

## AMADEUS MUT

**AMADEUS, compoziție de Constantin Cheianu și Sandu Vasilachi, după Peter Shaffer și David Weiss ● TEATRUL NAȚIONAL „MIHAI EMINESCU” DIN CHIȘINĂU ● Data reprezentației: 4 noiembrie 1994 ● Regia: Sandu Vasilachi ● Scenografia: Anatol Rurac ● Expresia corporală și selecția muzicală: Victoria Bucun ● Costumele: Stela Verebceanu ● Distribuția: Ion Rusu (Mozart), Emil Gaju (Salieri), Silvia Luca (Constance), Daniela Mudreac (Caterina Cavalieri), Ion Mocanu (Leopold Mozart), Vitalie Cărăuș (Joseph II), Ana Bunescu (Sophie), Angela Ciobanu (Aloizia).**

Năstrușnică – ideea tânărului regizor Sandu Vasilachi de a transforma celebra și admirabila piesă a englezului Peter Shaffer într-un spectacol fără vorbe, în care personajele se exprimă gestual, prin dans și pe muzică. După cum vedeți, nu îndrăznesc să-i spun acestei viziuni nici balet, nici pantomimă și nici teatru, fiind câte ceva din toate acestea și mai mult pe deasupra, căci inserează și arii din operele lui Mozart, și momente de balet clasic, și chiar unele cuvinte necesare pentru identificarea personajelor sau expresia lor caracterizare. O întreprindere originală, în orice caz, ce se cere judecată în limitele propriei legități și argumentații. Așadar, considerând, probabil, materialul literar prea cunoscut, chiar „prea” celebru pentru a servi drept rapel într-un spectacol fără cuvinte, regizorul, cu binecunoscutul-i apetit pentru investigații în direcția plasticii teatrale, extrage din piesă un minimum de anecdotică, esențială însă pentru desenarea relațiilor și a situațiilor prin simpla sugestie a imaginilor, a căror forță, pare a ne spune autorul, tinde nu doar să o suplinească pe aceea a cuvintelor, dar să o și întrecă. Este inventat și un personaj „de serviciu”. Întrupând spiritul demonic ce tulbură, incită, dublează, comentează, dar și leagă între ele personajele în plasa grațioasei înscenări la care asistăm. Între intenția de a ilustra textul cu mijloacele dansului și aceea de a „vizualiza” muzica, spectacolul încearcă să-și croiască un drum al său, cu momente de mare expresivitate, dar și cu altele tautologice, fiindcă dificultatea menținerii în complementaritate a planurilor este uneori insurmontabilă. Gândul inspirat de a pune la spectacol în direcția unei imagini-simbol (pianul imens care domină scena) asigură coerență și fluiditate reprezentației, punând bine în valoare calitatea de semn a obiectului. Când își desfășoară, de pildă, figurația, reprezentând societatea saloanelor vienezere, pe suprafața „răbdătoare” a

instrumentului, regizorul produce o frumoasă metaforă. Mai sunt și altele, la fel de inspirate, și câteva momente care se rețin pentru frumusețe, emoție, dar și pentru idei: de pildă, coșmarul lui Salieri anticipând moartea lui Mozart, groapa comună ce-i înghite în același timp pe geniu și pe detractor: sau finalul, în care, în rotirea sa lină pe scena goală, pianul, poate cel mai grăitor dintre personajele acestui spectacol, ne lasă amintirea a două lumânări arzând pe altarul unei patimi mistuitoare din care s-a născut povestea celor două vieți. Ipoteza tragicelor remușcări ale lui Salieri, din debutul spectacolului, ce-i atribuie personajului un proces de conștiință despre care istoria nu e sigură că ar fi avut loc,

prilejuiește de asemenea scene expresiv-dramatice, punctând acest balet al cabalei cu încă un semn al judecății în posteritate. Dacă facem abstracție de unele izbitoare asemănări cu imagini din filmul lui Forman, originala propunere a teatrului din Chișinău se susține în datele ei, convențional admise, prilejuind un mișcător impact cu drama creației mozartiene, a copilului-minune, așa cum ne-o relatează istoriografia. Nu și Peter Shaffer, pentru care important în explicarea ei rămâne argumentul intelectual și moral în vederea căruia și-a ales cu atâta grijă cuvintele.

