

FESTIVALURÎ

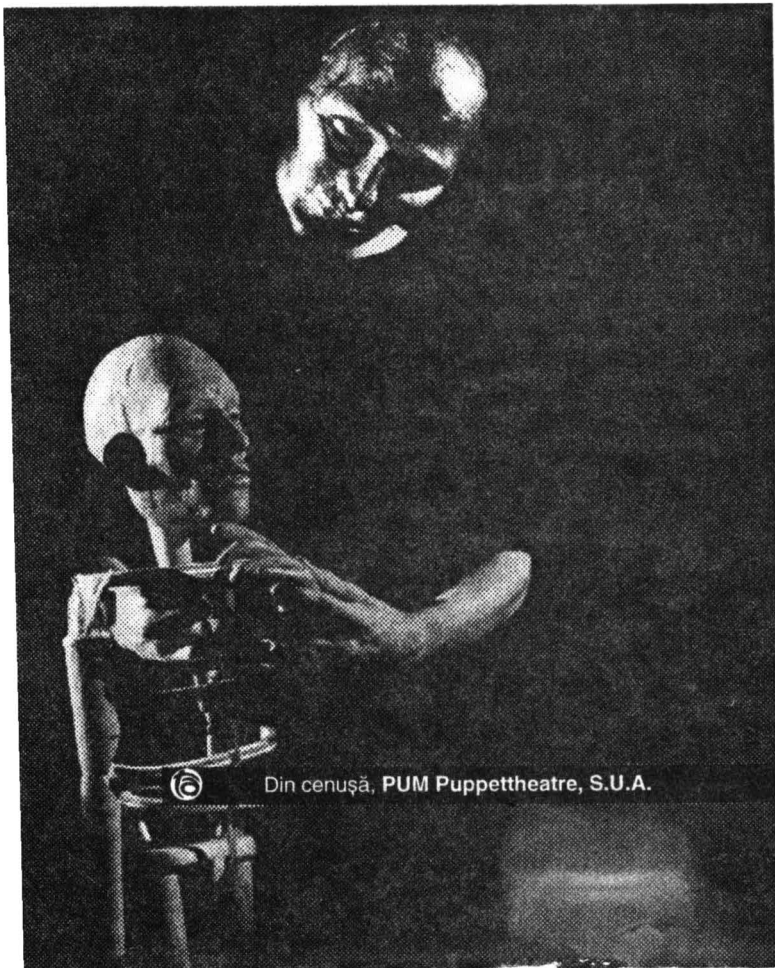
A 9-A EDIȚIE LA PIATRA NEAMȚ

Cel mai „vechi” festival de teatru, cel de la Piatra Neamț (denumit cîndva al spectacolelor pentru tineret și copii), funcționînd ani de zile ca festival al avangardei teatrale românești, are toate șansele să-și redobîndească și chiar să-și sporească importanța în viața noastră culturală de după decembrie '89. Căci a păstrat ceea ce era mai valoros în tradiția sa, și anume deschiderea către noi forme teatrale, internaționalizînd dialogul acestora, benefic în primul rînd pentru cultura națională, pentru strădania oamenilor de teatru români de a-și găsi și afirma propriul drum, într-un nou context, de sincronie planetară a căutărilor în domeniu. A descoperi deci, pe de o parte, unde ne aflăm cu producțiile noastre teatrale în raport cu performanțele altora și a oferi, pe de altă parte, propriilor noastre performanțe șansa de a fi mai bine cunoscute (și de a circula mai mult) în străinătate, lată calea unei autentice „integrități”, nu numai europene, pe care festivalul de la Piatra Neamț o urmează cu destoinicie, în ciuda greutăților de tot felul. În '93 s-a aflat la cea de a doua ediție internațională, organizată impecabil, atît ca primire a oaspeților, cît și ca posibilități de valorificare a prezenței acestora, prin conferințe de presă operative și la obiect, ca și prin discuții ale creatorilor cu publicul, iarăși benefice pentru ambele părți. O cordialitate senină, un sentiment de apartenență la o familie spirituală au alimentat atmosfera festivalului, și ca importanță, și încă nu în ultimul rînd. Poate că, spre deosebire de alte ediții, de odinioară,

