

## ORAȘUL TEATRAL

**B**ostonul seamănă bine cu un decor; casele și bisericile, toate prea roșii, prea noi - chiar și cele vechi, de cărămidă autentică cătărate pe străzi în pantă, legate cu poduri arcuite și împodobite cu plăci de bronz ce fixează istoria, o istorie sentimentală, tip necropolă - "Unui tată, de la fiul său - 1879", - copacii cu crengile conturate de becuri, totul concurează la atmosfera de butaforie a unui teatru costisitor, în care ficțiunea reconstituie naiv realitatea. Chiar și cartierul băncilor, cu fațade reflectorizante ale zgiririlor și cu acvarille restaurantelor de lux, pare un generic de serial TV, idealizând propagandistic America. Numai riul Charles, șerpuiind printre malurile naturale, neatînse de beton, scapă din convenție, continuându-și drumul monoton spre pădurile din interior.

În acest decor plasat în aer liber, viața cotidiană capătă aspecte declarate ludice. Pe străzi, în piețe, trupe ambulante cîntă muzică din Anzi, folclor irlandez, jazz, sau joacă scenete bazate pe Baghavad-Gîta, studenții demonstrează pentru libertatea minorităților - etnice, religioase, de comportament sexual - sau împotriva războaielor de pe celălalt continent, coruri de voci tinere scandează "Nu mai avem dușmani", "America, americanilor", "Palestina, palestinienilor". Și dacă acordurile nu seamănă cu cele verdene, spectacolul amintește totuși de măreția unui triumf pe scenă. Convenția pătrunde pînă în ultimele detalii - lumea declassaților, de exemplu, construindu-se minuțios în jurul mizeriei respingătoare, de la costumele zdrențuite pînă la pancardele "Artist înfometat", "Exilat", "Izgonit" etc. și plasîndu-se strict în spațiul subteran al metroului.

Jocul ca mod de viață își găsește expresia cea mai revelatoare în practica hobby-ului. Pe stadionul Universității Harvard, de exemplu, se manifestă un club, format din studenți și foști studenți, ce practică regulat un joc apropiat de formula spectacolului teatral și care constă în a da viață unei lumi istoric îndepărtate - acum este vorba de epoca crucadelor -, miza ultimă fiind stabilirea unei identități spirituale prin posibila filiație cu trecutul european. Ceea ce se vede după gardul de plasă este un turnir la care asistă

doamne cu henin, menestrelli cu lăute, călugări, prelați, arabi prizonieri, sclavi negri, ba, chiar, ambasadori kazari, slavi și chinezi. Armele sînt de lemn, armurile de sîrmă ușoară, cuculele sînt reale și bătaia autentică, la modul sportiv. Conducătorul jocului propune situația, anul, Curtea și limba Curții, fixează maestrul de lupte, indică muzica și literatura de reprezentat, triază și stabilește personajele și dirijează improvizația pe teren. Totul se studiază în prealabil la bibliotecă și în sala de sport, în auditorii și în fonotece, iar reprezentarea propriu-zisă merge spre exorcizarea bagajului cultural astfel asumat, spre identificarea - sacră, am putea spune - cu lumea reprezentată. Între stadion și stradă, gardul de plasă fixează o nouă convenție, cea a teatrului în teatru, spectatorii-pasageri nefiind decît o extindere a spectatorilor-actori de pe gradenele stadionului, o rezervă opricînd dispusă la osmoză.

În acest context, teatrul profesionist funcționează și el ca o convenție în convenție, riguros încadrată în spații special amenajate și mediată precis prin reclama de specialitate. Companiile mari, American Repertory Theatre (ART) și Huntington, beneficiază de săli impozante, în stil italian, cu posibilități tehnice de anvergură și spații adiacente impresionante, destinate convergențelor culturale: expoziții, video-show-uri etc.

Fiecare colegiu posedă cîte un studio, amenajat după propria fantezie, de multe ori capele în apele dezafectate ale respectivelor universități, ceea ce permite o largă interferență cu spectacolele profesioniste de muzică.

Reclama (la radio și TV) este un prolog recurent, interpretat de comperi cu voci educate și apariție agreabilă, și bate monedă pe anunțarea marilor plăceri oferite spectatorului o dată cu primul pas pe ușa de la intrarea în teatru. Mimînd voluptatea, comperii descriu cortina de catifea, ascunzătoarea de miracole, foaierele pline de mărfuri care vor completa incîntarea receptării spectacolului - înghețată, cafea, dulciuri, cărți și tricouri cu siglă, pentruamintire, etc. - subiectul minunat (tot în sensul de miracol) al piesei, în care se află gustul pentru incredibil (Cymbeline - "istorie, dragoste și ainge"), în fine, nemalpomentele calități ale actorilor și regizorilor, dintre care cel puțin unul trebuie să vină de peste ocean, special pentru desfătarea bostonianului. O muzică savant aleasă potențează suspinele comentatorului, iar mici interviuri cu spectatori care s-au bucurat deja de farmecul respectivei producții, umplu de exclamații jubilate prologul.

