REPLICI ÎNTR-UN POSIBIL DIALOG

ŞASE PERSONAJE ÎN CĂUTAREA... ● TEATRUL FRANCO-ROMÂN ● Data premierei: 11 ianuarie 1992 ●Concepţie şi realizare: Sophie Loucachevsky ● Scenografia: Lou Goaco ● Distribuţia: Gheorghe Visu (Primul personaj), Simona Măicănescu (Al doilea personaj), Micaela Caracaş (Al treilea personaj) Mihai-Gruia Sandu (Al patrulea personaj), Oana Pellea (Regizorul), Raluca Penu (Actriţa).

Înainte de a fi un proiect ambiţios (şi oarecum năstrşnic) al UNITER, înainte de a deveni fapt împlinit prin eforturile instituţiei amintite dar şi datorită umărului pus de ministerele de externe ale României şi Franţei, de ministerul român al culturii şi AFAA (Association Française d'Action Artistique), înainte de toate acestea Teatrul Franco-Român a fost un impuls, un semn al nevoii noastre de comunicare, de dialog, de deschidere spre lume. Ideea (sau impulsul) a apărut în urma succesului înregistrat, în primăvara lui 1990, de turneul francez **Printemps de la liberté,** din dorinţa firească de a nu lăsa să piară o relaţie profesională şi umană ce se dovedise fructuoasă pe plan artistic pentru ambele «părţi».

Drumul de la dorinţă la materializarea ei nu a fost foarte scurt şi precis nici foarte simplu. Pe 11 ianuarie 1992 gongul inaugural a bătut totuşi (nu prea mai bate gongul în teatre, dar aşa vine vorba), invitînd publicul în sala «Toma Caragiu» a Teatrului «Bulandra» pentru a vedea **Şase personaje în căutarea...,** spectacol conceput şi realizat de Sophie Loucachevsky, cu scenografia lui Lou Goaco, lumini de Yves Bernard şi o distribuţie din care au făcut parte: Gheorghe Visu, Simona Măicănescu, Micaela Caracaş, Mihai-Gruia Sandu, Oana Pellea şi Raluca Penu.

Puţine spectacole se potrivesc cu termenul «experiment» (ataşat cu grăbire, de altfel, oricărui «produs scenic» căznit ori înceţoşat ca înţeles) în măsura în care se potriveşte **Şase personaje...** Şi aceasta pentru mai multe motive. Unul dintre ele ar fi acela că spectacolul s-a născut, şi-a dobîndit nu numai forma dar şi ideile, mesajul, după chipul şi asemănarea celor ce urmau să-l joace. Sau, mai precis, în replică la preocupările lor.

Se cuvine, poate, o explicaţie. Iniţial, textul cu care regizoarea franceză venise pentru a fi pus în scenă era **Judas-Pilate** de Paul Claudel. (Aşa şi începe spectacolul: se repetă, conştiincios dar fără elan, o scenă din piesa amintită.) Artist sensibil, receptiv, ea a constatat însă, curînd, că actorii cu care urma să lucreze se aflau într-un moment special al existenţei lor, străbătuseră o experienţă de viaţă ce nu putea să nu marcheze puternic şi experienţa artistică. În acel moment, Iuda, Pilat, chiar Claudel păreau grozav de depărtaţi. (Aşa şi continuă spectacolul: repetiţia e întreruptă de cîteva personaje, prea pline de propria dramă pentru a urmări o alta, dominate de o efervescenţă explozivă, ce se cere exprimată.) Regizoarea — din spectacol — înţelege că o asemenea acumulare de trăire autentică nu poate fi ignorată, nu trebuie gonită din teatru şi hotărăşte să-i înlesnească dezvoltarea scenică. Regizoarea — viitorului spectacol, deci Sophie Loucachevsky — a renunţat la Claudel şi a compus un scenariu care reconstituie povestea (reală) a acestei colaborări.

