

# DOUĂ SPECTACOLE DIN FESTIVALUL DE TOAMNĂ PARIZIAN

Nu pot spune că repertoriul Festivalului de toamnă îndeamnă neapărat la joc și zburdălnicie. Dimpotrivă, o anume constantă tragică, dacă nu de-a dreptul sinistră, domină alegerea pieselor, ca o obsesie a morții și a permanenței angoasei umane. După Virginia Woolf sau Robert Walser – prima s-a sinucis, al doilea a murit în casa de nebuni –, orizontul nostru teatral pare să se întunece din ce în ce mai tare; moralul spectatorului de rând e pus la grea încercare. Din fericire, un optimism fără leac mă ajută să ies cu bine din toate aceste probe ale imaginației oamenilor de teatru.

Sursa de inspirație a primului spectacol despre care scriu este de-a dreptul macabră. **Dispăruții**, după un scenariu original pus în scenă de autor. Bruno Meyssat, invocă spiritele, amintirea dispăruților din naufragiul Titanicului, pierdut – toată lumea știe – „pe o mare calmă și pe o vreme senină”, cum ne spunea și Tudor Mușatescu. Dar Bruno Meyssat nu scrie **Titanic vals** și spectacolul său este mai degrabă un bal de spectre, cutremurător, de o forță deosebită. Dincolo de atracția morbidă, care nu poate interesa în sine teatrul, ceea ce trebuie reținut sunt personalitatea regizorului și, bineînțeles, calitatea și originalitatea căutărilor sale. Bruno Meyssat vine din Grenoble, unde conduce de mai mulți ani o cunoscută companie teatrală, „Le Cargo”. Meyssat și trupa sa fac parte din teatrul experimental francez, sunt relativ tineri moștenitori ai tradiției angajate apărute în urma mișcărilor studențești din mai '68. În general, Meyssat preferă un teatru de imagini, fără mult text, un teatru construit ca o cușcă a memoriei, unde scena devine un fascinant „palazzo mentale”, iar teatrul său, dificil și prețios, „una cosa mentale”, o afacere a spiritului. Citatul acesta nu este inocent, deoarece universul lui Meyssat este în primul rând pictural. **Dispăruții** animă astfel o lume supra-realistă, demnă de Magritte sau de un Dali. Sunetele, obsesiile muzicale, efectele de lumină amplifică această senzație de lume stranie, scufundată în negura oceanului sau a memoriei. Una dintre cele mai superbe definiții ale teatrului, datorată lui Gordon Craig, este aceea a unui spațiu unde invizibilul devine vizibil. Astfel, tentativa lui Meyssat de a da corp și viață unor fantome de legendă se revelează fundamental teatrală.

În fond, de la Teatrul Morții, al polonezului Kantor, manifest revoluționar care, recuperând memoria personală a creatorului, a dispărut o dată cu el, la redescoperirea unor experiențe orientale, teatrul de astăzi, mai mult ca niciodată în căutarea unor surse magice pierdute, ne-a obișnuit cu frecventarea morților și a infernului, cu viziuni de cenușă și de apocalips.

Prezentat la Beaubourg, pe scena mare din subsolul Centrului Pompidou, loc unde mai răsună parcă intonațiile stranii ale defunctului Tadeusz Kantor, **Dispăruții** este un moment de teatru intens, jucat într-o semiobscuritate propice fantomelor, dar mai ales favorabilă iluziilor teatrale. Spectacolul nu reconstituie drama naufragiului, nu are nimic anecdotic. Suntem undeva în fundul oceanului, efecte de lumină pe tavan, pe pereți sugerează transparența lichidului care acoperă personajele. Apa e prezentă din abundență pe scenă: într-o vitrină-acvariu se scufundă lent o pereche de pantofi, alte obiecte pierdute zac în jurul piscinei sau pe fundul oceanului. Un soi de bazin din scânduri, unde colcăie o apă neagră, ocupă centrul platoului; actorii nu ezită să intre în apă, se joacă, parcă, cu valurile molcome, pletele lungi ale unei fete plutesc ca niște alge, în fața noastră un personaj este înghițit de apă, de întuneric, apoi, în final, un corp gol, livid sub lumina reflectoarelor, este pescuit, purtat ca o statuie a lui Isus, Pietă

macabră și roind de apă. Ceea ce îl preocupă pe Meyssat, până la a deveni obsesie angoasantă, este actul dispariției în sine, trecerea dincolo de pragul vizibilului. Pe această lume suntem cu toții în trecere. Dispăruții de pe Titanic, invocați de „Cargoul” din Grenoble, nu sunt decât o ultimă și imposibilă tentativă de a fixa, pe placa de argint a teatrului, urmele unor oameni care au fost; doar urmele și nimic mai mult.