Spectaculozitatea montărilor propriu-zise rezidă mai ales în

SCENA LUMII

## AZILUL DE NOAPTE de Maxim Gorki la teatrul din Múnster

Premieră la Teatrul din Múnster, Germania. Pe afiș, trei nume ale unor cunoscuți creatori români: Vlad Murgu - regia, Helmuth Stürmer - decorurile, Lia Manțoc - costumele. O echipă ce se anunță a fi constituită pe termen lung.

La foarte puțin timp după prima reprezentație cu **Azilul de noapte** de Maxim Gorki am avut ocazia să-i întîlnesc în Germania pe doi dintre realizatorii spectacolului de la Múnster. Mi s-a părut firesc să-i întreb ce sens are un astfel de spectacol în țara prosperității. Argumentele sînt cît se poate de solide.

**VLAD MUGUR:**

**"Clasica frescă rusească se poate transforma într-o piesă modernă"**

A fost un spectacol pe care, inițial, n-am vrut să-l fac. În viața mea am asistat de două ori, ca regizor începător, la **Azilul de noapte** și pe urmă l-am văzut în variante celebre. Acum un an și jumătate nu eram convins că trebuie să-l pun, mai ales în Germania, o țară atît de bogată, în care problema nu era nici pe departe acută. Am avut multe îndoieli, dar lucrul de care am fost foarte sigur e că genul clasic - să faci o frescă rusească - n-ar fi interesant. În ultimele

luni, însă, situația s-a mai schimbat - în rău, din păcate - și mi s-a părut că textul se poate transforma într-un spectacol modern. Am atacat două probleme: situația unor oameni care vor trebui să înfrunte, din nenorocire, sărăcia și situația străinilor, felul în care sînt primiți. Asta e valabil nu doar pentru Germania, ci pentru întreg Occidentul - condiția în care ajung mulți dintre imigranții. Montînd **Azilul de noapte**, sigur că n-am ales situația fericită a străinilor dintr-o țară europeană, ci am pus problema celor care suferă material și ajung să intre în acest azil. Asta interesează foarte mult aici și tocmai din acest motiv spectacolul a fost bine primit, iar presa s-a preocupat îndelung de modalitatea în care am abordat piesa. De pildă, în spectacolul nostru joacă un iranian, o japoneză, un polonez și un turc. Vorbesc prost nemtește, iar eu nu i-am ajutat cu nimic în această direcție, am vrut ca ei să vorbească așa. Ei bine, nu a reacționat nimeni împotriva acestui lucru, cu toate că germanii sînt foarte mult la limba lor.

Cred că piesa ar fi foarte nimerită, din nou, și în România, în primul rînd pentru că în țară se vorbește mult despre democrație, iar rolul artei într-o democrație este contestat. Este, apoi, și situația materială precară, o problemă importantă, care atinge deopotrivă țările din Vest și pe cele din Est. Piesa nu se referă, desigur, la majoritate, ci doar la o parte din oameni, dar acest lucru nu este deloc nesemnificativ. Tocmai de aceea noi am tratat spectacolul prin prisma zilei de astăzi.



GERMANIA

opulența viziunii scenografice și nuanța de performanță a jocului actoricesc. (Nu am beneficiat, în timpul vizitei, de nici un spectacol al vreunui mare regizor european-american, așa că impresiile se referă exclusiv la producții americane). Pescărușul la ART asigură magia necesară unui spectacol prin imaginea sublimă a lacului, pe care pășesc personajele îndreptându-se halucinant spre scena-Insulă a lui Trepnev. Verbozitatea rusească ironizată de Cehov este însă, în spectacolul lui Ron Daniels, o expresie a obsesiei de a nu înțelege "marele suflet rus", o obsesie a redării acestei bariere în comunicare. Senzația de magie creată de prima imagine nu se mai dezovertă în acțiune și, deși ritmul tăcerii și al verbului este foarte bine cadentat, impresia de didactic-academic primează, în dauna iluziei necesare spațiului teatral. Reclama anunță un spectacol "cu sfinți și demoni", creația propriu-zisă ieșea însă din megle în pasul obsedant al academismului.

Cu Cymbeline, de la Huntingdon, nevoia de miraculos era oarecum estetică. Somptuosul limbaj shakespearian, costumele elisabeteane mirifice, desuetudinea recitării erau în sine o creație, ceva cam ca o operă de reconstituire, făcută cu bună-știință și în care intra



și o strădanie naivă de mimare a unei perfecțiuni legendare. Spectatorul se simțea primit într-un palat în care simpla artificiozitate a decorului, a costumelor și a verbului garanta ruperea de cotidian și plonjarea în noblețea clasică.