Textele utilizate aparţin lui Marx, lui Sartre şi, desigur, lui Claudel. Sînt pagini, gînduri iscate de revoluţiile pe care Franţa le-a parcurs, în timp; sînt observaţii despre mersul istoriei (în care toate evenimentele au loc «prima dată ca tragedie şi a doua oară ca farsă», după spusa lui Marx), despre «bietul om sub vremi» (după spusa, mai dragă nouă, a cronicarului); sînt meditaţii pe marginea socialului, a politicului, a individului şi a colectivităţii.

Spectacolul e astfel gîndit încît valorile pe care le urmărim în mod obişnuit într-o creaţie scenică (şi care, simplu, se cheamă: dramaturgie, regie, scenografie, interpretare actoricească), toate aceste valori sînt trecute, în mod deliberat, în plan secund. Interesează, şi sîntem conduşi într-acolo, autenticitatea dialogului, comunicarea unor experienţe — şi artistice, dar nu numai —, confruntarea de opinii. Nu sîntem întotdeauna de aceeaşi părere. Este firesc să nu fim întotdeauna de aceeaşi părere şi este reconfortant gîndul că o putem şi recunoaşte.

Ar trebui, poate, ca în această cronică (?) să urmeze paragrafele consacrate, după tipic, regiei, scenografiei etc. Spectacolul nu te trimite însă la obişnuitul mod de abordare (iar dacă te face «să vezi idei» cu care să intri la rîndu-ţi în dialog, dacă refuză «actul de bravură» artistică, asta înseamnă, de fapt, un act de bravură). Deci rîndurile de mai sus n-au fost o cronică. Poţi scrie cronică despre o convorbire, despre un schimb de păreri?

Şi ajungem, astfel, la ceea ce ar mai fi de spus, o remarcă subiectivă. Cînd am aflat că se înfiinţează un teatru franco-român m-am bucurat dar, sincer vorbind, nu mi-era foarte clar ce va aduce deosebit faţă de un teatru francez ori de un teatru român. Se va justifica efortul actorilor de a vorbi o altă limbă? De a lucra un spectacol şi de a-l juca, inevitabil, doar de cîteva ori? Eram tentată să reiau o replică dintr-o piesă mai veche a lui Al. Voitin: «nu ştiu ce înseamnă, dar îmi place cum sună!» Acum, după acest debut, cred că ştiu ce poate aduce deosebit un teatru franco-român (şi mă refer, desigur, la public; pentru cei implicaţi direct cîştigul profesional e indiscutabil): posibilitatea de a cunoaşte — sub lupa puternică pe care o reprezintă scena — şi o altă opinie în ceea ce ne priveşte decît aceea pe care ne-o susurăm, neobosiţi, noi-nouă, la ureche. Cu alte cuvinte, posibilitatea unui dialog **real**. Între culturi, sigur, dar şi între oameni.

■ CRISTINA DUMITRESCU

LIVADA CU VISE

DOMNUL SWIFT de Grigori Gorin. Traducere de Denisa Fejes ● TEATRUL TINERETULUI PIATRA NEAMŢ ● Data premierei: 6 octombrie 1991 ● Regia: Andreea Vulpe ● Scenografia: Sica Rusescu ● Distribuţia: Traian Pârlog (Jonathan Swift), Gheorghe Birău (Doctorul Richard Sympson), Oana Albu-Birău (Esther Johnson-Stella), Lucreţia Mandric (Vanessa), Ion Muscă (Majordomul Patrick), Corneliu Dan Borcia (Judecătorul Beags), Cornel Nicoară (Guvernatorul, Laputanul), Valeriu Avornic (Savantul, Episcopul), Marian Despina (Gardianul tuciuriu), Cristinela Pădure (Membru al Consiliului tutelar), Tudor Tăbăcaru (Primul liliputan), Romeo Tudor (Al doilea liliputan), Constantin Ghenescu (Uriaşul Glum), Florin Măcelaru (Nimeni). În alte apariţii: Ion Murariu, Gheorghiţă Iftimie, Daniela Bucătaru, Otilia Drumea, Dan Covrig, Constantin Manole.

