

Totul se petrece ca într-un film, a cărui peliculă va sfîrși prin a fi invadată de albul uitării și imaginile vor dispărea definitiv. Așa este **Livada** lui Rosner. Se aude, totuși, celebra "mică muzică cehoviană", de care noi, francezii, sîntem atît de amatori? Fără îndoială, deși Rosner nu recunoaște, pretinzînd că a descompus limbajul, într-un cuvînt că i-a restituit piesei lui Cehov întreaga forță.

După ce au dispărut imaginile memoriei, în **Livada** lui Rosner nu rămîne decît un vid imens. E frumos, e foarte frumos. Din păcate, în multe privințe estetica lui Rosner ține de trecut. De anii șaptezeci. Văzîndu-i spectacolul, te gîndești la Strehler, și la Stein, mai puțin la ziua de azi... Ca și cum între scenă și noi ar fi un ecran transparent. Privim acest spectacol frumos un pic indiferenți, deoarece preocupările care-i tulbură pe protagoniști, par departe de ale noastre.

Și totuși despre ce este vorba, dacă nu despre ceva care poate să ne atingă direct? Françoise Morvan o spune limpede: "**Livada** este o piesă despre moarte". Cea a personajelor, desigur, dar și cea a autorului pe cale de a scrie piesa.

*

Este totuși curios să constăți cum în cele din urmă actorii (traducători, dramaturgi, regizori) acestor două **Livezi de vîșni** atît de diferite realizate erau - și mai sînt, probabil - profund de acord în declarațiile lor de intenții, foarte numeroase și explicite.

Și Rosner, și Braunschweig, intenționau să distrugă clișeele, atît de numeroase în Franța, în ceea ce îl privește pe Cehov și din care faimoasa mică muzică a cuvintelor face parte. Amîndoi au apelat la o nouă traducere. Amîndoi au scotocit fie pe partea memoriei, fie direct în cea a morții. Amîndoi au vrut să joace, pentru a fi fideli lui Cehov, latura de vodevil a piesei. Dar dacă există vodevil, trebuie adăugat că e vorba despre un vodevil metafizic. Amîndoi au vrut ca spectacolul să aibă o anume tonalitate: de la alb la negru, sau de la negru la alb.

Și atunci de ce, în cele din urmă, spectacolele sînt atît de diferite? Aici se și ascunde misterul creației teatrale. Dar poate și pentru că piesele lui Cehov oferă regizorului un fel de vid, care îi aparține, și pe care trebuie să-l mobilizeze. Conform sensibilității sale, conform dorințelor sale din prezent.

Pentru a ilustra această afirmație, îmi vine să citez o replică a lui Trepliov de la începutul piesei **Pescărușul**:

"- Piesa dumitale e dificil de jucat. Nu are personaje vii.

- Personaje vii. Viața nu trebuie reprezentată așa cum este, nici așa cum trebuie să fie, ci așa cum ne apare în vis".

Două vise ale **Livezilor de vîșni** am văzut la începutul stagiunii teatrale în Franța. Așteptînd altele...

JEAN-PIERRE HAN

redactor șef al revistei "Les Lettres Françaises"