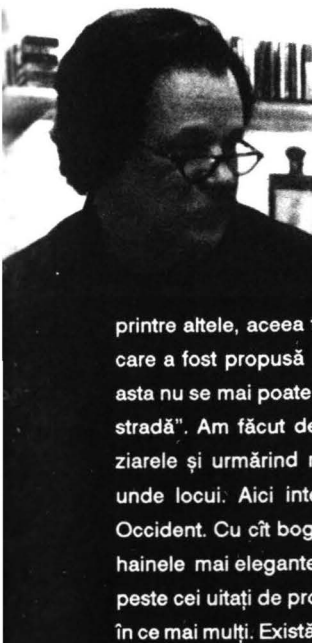
Reversul acestor tendințe, în producția studentească profesionistă, este chiar ceea ce se anunță a fi, adică o riguros-convențională întoarcere pe dos a lumii. La studioul Emerson (unul dintre cele patru consacrate, colegiul având un departament foarte puternic de artă a spectacolului și, deci, o producție diversificată pe dans, pantomimă, musical și dramă), spectacolul cu Nasurile roșii (Red Noses), o piesă britanică modernă, a lui Peter Barnes, era prin subiect și formulă o antiimagine. Subiectul se referă la revelația unui călugăr franciscan, în timpul marilor ciume din secolul al XIV-lea, privityoarea la salvarea omenirii prin exorcizarea fricii de moarte, exorcizare posibilă prin ris. Astfel, călugărul adoptă postura de clown și, provocând risul muribunzilor, parcurge Golgota eliberării și martiriul desenând un poem Invers al

Patimilor cristice. Formula de spectacol urmează linia unei nudități, a unei expunerii până la os, spațiul de joc este o arenă, distanța față de spectatori este minimă (sala fiind pe jumătate cât aceea a Teatrului Foarte Mic din București), iar efectele naturaliste abundă. Se încearcă astfel integrarea activă a spectatorului prin contrastul cu convenția pură, participarea prin violență. Salivă, fum, țipete, atingeri, improvizate însă bine controlate, bazate pe o cunoaștere a tipului de spectator care vine la teatrul "experimental", plonjarea în trecut ca sursă de reatralizare, o Renaștere târzie, care-și are și ea locul ei, cuminte, în peisaj, ca anti-peisaj.

Dacă ieși din Boston spre Sudbury, printre coline, poți vedea școala anglicană, capela de cununii și Conacul Tudor, transplantați ca atare din Anglia secolului al XVIII-lea de Henry Ford, magnatul motoarelor; simt mai șterse și mai mici decât copiii lor din oraș și, cumva, reale în spațiul imens. Nu știu dacă nu simt și ele un decor pentru vreun hobby - poate că simt o simplă oglindă a amintirilor primilor imigranți veniți pe Coasta de Est, poate că urmașii lor continuă să joace, trecând dintr-un decor în altul, intrucitva diferit, totuși același, păstrând magia unei continue apropieri de trecut, printr-o continuă deplasare spre viitor.

CRISTINA IOVIȚĂ

SCENA LUMII



#### HELMUTH STÜRMER:

"Este spectacolul celor uitați de prosperitate"

Eu am făcut **Azilul de noapte** de trei ori. O dată la București, apoi la Munchen și la Sidney - ultimele două cu Liviu Ciulei. Am și văzut-o în multe variante - printre altele, aceea făcută de Lucian Pintilie la Paris. În clipa în care a fost propusă la Teatrul din Munchen, mi-am spus: "Piesa asta nu se mai poate pune altfel decât uitându-te la oamenii de pe stradă". Am făcut decorul privind, pur și simplu, strada, citind ziarele și urmărind reportajele despre oameni care nu mai au unde locui. Aici intervine problema soarelui și a umbrei din Occident. Cu cât bogățiile sînt mai mari, mașinile mai sofisticate, hainele mai elegante (pentru unii), societatea trece ca un tăvălug peste cei uitați de prosperitate. Iar aceștia sînt, din păcate, din ce în ce mai mulți. Există oameni care nu mai au cu ce să-și plătească

chiria, oameni care, din diferite motive, încep să alunece pe o pantă și nu-i mai poate opri nimic.

Prima mea intuiție a fost că spectacolul trebuie făcut aproape ca un reportaj. Am construit un pod pe care l-am văzut la Munchen, un pod sub care se adună cei care nu au unde să locuiască, cei care ajung "cazuri" sociale. Am mai avut și experiența New York-ului. De unde stăteam, puteam să privesc o casă în care erau adunați oamenii aceștia. Am văzut organizarea "rece" care li se oferă și... refuzul lor. Atunci am înțeles că au o anumită gândire, eliberată de ideea necesității de a funcționa pentru societate. E un fel de revoltă împotriva bunăstării. Când au ajuns pe stradă, parcă nu vor să se mai confunde cu cei care trăiesc normal. Par a fi și un rău necesar, pentru că arată societății că se poate trăi și altfel, se poate gândi într-un alt mod. În **Azilul de noapte** există acest germene și el ne-a preocupat foarte mult.

LIANA TATOS