Surprinzătoare, această propunere de spectacol cu **Domnul Swift** de Grigori Gorin, făcută de teatrul din Piatra Neamţ prin regizoarea Andreea Vulpe! Textul piesei, după cum afirmă secretarul literar, dl. Paul Findrihan, fusese oferit cu mulţi ani înainte de către regizoarea Liudmila Szekely-Anton, care îl şi tradusese. Într-o altă traducere însă, a Denisei Fejes, teatrul introduce piesa în repertoriul său abia acum (unele motive fiind lesne de înţeles) şi prezintă — după cîte mi-am dat seama văzînd şi alte spectacole ale trupei — cea mai interesantă montare din stagiunea sa de pînă acum.

O alchimie dramaturgică al cărei secret îl deţin ruşii (prin Bulgakov sau Erdman, de pildă) este piesa lui Grigori Gorin **Casa pe care a construit-o Swift** (titlul original). Dramaturgul, medic moscovit, intrat în mediile teatrale pe la începutul anilor '70, este atras de personalitatea celui mai important scriitor englez din secolul 18, aşa cum i-o dezvăluie atît opera literară, imaginaţia şi spiritul critic, dar şi o irezistibilă vocaţie polemică prin care propriul destin se conturează tot mai fascinant.

Domnul Swift moare iarăşi la ora şapte seara. E un ritual pregătit minuţios. Căruţa actorilor intră în scenă, pe un podium, din fundul sălii, şi debarcarea artiştilor are ceva din veselia şi tristeţea ceremonialului.

Locul este destul de misterios, e populat cînd de liliputani, pe care majordomul Patrick îi alungă, nu-i poate suferi, cînd de laputani, fiinţe venite din viitor să-l vadă pe domnul Swift. Acesta, purtător al unui titlu — decan al catedralei Sf. Patrick din Dublin —, se uită cu mirare, sau încîntare, sau amărăciune, la personajele propriei opere, ori la fiinţele care i-au fost cel mai aproape în viaţă: Esthera (Stella) şi Vanessa. Manuscrisele de pe masa de lucru, rînduri scrise timp de ani de zile, vor fi aruncate spre sfîrşit, acoperind scena, printre picioarele propriilor personaje.

https://biblioteca-digitala.ro

Mintea domnului Swift creează în continuu acele ficţiuni care vorbesc despre o realitate foarte sensibilă. Nu e, deci, o minte normală aceea care gîndeşte la vitor dar atacă şi prezentul. În scenă, departajată în două locuri de joc — partea sa din faţă fiind un salon, cu pereţi, ferestre la care se iţesc şi se hlizesc ori comentează în chip de cor figurile lumii sale de hîrtie, partea din fund fiind o livadă, unde sînt exilate din cînd în cînd aceste creaturi, aceste vise ale domnului Swift —, ordinea pare să fie la latitudinea majordomului: «Aici sîntem obligaţi să visăm aceleaşi vise». El îi explică medicului psihiatru cum a luat naştere această lume: domnul Swift a construit casa special pentru nebunii din Dublin, dar el, Patrick, s-a gîndit, aflînd de trupa de actori din oraş să-i invite pe aceştia să fie «nebunii» locului.

Intruziunea medicului în această lume stranie, fascinantă, amestecînd, într-un dozaj calculat cu precizie, realitatea ficţiunilor swiftiene şi ficţiunile realităţii desemnate de piesa lui Gorin, declanşează o acţiune scenică bivalentă: perspectivă şi retrospectivă. Este şi marea dificultate a mizanscenei. Regizoarea Andreea Vulpe urmăreşte impunerea dozajului prin semne teatrale coerente într-o scenografie creată de Sică Rusescu (acum mai puţin încărcată pictural) ca o geometrie în tonuri coloristice armonioase. Dar ceea ce mi se pare mai important e că regia a reuşit să găsească o «cheie» tulburătoare unei piese construite prin suprapunerea unor registre ale «textului biografic» şi ale «contextului» operei swiftiene. Iar partea a doua a spectacolului, care începe odată cu şedinţa Consiliului tutelar (ai cărui membri au costumaţie şi însemne trădînd «cenzura») menit să judece starea mentală a lui Swift, în urma «stupefiantei» concluzii a medicului care îl găsise sănătos, adaugă o semnificaţie aparte acestei «chei»: lumea oficialităţii, a Puterii, «comisia ideologică» apare întotdeauna obtuză şi speriată de o creaţie ieşită din comun.