Cel de al doilea spectacol care merită a fi pomenit se revendică de la un adevărat monument, piatră fundamentală a teatrului modern. **Woyzeck** de Georg Büchner – acest fragment neterminat, descoperit mult după moartea autorului în 1837, jucat cu frenezie de expresioniștii germani, care recunoșteau în el un precursor – a tentat cei mai mari regizori și actori de-a lungul anilor. De la Max Reinhardt, în 1921, la Werner Herzog, care a făcut în 1979 un film cu Klaus Kinski în rolul principal. Ceea ce rămâne modern în acest text, scris în primele decenii ale secolului trecut, este tocmai latura neîncheiată a scrisului, expresia sa lapidară, și mai ales forța imaginilor. Büchner s-a inspirat dintr-un fapt divers: Woyzeck este un biet soldat, umilit, brutalizat, utilizat în experiențe medicale stupide, înșelat și împins, ca într-un coșmar, către actul final: uciderea femeii necredincioase. Faptul că piesa lui Büchner continuă să intereseze publicul de astăzi dovedește, fără îndoială, perenitatea textului, dar și perenitatea mizeriei umane. Constatate - care l-a motivat pe Jean-Pierre Vincent, regizorul actualului spectacol montat la Théâtre des Amandiers din Nanterre, prezentat în cadrul Festivalului de toamnă la Teatrul Rond Point de lângă Champs Elysées. Spectacolul este jucat deci într-o mini-deplasare, pentru a atrage un alt public și mai ales pentru a pune în valoare vedeta care joacă în rolul principal: Daniel Auteuil. Daniel Auteuil este un actor celebru de film, cu mult farmec și energie comică; la început a jucat și a plăcut în câteva piese ușoare, și a surprins mai ales, acum câțiva ani, într-o compoziție dramatică neașteptată dintr-un film după Pagnol, **Manon des sources**, Pagnol fiind considerat, cu nostalgie și cu multă indulgență, un soi de autor-fetish al francezilor. De atunci, Daniel Auteuil a urcat vertiginos pe firmamentul stelelor de cinema și de teatru – talentul său multiplu, viguros impunându-se ca o evidență și o valoare sigură. Experiența pe care o încerca Jean-Pierre Vincent, regizor serios și adeseori inspirat, avea multe șanse de reușită. Din nefericire, spectacolul nu convinge, e lipsit de forță dramatică, de fior, de rigoare chiar. Un cadru scenografic semnat de Lucio Fanti ne propune cu multă ingeniozitate o lume ca un joc de cuburi multicolore, un decor ce funcționează ca o cutie magică ce se închide și se deschide precum o jucărie uriașă. Dar totul e prea frumos, prea colorat, ca o feerie de Carlo Gozzi. Textul lui Büchner sună aici plat, aproape sărac. Pe alocuri, spectacolul e pur și simplu tautologic: „Luna e roșie”, exclamă Marie, cu puțin înainte de a fi înjunghiată. „Roșie ca un cuiț”, îi răspunde Woyzeck. Ei bine, în spectacolul lui Vincent și Fanti suntem pe marginea lacului, străjuit de niște teci metalice strălucitoare, ce se reflectă pe plafon, pe pereții sălii, ca niște stele de carnaval și, pe această replică, se aprinde prompt o lumină roșie ca Luna din poveste... Vincent a vrut să dea o dimensiune cosmică dramei lui Woyzeck, dar spectacolul său nu are aripi, nu decolează. Și e păcat, deoarece Daniel Auteuil nu e deloc fals, compoziția sa e justă, el are un stil de joc cinematografic, redus la minimum de dramă, de expresie, și care corespunde fără îndoială scrisului lui Büchner. ■