FAUST, DE GOETHE ȘI STREHLER

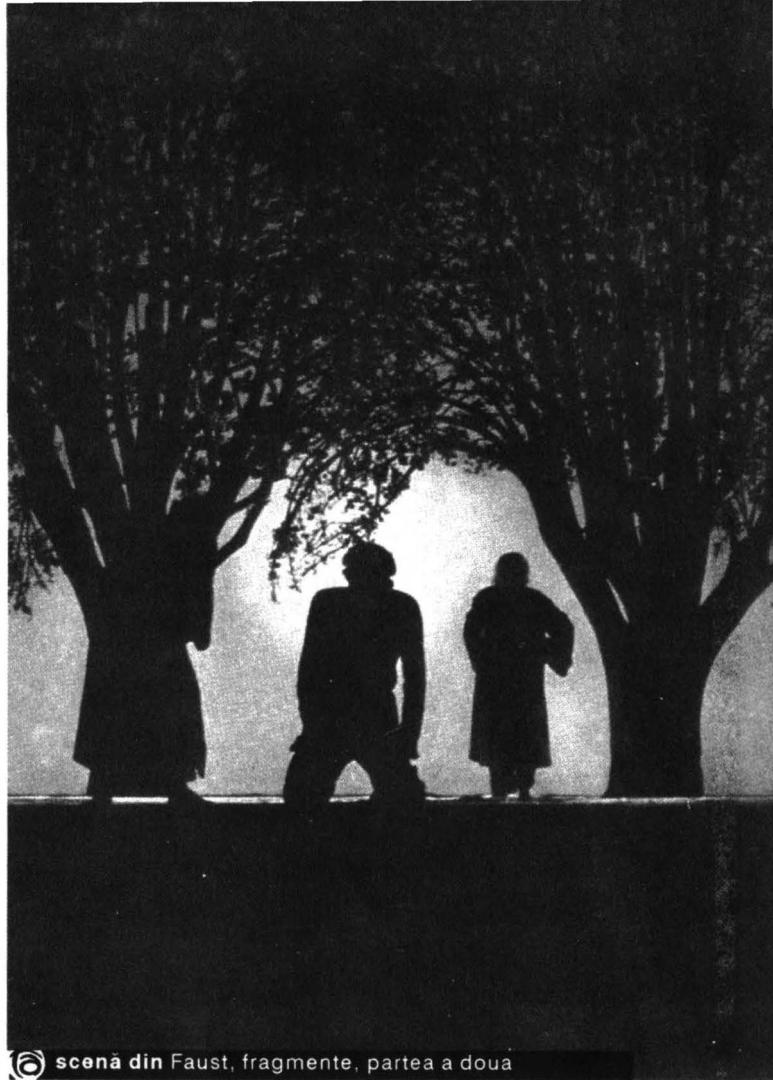
Giorgio Strehler, creator al celebrului Piccolo Teatro de la Milano și conducător, o perioadă, al Teatrului Europei de la Paris, se află la capătul unei noi etape a prodigioasei sale cariere de regizor, actor, traducător. După trei ani de muncă asiduă, Strehler dezvăluie publicului versiunea sa scenică a capodoperei lui Goethe. Pe 15 ianuarie 1992 s-a jucat avanpremierea pentru presă, dar regizorul și-a avertizat spectatorii că el nu-și consideră munca încheiată, subiectul fiind prea vast pentru a fi epuizat dintr-o dată. Opera rămîne deschisă, pentru că "nu e vorba de montarea unei piese, ci de un studiu". Strehler a ținut să fie fidel gîndurilor lui Goethe, încercînd în același timp să le decodifice în spiritul secolului în care trăim. Un exemplu - înțîlnirea dintre Faust și Elena din Troia. Pentru regizor, aceasta condensează milenii de istorie europeană, magică contopire a clasicismului cu spiritualitatea creștină. Cu ajutorul lui Mephisto, Faust se remodelează într-o formă perfectă, pentru a fi apt de unirea cu Eternul Feminin, femeia ideală visată de orice poet, spre a avea copilul în care se vor îmbina toate calitățile, Euphorion. Actul III din **Faust**, partea a II-a, se petrece pe treptele palatului lui Menelaos, la Sparta. Elena e așezată, înconjurată de un cor de opt femei, care formează un semicerc în jurul avanscenei noului Teatro Studio, proaspăt înființat de Strehler. Aproape invizibile, în robele lor albastru închis, ele reprezintă un fundal perfect pentru jocul Elenei (Andreea Johnston), care poartă o rochie albă, transparentă. Încă de la primii ei pași spre centrul scenei, ne este clar că e o fantomă, o umbră a adevăratei Elena. Înfășurat într-o robă purpurie, cu fața ascunsă de o mască ce-i amplifică vocea datorită unui microfon ascuns, Mephisto-Phorcias o sfătuiește pe regină să fugă de mînia soțului ei, ascunzîndu-se în castelul lui Faust, bine apărat de cavaleri înzăuați. Cochetă, Elena îi cere să-l descrie pe Faust. Evident, Mephisto îi va face un portret flatant, în spatele căruia îl ghicim pe vanitosul Goethe: "Intelligent, bine educat, cu nobilă înfățișare/Cumpănit de asemenea,