Relaţia continuă între cele două spaţii de joc, dedublarea unora dintre personaje, din personaje ale «biografiei», în cele ale «textului» swiftian, este tradusă scenic printr-o procedură precisă. Jocul în joc, practicat de acestea, este o strategie a memoriei. Cînd actorii îl determină pe un gardian să-şi aducă aminte de viaţa sa anterioară, miracolul aproape că se produce. La fel, cînd doctorul este iniţiat în marea carte a lui Swift pentru a accede la limbajul gîndurilor. Sîntem deja spre sfîrşitul spectacolului cînd Swift însuşi va începe să vorbească, să-şi regizeze propria moarte, totul într-o lumină de scenă puternică, alungînd tonurile de penumbră sau de clarobscur ori acelea, mai frapante, ale livezii de «vise» din fundal. Doctorul va urmări, de acum, **ştiind** însă, acest straniu ceremonial. Obiectele ciudale, precum uriaşa ceaşcă în care se va îneca un liliputan, obiceiurile casei de a transla din ficţiune într-o altă ficţiune, dintr-un timp într-altul, dintr-un spaţiu real în altul ca «real» (al ficţiunii), toate le va înţelege acest observator iniţial.

Spectacolul de la Piatra Neamţ e neîndoios semnul recuperării unei vitalităţi artistice. **Domnul Swift** impune numele unor actori care sînt absorbiţi de lumea creată de regizoarea Andreea Vulpe. Interpretul lui Patrick, de pildă, Ion Muscă, sau cel al doctorului, Gheorghe Birău, realizează două roluri majore. Ion Muscă e atent şi conţinut în tot ceea ce face: umorul şi ironia alternează impecabil cu «jocul» posturii de majordom. Gheorghe Birău traversează cu un dramatism de substanţă registrul dificil al procesului de cunoaştere care i se impune doctorului. Silueta şi mimica lui Traian Pârlog (în Swift) dau consistenţă specială mixajului biografic al operei/operă biografică, personajul său trecînd în uitare dramatismul propriei apariţii a actorului în acest rol.

La fel, mi s-au impus evoluţiile lui Constantin Ghenescu (în Glum) şi Florin Măcelaru (în Nimeni), doi actori care aduc în scenă personalităţi de expresie certă. De altfel, întreaga distribuţie a spectacolului atestă acum o modalitate de concepere a actului scenic care poate fi considerată, în comparaţie cu succesele certe ale stagiunii, ca un reper teatral important.

■ M.P.

DE LA GODOT LA MADOX

TREI ZILE CU MADOX de Matei Vişniec ● TEATRUL TINERETULUI PIATRA NEAMŢ ● Data premierei: 21 noiembrie 1991 ● Regia: Nicolae Scarlat ● Scenografia: Bristena Duman ● Distribuţia: Florin Măcelaru (Grubi), Ion Muscă (Bruno), Radu Olăreanu (Cesar), Cristinela Pădure (Clara), Romeo Tudor (Măturătorul).

ULTIMUL GODOT ● Distribuţia: Marian Despina (Godot), Traian Pârlog (Beckett).