DOINA PAPP

## TEATRUL ȘI PUTEREA

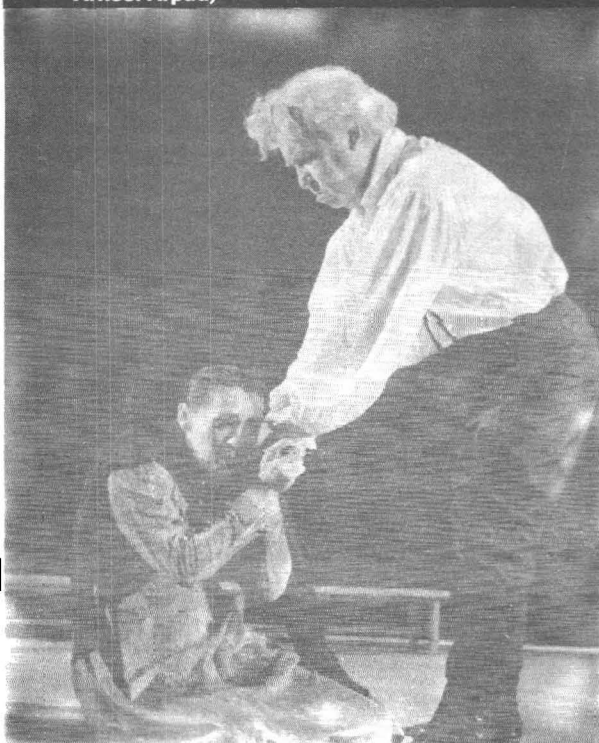
**IMPOSTORUL (AZ IMPOSZTOR) de Spiró György ● TEATRUL MAGHIAR DE STAT DIN CLUJ ● Data reprezentației: 16 septembrie 1994 ● Regia: Árkosi Árpád ● Decoruri și costume: Dobre Kóthay Judit ● Distribuția: Ács Alajos (Boguslawski), Boer Ferenc (Kazynski), Nagy Dezső (Rogowski), Spolarics Andrea (Kaminska), Salat Lehel (Kaminski), Borbáth Júlia (Skibinska), Jancsó Miklós (Skibinski), Orosz Lujza (Hrehorowiczowna), Tordai Tekla (Pieknowska), Biró József (Rybak), Dehel Gábor (Niedzielski), Hatházi András (Damse), Bács Miklós (Chodzko), László Gerő (Guvernatorul), Bogdán István (Regizorul tehnic), Ille Ferenc (Mănuitorul de decoruri), Katona Károly (Recuziterul), Panek Kati (Sufleuza), Madarász Lóránd (Adjutantul).**

Indubitabil, teatrul este cea mai „socială” – și, implicit, cea mai „politică” – dintre arte. E o concluzie la care duce nu doar simpla observație de bun-simț, ci și numărul considerabil de scrieri ce pun în discuție raportul artist-Putere; în covârșitoare majoritate, acestea au ca erou central un om de teatru – de regulă,

dramaturg sau actor, ori ambele. **Cabala bigoșilor** de Bulgakov și **Mephisto** de Klaus Mann sunt două exemple celebre. Din aceeași categorie tematică face parte și romanul **Gemenii** de Spiró György, apărut în 1981 și din care autorul a dramatizat, doi ani mai târziu, un fragment ce a devenit, sub titlul **Impostorul**, piesă de sine-stătătoare.