cum rar găsești printre greci". Un alt exemplu despre felul în care Goethe și interpretul său (Strehler îl și joacă pe Faust, nu doar îl regizează) percep realitatea este scena vizitei lui Faust la palatul împăratului Sfîntului Imperiu Roman. Acest moment a constituit una dintre scenele-cheie ale legendei originale, din 1587. După versiunea lui Goethe, din 1816, vizita a avut loc la reședința împăratului Maximilian (1493-1519), care se afla pe tron în timpul vieții Faustului istoric. Evident, pe măsură ce opera a căpătat notorietate, atît identitatea împăratului cît și localizarea geografică s-au universalizat. În spiritul intensei sale admirații pentru Shakespeare, poetul german a încercat să exploreze, cu această ocazie, problemele sociale și politice ale timpului său, precum introducerea banilor de hîrtie pentru acoperirea datoriilor imperiului și inflația ce a decurs de aici. Împăratul (Antonio Fattorini) este un soi de prinț Hal, tînăr și mare amator de distracții (Goethe face o serie de aluzii la **Richard al II-lea**, **Henric al V-lea**, **Henric al IV-lea**). În spectacol, curtenii sînt îmbrăcați după moda Renașterii, dar dansează vals. Femeile poartă măști de mătase, ca în multe dintre montările piesei **Romeo și Julieta**, iar în centrul scenei se află patru figuri mascate, care fac preziceri - Astrologul, Vistiernicul, Cancelarul, Șeful de protocol. De fiecare dată cînd sftenicii vorbesc, festivitățile sînt întrerupte și dansul se oprește. Cuvîntul "Carnivale" (Strehler este și traducătorul piesei), rostit de tînărul împărat, repune în mișcare întreaga adunare, personajele deplasîndu-se ca niște păpuși mecanice sau ca figurile de pe un turn cu ceas. Ca un autentic prinț al Weimar-ului, împăratul plasează măștile în centrul carnavalului său. Una dintre ele este purtată de Faust, deghizat în zeul Pluto. Acesta călărește un elefant tras de lanț de Spiritul Poeziei (Giulia Lazzarini). Ea spune, în traducerea italiană: "Sono il poeta, la poesia". Și pentru că poezia trebuie să fie liberă, Faust va desface lanțul care o leagă de elefant, acesta începînd să se rotească foarte încet, cu spatele spre public. În acel moment, Mephisto atinge animalul cu bagheta sa magică, iar din anusul acestuia încep să curgă pietre prețioase și bulgări de aur - excrementele lumii

noastre moderne, materialiste. Tot atunci, se deschide trapa din mijlocul scenei, dezvăluind un falus de aur, menit să le farmece pe doamnele de la curtea imperială. Strehler a încorporat elemente dintr-o piesă satirică antică grecească în *Faustul* său, în ideea de a universaliza ambianța. Nu s-a ferit nici să folosească costume moderne și momente de violență contemporană. De exemplu, "Bucătăria vrăjitoarei" este o discotecă străbătută de sunete acute și lumini orbitoare, filmată de Mephisto, un regizor hollywoodian, tolănit într-un fotoliu. Fundul scenei este ocupat de o formație rock, iar vrăjitoarea este interpretată de cântăreața americană de soul Dorothy Fisher. O tânără atrăgătoare conduce dansul diavolesc al participanților la orgie (acoperiți de costume negre, din piele) care mimează, dezlănțuiți, scene de amor heterosexual. Lumina stro-boscopică întregeste această scenă de coșmar erotic ce nu-l impresionează, însă, deloc pe Faust, care spune flegmatic: "Lucrurile astea le-am văzut demult". "Cu scena asta am vrut să ironizez spectacolele de avangardă și excesele americane. Cinematograful italian are tendința de a se americaniza excesiv, iar versiunea noastră despre lucrurile astea e extrem de vulgară", spunea Strehler la conferința de presă de după premieră.