Autor de incontestabil talent, cantonat însă într-un epigonism al absurdului, din care ies uneori şi piese bine scrise, precum **Angajare de clovn,** dar şi game exersate doar pentru a-şi face mîna, ca **Trei zile cu Madox,** capabil să uimească prin fulguraţii ale imaginarului, ca în **Ultimul Godot,** Matei Vişniec e actualmente cel mai agreat autor român, în Bucureşti şi în ţară. Ceea ce nici nu e rău, fiind vorba de un autor încă tînăr, care trebuie, înainte de orice, să se verifice pe scenă, adică să fie jucat. Mai ales că are deja scrise nu mai puţin de 26 de piese, dintre care 17 pînă în 1987, după cum aflăm din programul de sală al spectacolului. Cunoscîndu-i o bună parte dintre piesele scrise înaintea plecării din ţară, constatăm că registrul autorului nu s-a schimbat, şi nici preferinţa sa pentru piesele scurte, unde terenul pe care păşeşte pare să fie totuşi mai sigur. Dar, abia după ce vor fi jucate majoritatea pieselor sale, se va putea vedea cît interes real prezintă această dramaturgie pentru România ultimului deceniu al secolului XX.

Deocamdată, judecînd după spectacolul pietrean, interesul e destul de redus. Căci în **Trei zile cu Madox** totul este foarte convenţional, de o voită stereotipie, dar şi de un mimetism greu de disimulat. Madox însuşi nu e decît un alt fel de Godot, ubicuu, fiecare personaj lăudîndu-se că a petrecut în absurda lui companie, dătătoare totuşi de sens, cele trei zile precedente. Pentru a-l păstra sînt în stare să-l şi omoare, jigniţi cum sînt că şi alţii s-au bucurat de favorurile sale. Nu se ştie dacă nu cumva a plecat sau dacă a existat măcar în realitate, debusolarea totală a existenţei fiind cea care-şi poate inventa propriile obsesii şi instanţe supreme ficţionare. Într-o scenografie pur şi simplu urîtă, dar studiat încropită, fără vreo legătură necesară cu piesa şi cu indicaţiile autorului, scenografie semnată de Bristena Duman, regizorul îi lasă pe actori să umble la sertăraşe şi cîrlige (Ion Muscă, Florin Măcelaru), să joace gros (Romeo Tudor) sau să se agite alături de chestiune, fie învîrtind o manivelă ca-n apusele vremi ale proletcultului (Radu Olăreanu), fie răsfăţînd cu mîngîieri erotice o coadă de mătură (Cristinela Pădure). Tensionările sînt vagi şi artificiale, montarea sfîrşind prin a fi contrariantă şi dezamăgitoare.

Cu totul altfel stau însă lucrurile în cea de a doua piesă, scrisă cu nerv, Matei Vişniec omagiindu-şi în **Ultimul Godot** o ascendenţă greu de ascuns şi care e, desigur, onorantă. În doar cîteva pagini de text Beckett este adus în scenă ca personaj izgonit din teatru, dintr-un teatru care oricum urmează să moară, cel care-l întîmpină nefiind altul decît Godot, «în carne şi oase», ba chiar un Godot revoltat pe creatorul său, care nu i-a îngăduit niciodată să devină o prezenţă scenică. Dialogul celor doi nu mai e chiar atît de absurd, punerea în discuţie a condiţiei teatrului, dramaturgului şi actorului făcîndu-se cu o surprinzătoare acuitate, mai ales faţă de scurtimea piesei. Poţi să te miri cum a răsărit această perlă, dar nu-i poţi contesta autenticitatea şi frumuseţea. Iar dialogul lui Traian Pârlog (Beckett) cu Marian Despina (Godot), de astă dată foarte bine condus de Nicolae Scarlat, are acea încrîncenare lăuntrică a patimii pentru teatru, în care-l putem recunoaşte, cu siguranţă, şi pe Matei Vişniec. E o pagină antologică, meritînd deci a fi consemnată ca atare.

Drumul de la Godot la Madox a fost parcurs. Cel de la Madox la Godot e desigur mai dificil. Să vedem ce va urma.

■ VICTOR PARHON

https://biblioteca-digitala.ro