Protagonistul este o figură mai puțin ilustrată pe plan european, dar foarte importantă în țara sa: Wojciech Boguslawski (1757–1829), supranumit „părintele teatrului polonez”. Artist complet – actor, dramaturg, regizor, istoric de teatru –, acesta s-a aflat, pare-se, în relații echivoce cu puternicii vremii, printre care se găseau și reprezentanții pe pământ polonez ai Rusiei așezătoare. Complicitatea sa cu Puterea (ori, măcar, complicitatea lațu de ea) îmbracă, așadar, aspectul unei duble sumisiuni etice, națională și

**Spolarics Andrea și Ács Alajos în Impostorul de Spiró György la Teatrul Maghiar din Cluj (regia: Árkosi Árpád)**



## INFERNURI SUPRAPUSE

**BUZUNARUL CU PÂINE** de Matei Vișniec ● **TEATRUL TINERETULUI DIN PIATRA NEAMȚ** ● Data reprezentăției: 1 noiembrie 1994 ● Regia: Nicolae Scarlat ● Scenografia: Adina Panătescu ● Distribuția: Liviu Timuș (Omul cu baston), Tudor Tăbăcaru (Omul cu pălărie).

Ca dramaturg, Matei Vișniec n-a izbutit până astăzi să publice nici un volum. (Doar o piesă, alături de Alina Mungiu, la editura „Unitext“.) Între timp, numele lui se „clasicizează”. De aproape cinci ani încoace este cel mai jucat autor român de teatru și unul dintre scriitorii de limbă franceză cu un număr apreciabil de texte tălmăcite în românește. I se dedică zeci de pagini, rubrici în reviste literare și primește premii onorante. Numele lui ca dramaturg lipsește din fișierul bibliotecilor, dar asta nu înseamnă că dramaturgia lui nu a devenit obiect de studiu pentru teze de doctorat, așa cum aud că se întâmplă, spre exemplu, la Cluj. În fine, are mulți admiratori și tot atât de mulți sunt cei ce refuză să vadă în textele lui dramatice noutatea.

Dacă a fost și este posibilă această sumară istorie (în „dezbateri”) a celebrității lui Matei Vișniec (de moment? eu cred că nu), atunci meritele sunt într-o măsură considerabilă ale prestigiosului regizor Nicolae Scarlat. Lui îi datorăm debutul pe scenă în România și o suită de spectacole excepționale după textele dramatice ale scriitorului parizian. Amintesc numai de **Și cu violoncelul ce facem?** la Televiziune și de **Caii la fereastră** la Teatrul Mic. Ultima montare a lui Nicolae Scarlat după un text de Vișniec este **Buzunarul cu pâine** la Teatrul Tineretului din Piatra-Neamț – spectacol prezent și la București în timpul Festivalului Național de Teatru, într-una din „Noapțile scurte” ale Teatrului Mic.

**Buzunarul cu pâine**, asemeni multor altor texte ale lui Vișniec, prilejuiește receptorului, în chip previzibil, comparația cu universul beckettian, Omul cu baston și Omul cu pălărie apropiindu-se de figurile lui Vladimir și Estragon. Totuși, nu asistăm la consumarea unei situații absurde **stricto sensu**, atâta vreme cât aventura dramatică a celor doi nu rezultă a fi complet văduvită de conținut inițiativ. Elementele parabolei sunt într-adevăr absurde: utopia dramatică urmărește personajele gravitând în jurul unei

fântâni secate din străfundurile căreia pare că se aude urletul unui câine părăsit. Dar cei doi vor trăi o experiență revelatorie, asemeni unor inconștienți exploratori ai universului pe care-l populează. Dumnezeu **există**, chiar dacă el semnifică numai un teritoriu „de deasupra”, fizic delimitat, și nu unul al mântuirii. Amândurora li se va arunca pâine de sus, așa cum ei înșiși aruncaseră câinelui (?) din fântână. Aceste universuri în universuri sunt nu numai zadarnice trepte spre mântuire, dar și umiltoare ipostazieri ale celor aflați într-o relație de autoritate cu ființele de dedesubt. „Instanța” de sus deliberează continuu, într-o dialectică ilustrată de deciziile și ezitățile comice ale celor doi. Ei nu izbutesc altceva decât să oscileze între voința de a-l „salva” pe cel de jos (câinele), trăgându-l la suprafață, și plăcerea de a-l hrăni de la distanță cu bucăți de pâine, într-un iluzoriu exercițiu al puterii și al suzeranității. În cele din urmă, unul dintre protagoniști, Omul cu pălărie, rămâne în subterane, abandonat din neglijență de companionul său. Omul cu baston se închină, copleșit de vocea cavernoasă ce intonează „Tatăl nostru”, iar celălalt se exilează fără voia lui, probabil sub chipul unui neîndemânic zeu pogorît din ceruri, într-o lume pustie, într-un infern...