efuziunile au fost ceva mai reținute, dar nici ceea ce s-a cîștigat ca rigoare și disciplină nu e cîtuși de puțin neglijabil. Pentru că un festival de amploarea celui de la Piatra Neamț, desfășurat la această ediție între 15 și 23 mai, cu companii teatrale, de dans, de pantomimă și de teatru de păpuși din S.U.A., Germania, Italia, Ungaria, Republica Cehă și Republica Moldova (unele spectacole putînd fi văzute nu numai la Piatra Neamț, ci și la București) și cu destule trupe teatrale din țară – între care Naționalele din Iași și Tîrgu Mureș, Teatrul „Bulandra” și Teatrul „Toma Caragiu” din Ploiești – e un complicat mecanism organizatoric, ce nu-și poate îngădui dereglări și disfuncții. Or, tocmai această experiență specifică, de mare festival internațional, ce știe să-și respecte firma și ținuta în toate împrejurările, Piatra Neamț a demonstrat-o eficient, fără ostentație, cîștigîndu-ne prețuirea și din acest punct de vedere.

O coregrafie a visului și magiei

Una dintre cele mai originale prezențe între mai noii semnatari ai regiei de teatru este cea a coregrafului Sergiu Anghel. Montată anul trecut cu studenții de la Academia de Teatru și Film, Cartea lui Prospero după Furtuna de Shakespeare surprindea prin siguranța decupajului regizoral, prin forța de șoc a imaginii, într-o aproape continuă recompunere, vîdînd rafinamentul compoziției plastice. Sînt calitățile ce se regăsesc, altfel structurate, cu o mai vădită tendință de secvențializare a discursului scenic, și în noua montare, realizată cu actorii teatrului din Piatra Neamț, în limba română (spre deosebire de cea anterioară, în limba engleză). Compararea celor două variante sau versiuni scenice nu e, de altfel, foarte importantă, ambele fiind de sine-stătătoare și deopotrivă semnificative pentru virtuțile ca și pentru limitele acestui „scen” de Tanztheater greu de încadrat într-o categorie sau alta, tocmai pentru că ambiționează să și le asume într-un sincretism al visului și magiei. Povestea nu e trădată în datele ei esențiale (simbolice), chiar dacă bogăția de sensuri textuale e inevitabil amputată. Ni se oferă în schimb o altă poartă spre înțelegerea universului shakespearian, o cale simpatetică, de intrare în rezonanță cu „materializările” scenice ale lui Prospero și Ariel, creați cu aplomb, finețe și farmec de Liviu Timuș și Cristinela Pădure, menționabili fiind și Constantin Gheneșcu (Trinculo), Romeo Tudor (Caliban) și Ion Muscă (Stephano), cu precizarea că interpretarea mai multor personaje de către același actor nu prea îl favorizează. Debutul Camellei Paraschiv în Miranda rămîne puțin concludent sub raport profesional, cu dicțiunea nefiind de glumit, măcar pe scenă. Strălucite și strălucitoare aînt



Din cenușă, PUM Puppettheatre, S.U.A.





Ala Menșicov și Andrei Sochircă în Pescărușul de Cehov, Teatrul „Eugen Ionescu”, Chișinău

costumele Dolnei Levința, făcute cu dare de mină, spre deosebire de cele mai „leftine”, în care sărăcia se simte. Cum se simte și în conceperea și realizarea decorurilor, datorate aceleiași talentate scenografe, căreia nu-i convin însă devizele modeste. Percutantă, dinamică, particularizatoare, muzica semnată de Mihnea Brumariu, un nume de care cu siguranță vom mai auzi. Cum vom mai auzi și de regizorul și coregraful Sergiu Anghel, tocmai pentru că are ceva de spus și o face într-o modalitate care nu te poate lăsa indiferent. Chiar și atunci când nu-ți place pînă la capăt.

Oameni și zel

PUM Puppettheatre din S.U.A. e o trupă tînără, fondată în 1985 de Robert Smythe, unul dintre cei patru Interpreți ai spectacolului Din cenușă – titlu a cărui semnificație, mai apropiată nouă, ar fi „din țărîină”, căci e vorba de mitul creației și de plămădirea omului după chipul și asemănarea zeului. E chiar secvența inițială a spectacolului, de o frumusețe stranie, nepămînteană: însuflețirea omului (a păpușii) de către zeu (actorul căruia nu i se vede decît masca aurită) avînd o tandră delicatețe, ce se va regăsi și în alte momente de vîrf ale acestui spectacol încîntător, care nu se sfiește să treacă în revistă și să se inspire din marile mituri ale omenirii. O tehnică remarcabilă, de mînuire a marionetelor, după metoda japoneză Bunraku (mînuirea marionetelor din spate, de către păpușarii îmbrăcați în negru), un ecleraj foarte bine dozat, și ermișind detașarea păpușii de mînulorul ei, o coloană sonoră (Adam Vernick) avînd ceva din muzica astralelor, totul concurează la realizarea unor impresionante efecte de spectacol, transmișînd totodată un fluid energetic greu confundabil. Sint și unele zone de, poate, prea mare ambiguitate, dar relația

