Hamlet-omul care reprezintă un rol ce nu e real, dar care e atît de cert încît viaţa curge în vinele lui. Aici găsim încă o dată acea dublă viziune proprie oricărei puneri în scenă: un actor nu poate schimba liniile personajului pe care-l reprezintă, nu poate schimba desfăşurarea tragediei, poate doar să dea ambelor lumi un alt sens. Şi ce altceva face omul în istoria reală a vieţii sale şi în însăşi istoria devenirii umane?

În spectacolul lui Wajda, Hamlet este interpretat de o actriţă: Teresa Budzisz Krzyzanowska, despre care regizorul afirmă că e cel mai bun actor din Polonia. Şi o spune ştiind că alături de ea se află Jerzy Trela (comicul principal şi groparul din **Hamlet**), un actor care e ca un Dumnezeu pe scenă, fără început şi fără sfîrşit, cu o naturaleţe atît de prodigioasă încît pare imposibil de atins. Sau Jerzy Radziwilowicz (Omul de marmoră din filmul omonim) în Fortinbras. Calitatea artistică a acestor actori face din dubla viziune asupra lui **Hamlet** un spectacol despre experienţa omului de teatru care se aşază pe marginea scenei ca să privească ce se întîmplă înăuntrul şi în afara ei; înăuntrul şi în afara lumii. Cum se întîmplă înăuntrul şi în afara ei; înăuntrul şi în afara lumii. Cum se întîmplă în cea mai mare parte din teatrul polonez, o asemenea interpretare a operei lui Shakespeare este şi un comentariu asupra Poloniei. Unica libertate pe care şi-a luat-o Wajda privind indicaţiile autorului este că Ofelia nu înnebuneşte cîntînd cîntece obscene, ci un marş militar al armatei poloneze.

Mira Ioan

https://biblioteca-digitala.ro