Coborînd dinspre Ionescu și Beckett, teatrul lui Vișniec atrage imediat atenția esteților asupra acestei înrudiri formale și îi determină necondiționat să-l expedieze între liniile catalogului, așa, din fuga impresiilor. Ca și cum inventatorul unui mecanism ar atribui de la bun început obiectului său toate resursele de acțiune posibile, urmând ca cei ce ar încerca să-l perfecționeze de fapt să-l compromită. Acest „dējă vu” adesea invocat se mărginește la asemănarea relativă a temelor dramatice cu cele ale precursorilor iluștri. Tema la Vișniec este, însă, numai **premia funcțională**, ea angajând cu totul alte procese de organizare a discursului dramatic decât cele ale dramei (comediei) absurde din deceniul al șaselea. Ceea ce-l deosebește fundamental pe Vișniec de „modelele” lui este lirismul colocvial al limbajului dramatic, surpriza noilor paradoxuri logice și lingvistice, condiția personajelor – parcă umanizate –, funcția lor exponențial-poetică și nu numai simbolic-schematică. De aici și personajele-

socială, înfăptuită în scopul salvării proprii libertăți de creație. Cât este adevăr și cât legendă în această poveste nu-i, desigur, ușor de stabilit, mai ales că, după toate aparențele, nici documentele de epocă nu se arată prea limpezi. Dar pe autor nu l-a interesat atât clarificarea chestiunii, cât „punerea problemei”. A făcut-o imaginând descinderea lui Boguslawski în mijlocul unei trupe de teatru provinciale – din Vilna, unde personajul istoric a zăbovit, efectiv, un timp – care pregătește un spectacol cu **Tartuffe** de Molière, spre a fi prezentat în fața guvernatorului rus al locului. Evident, titlul „piesei din piesă” nu e ales întâmplător; unul dintre actori intenționează să folosească scena finală spre a lansa publicului o chemare la răzmeriță. Dar Boguslawski, care preluase rolul titular, îl va informa pe guvernator despre complot, salvând astfel trupa, în timp ce răzvrătitul va fi condamnat la deportare. În acest punct, trebuie să recunosc că nu am înțeles prea bine intriga (poate, și din cauza traducerii la cască, altminteri meritore); prin urmare, nici caracterul personajului: este el un erou sau un banal denunțător? Dintr-o convorbire cu regizorul am dedus, însă, că ambiguitatea era în bună măsură voită, așa încât Boguslawski apare, în cele din urmă, ca o versiune sui generis a lui Höfgen, eroul lui Klaus Mann.

Directorul de scenă, Árkosi Árpád, regizor invitat din Ungaria, a mai montat câteva spectacole cu ansamblul maghiar din Cluj; unul dintre ele, **Poliția** de Slawomir Mrožek, a luat un premiu la prima ediție a Festivalului „Caragiale”. Obişnuința colaborării a creat o fericită acomodare mutuală între echipă și regizor: montarea funcționează lin și „rotund”, are armonie interioară și emană aerul reconfortant al lucrului bine făcut, fără emfază și false profunzimi. Imaginea plastică, datorată valoroasei scenografe Dobre Kothay Judit, e elegantă și discretă. În spectacol apar mai toți actorii importanți ai teatrului (plus, invitat de la Satu Mare, Ács Alajos, în rolul lui Boguslawski), actori ce alcătuiesc, fără îndoială, cea mai solidă trupă maghiară din România. Indiferent de amploarea partiturilor, ei joacă exemplar, fără exagerări și ieșiri „de efect”. Se remarcă, din nou, Spolarics Andrea (originară din Ungaria, o actriță de mare substanță), apoi Biró József, Hatházy András și Boér Ferenc. În totalitate, însă, spectacolul Teatrului Maghiar din Cluj vadește o ținută profesională elevată, a cărei lipsă, pe multe alte scene, începe să fie resimțită acut de privitor.

ALICE GEORGESCU

PREMIERĂ PE TĂRĂ