concomitentă zeu-om și păpușar (mînuitor) – marionetă e fascinantă și nu poate să nu te pună pe gînduri, dincolo de plăcerea cu care urmărești și recunoști diversele motive mitice.

Întîmplător sau nu, în festival spectacolul acesta a urmat, pe aceeași scenă, Cărții lui Prospero. Iar redarea libertății omului de către zeu, în spectacolul marionetiștilor, părea să se facă sub bolta unuia și aceluiași zîmbet ironic. Să fi știut Prospero cît bine-l va aduce lui Ariel mult rîvnita eliberare?

Poate fi „Pescărușul” expresionist?

Unul dintre cele mai șocante spectacole ale festivalului ne-a fost oferit de Teatrul „Eugen Ionescu” din Chișinău, cu Pescărușul de Cehov în regia tînărului Mihai Fusu. O tentativă de montare „esențializată” a lui Cehov, în chele expresionistă, comportînd pe de o parte reducția unor scene și chiar a unor personaje, iar pe de alta dilatarea unor „proiecții” ale personajelor într-un exacerbat plan sexual. Regizorul ne previne undeva că este „un om al culturii secolului XX, cu experiența lui Proust, Kafka, Sartre, Camus, Freud, Joyce, Beckett, Ionescu”. N-a folosit chiar „experiența” tuturor, dar nici nu i-a rămas mare lucru pe dinafară. Și totuși, nu atît modalitatea ca atare e deranjantă, ci faptul că, o dată „intrați” în ea, totul devine previzibil și plicticos, singură pauza fiind așteptată cu nerăbdare, mai ales de către spectatorii obișnuiți, care n-au obligația să vadă pînă la capăt ce nu le place. Sigur că Pescărușul poate fi și expresionist. Nu asta-i problema. Problema e să înțelegem de ce și încă în mod convingător, chiar din spectacol. Indiferent că l-am fi văzut la el acasă, la Chișinău, sau la festivalul de la Piatra Neamț. Rămînem deci la convingerea că privirea condescendentă și bunăvoința de





Hamlet la Divadlo pod Palmovkou din Praga

circumstanță nu fac casă bună cu critica și sînt păgubitoare în primul rînd pentru creatorii spectacolelor.


Povestea lui Hamlet și motivațiile ei sexuale

O trupă teatrală cu virtuți remarcabile – Divadlo pod Palmovkou din Praga –, un interpret excelent, hărăzit pentru Hamlet – Kamil Halblch – și un regizor tînăr, lipsit de false pudori și menajamente față de public – Petr Krack – ne-au oferit prima variantă (1603) a piesei lui Shakespeare, Hamlet, prințului Danemarcei sau Micul Hamlet (versiunea prescurtată), într-un spectacol al situațiilor dramatice dominate de un permanent impuls sexual. Desigur, e ceva adevărat în toată chestiuneavăzută astfel, dar exagerările n-au fost nici de data asta puține, insistența detaliilor „sugestive“ devenind chiar stînjenoare și monocordă. Evitarea academismului, a tiradelor și a profunzimilor de sens „jucate“ a avut în vedere o posibilă deplasare a accentelor spre drama tinerilor de azi, cu o orientare mult mai pragmatică. Rezultatul artistic e pînă la urmă puțin convingător, căci transparența amintitelor detaliilor, prezente aproape în orice situație dramatică, nu face decît să sublinieze schimbarea unei maniere cu alta. Mai „accesibilă“, mai dinamică și mai alertă, dar nu și mai bogată în substanță.