Cortul împăratului rival prezintă o viziune grotescă asupra unui război apocaliptic. Trei soldați acoperiți de armuri greoaie, cu ciudate coifuri grecești și machiaj ca al unor șefi de trib din Africa, dau buzna în scenă pentru a asculta ordinele lui Mephisto, comandantul operațiunilor militare. De afară se aud elicoptere zburînd și explozii de bombe. "Cînd am lucrat această scenă, mă gîndeam la Vietnam, la bombardamentele cu napalm și, de asemenea, la războiul din Golf", spunea regizorul-actor, în cabina sa, la sfîrșitul spectacolului. Fieroasa scenă este urmată de cea mai lirică și frumoasă parte a spectacolului milanez, episodul "Philemon și Baucis", cu care începe actul V. Unul dintre soldații răniți traversează, tîrîndu-se, cîmpul de bătaie, făcîndu-și loc prin avanscenă spre culise, cînd marea cortină neagră se ridică încet, dezvăluind doi copaci uriași ce se profilează pe fundalul unui cer senin, străbătut de razele aurii ale unui apus de soare. Un clopot de biserică se aude din depărtare, dînd scenei o atmosferă de simplitate și calm biblice. Scena a fost preluată de Goethe din *Metamorfozele* lui Ovidiu și, ca acolo, zeii au fost înlocuiți de un soldat anonim care se întoarce în locurile acestea bucolice, unde pacea n-a fost tulburată niciodată. Cînd atinge binecuvîntatul loc, el ia un pumn de țărînă și-l duce la buze. În acest moment, bătrînul Philemon (Gianfranco Mauri) și soția sa, Baucis (Giulia Lazzarini), pătrund în scenă. Siluetele lor se decupează ca niște umbre sub coroanele bogate ale copacilor. Cei trei se așază pe pămînt și împart o frugală cină, servită de Baucis în mici boluri japoneze. Apoi, toți trei îngenunchează și încep să se roage. Scena este îmbibată de nostalgia după universul pierdut al păcii și înțelegerii între oameni.

Din cauză că lucrează încă pe textul original, Strehler a decis în mod premeditat să prezinte anumite scene doar ca lectură, iar *Faust*, asistentul său, Wagner, sau Mephisto își citesc textul de pe niște pupitre de partituri aduse de servitori aproape invizibili, ca în teatrul No (studentii lui Strehler de la Teatro Studio). Publicul urmărește ceea ce ar trebui să fie o lectură la masă, o subliniere a ideii că *Faust-Frammenti* este un studiu în progresie, un spectacol într-o permanență devenire. Strehler însuși, atunci cînd se postează în fața unui astfel de pupitru, își scoate costumul de Faust (roba neagră de licențiat medieval), apărînd într-un pulovăr albastru spălăcit și pantaloni gri, de lucru. Acum e îmbrăcat în hainele de repetiție. Publicul nu mai urmărește un spectacol, ci felul în care un grup de actori intră în contact cu un nou text.



scenă din *Faust*, fragmente, partea a doua

Deputat în Parlamentul european, Strehler pledează pentru susținerea culturii europene și dezvoltarea teatrului, ca unul dintre cele mai importante componente ale acesteia, dar, evident, spectacolele sale sînt mult mai elocvente decît discursurile. *Faust-Frammenti* atrage adevărate mulțimi de spectatori, tineri și bătrîni, din întreaga lume. În public se pot auzi remarci entuziaste în toate limbile pămîntului. Miniștrii culturii din întreaga Europă au primit cîte o scrisoare din partea lui Strehler, în care acesta îi roagă să-l sprijine pe tinerii care doresc să-l vadă opera. "E foarte important pentru mine să continui lupta pentru ștergerea barierelor și construirea unei Europe unite din punct de vedere cultural. Noi trebuie să-i formăm acum pe viitorii spectatori, care vor dori mai firziu să vadă teatru de calitate, piesele de mare valoare literară. Tinerii trebuie să descopere că merită să mergi la teatru, că e o formă superioară de distracție."

Toate aceste impresii le-am cules, din păcate, nu printr-o experiență directă, ci din articolul "Scrisoare de la Milano" de Rosette Lamont, din revista new-yorkeză "Theater Week" din 30 martie 1992, pe care l-am tradus și adaptat într-un mod extrem de liber. Rosette Lamont, care s-a aflat la fața locului, își încheie cronica astfel: "S-a nimerit să stau la spectacol alături de un tînăr. Acesta a urmărit toată piesa cu un imens zîmbet pe față, iar la final s-a ridicat în picioare, strigînd: «Bravi, bravo, brava, bravo», învîrtindu-și deasupra capului haina de piele, ca pe o morișcă. La urmă și-a aruncat haina pe scenă, așteptînd ca actorii să calce pe acest covor improvizat. Ultimele vorbe pe care mi le-a adresat, în drum spre ieșire, au fost: «Asta da teatrul!»"

RADU BĂIEȘU