„Jocul de-a măcelul” la Actualități

Cu siguranță cea mai originală, dar și cea mai organic structurată montare – dintre cele văzute de noi, în festivalul de la Piatra Neamț – a fost Jocul de-a măcelul de Eugen Ionescu în viziunea regizoral-coregrafică semnată de Beatrice Bleonț. Încă studentă în anul II la A.T.F., după o considerabilă experiență de balerină, Beatrice Bleonț debutează strălucit în regia de teatru, dovedind o rar înfîlinită îngemănare a talentului coregrafic cu cel regizoral. E de-a dreptul surprinzător cîtă rigoare, pe de o parte, și cîtă fantezie, pe de alta, se pot întîlni în aceeași construcție regizorală, în același desen (dansant) al mizanscenei, în aceeași inventare a propriilor obstacole, create anume pentru a fi învinse. Ca să nu mai spunem că, departe de a fi doar un „copil teribil“, regizoarea are o nu mai puțin surprinzătoare siguranță în stăpînirea ansamblului și în tratarea spațiului scenic, deloc încorsetată de existența „cutiei“ italiene. Reliefarea detaliului expresiv, de prim-plan, nu exclude o concomitentă valorizare a mișcării în adîncimea scenei, după cum trecerea acestei mișcări în sală pare de fiecare dată dictată



Fresco, Compania Appels, S.U.A. 

de necealtăți lăuntrice. Alternanțele ritmice, cu aparență spontană, sînt și ele gîndite ca valori de identitate ale montărilor, conferindu-i un cod estetic inconfundabil. În fine, capacitatea de a sesiza și amplifica – prin procedee inedite – acele valențe latente ale operei, care o pot aduce în zona imediatei actualități, constituie încă un dat al acestei excepționale înzestrări artistice, cîștigate pentru regula de teatru.

Istoria unul continent evocată de șapte actrițe

Dedicată zbucriumatei istoriei a Americii de Sud, șirului nesfîrșit de cuceriri, trădări și revoluții, dar și dramei omului aîmplu, femeii pătrătoare a tradiției și speranței, Memoria focului de Eduardo Galeano (tradus și în limba română) a devenit – în adaptarea și regia lui Marco Ballini – un spectacol al durerii și suferinței omenești, tranșând granițele și epocile istorice. Șapte actrițe – de diferite nații – se întrec în a face cît mai omenească această poveste, atenuîndu-i conotațiile politice, deseori vulnerabile. Angajate pentru acest spectacol al Teatrului „La Baracca” din Bologna, ele își ausțin cu aplomb și sensibilitate partiturile, (Ipostazierii ale unei așteptări eterne) ce se desfășoară pe firul memoriei unei umanități care poate să lerte, dar nu are dreptul să uite. Pendulînd între vis și realitate, între concretul faptului istoric și dimensiunea lui simbolică, spectacolul impresionează prin forța evocatoare a artei actricești, atîpîntă cu un desăvîrșit profesionalism. Sînt însă și unele momente în care nu poți să nu regreti că toată această înveștiție de talent actriceac și regizoral slujește – prin text – și o cauză falsă, pierdută pentru totdeauna.

Conceptualizarea dansului

Creată de Jonathan Appels, compania americană de dans contemporan care îl poartă numele e preocupată de experimentarea unor noi forme coregrafice, deschise împrumuturilor estetice din artele vizuale, în primul rînd din sculptură, punînd totodată un accent deosebit pe fluiditatea mișcării, pe caracterul schimbător al imaginii, într-o continuă devenire. Virtuozitatea în sine e sterilă și nesatisfăcătoare. Ceea ce se urmărește, și în spectacolul Fresco, este punerea în evidență a unor structuri conceptuale, exprimate prin caracterul voit sculptural al mișcărilor. Performanțele tehnice sînt impresionante, iar tentativa conceptualizării – cel puțin seducătoare.

Nevăzînd toate spectacolele din festival, e de la sine înțeles că această succintă și lacunară trecere în revistă riscă să le nedreptățească, poate, pe cele mai interesante, dacă nu și pe cele mai izbutite. Tocmai de aceea vom spune că imaginea globală a celei de a doua ediții Internaționale a festivalului va fi fost, cu certitudine, mult mai bogată și mai complexă decît o pot sugera rîndurile de față. Ele indică doar cîteva jaloane, cîteva fațete ale deschiderii spre noi forme teatrale, cărora festivalul le-a facilitat un dialog benefic pentru toată lumea. Că acest dialog, foarte bine început tocmai pentru că a fost și foarte bine conceput, are nevoie de continuitate, e aproape un truism. Ca și faptul că, în cazul de față, continuitate înseamnă bani. Să sperăm că organizatorii se vor pricepe să-l obțină din nou, și pentru a treia ediție Internațională, din cele zece pe care le va împlini festivalul.

VICTOR PARHON