

Al III-lea Festival al Uniunii Teatrelor din Europa, Milano, 1994

UN GRANDE SUCCESSO

Uniunea teatrelor din Europa își afirmă vocația de a contribui la construcția unei Europe a spiritului și a culturii.

DANIEL TARSCHYS

Secretar general al Consiliului Europei

... Visăm la o Europă care se îngrijește de culturile sale, care apără valorile frumosului și nu doar pe cele ale economiei.

GIORGIO STREHLER

Președintele Uniunii Teatrelor din Europa

Puține idei urmează în practică o traiectorie atât de sigură, cum s-a întâmplat în cazul acestui Festival, inițiat acum patru ani de proaspăt înființata Uniune a Teatrelor din Europa. De obicei, entuziasmul inițial cunoaște, cu timpul, corectivele realității și se poate întâmpla ca un proiect genial să eșueze în banalitate și rutină. Dimpotrivă, demersul acestui for european a urmat o cale ascendentă în atingerea scopurilor, proiectul îmbogățindu-se pe parcurs, câștigând noi adepți, încredere și aprecieri.

După primele două ediții, desfășurate la Düsseldorf și, respectiv, Budapesta, manifestarea a fost găzduită în 1994 de Piccolo Teatro din Milano, devenit pentru mai bine de o lună „una città di teatro d'importanza mondiale”, cum spunea Giorgio Strehler, mulțumind în final colaboratorilor săi, tuturor celor care au făcut posibil miracolul. Căci un miracol a fost acest maraton teatral care a durat treizeci și trei de zile (16 noiembrie–18 decembrie), timp în care treisprezece companii din zece țări au prezentat cincizeci și două de spectacole în cele trei săli puse la dispoziție de primăria acestui superb oraș. O sărbătoare cu un impact cultural și social neașteptat, care a dinamizat viața din capitala Lombardiei, în ciuda momentului dificil prin care trece în prezent Italia, pe plan politic și economic. Ambiția de a realiza o ediție-model cred că n-a fost străină gazdelor, care au reușit o performanță organizatorică și artistică ce greu va putea fi egalată. Sub privirile exigente ale lui Giorgio Strehler însuși, prin implicarea totală, eficiență a directorului Uniunii, Eli Malka, toate complicatele angrenaje au funcționat perfect, spre mulțumirea participanților și bucuria publicului care a umplut sălile, solicitând reprezentații în plus. Sistemul de abonamente a dat posibilitatea unui mare număr de tineri, studenți să asiste la spectacole (prețurile fiind, altfel, foarte piperate) și apoi la discuțiile care au agrementat pe parcurs programul festivalului. Selectate cu atenție, în conformitate cu dorințele teatrelor participante, spectacolele au alcătuit un afiș exemplar, am putea spune, prin diversitatea autorilor, stilurilor și, chiar, a generațiilor. Simpla lui lectură este, credem, sugestivă. Au putut fi văzuți autori clasici în interpretări moderne: **Romeo și Julieta**, în regia lui Karin Beier, la Teatrul din Düsseldorf, **Henric VI** de Shakespeare (partea a III-a) în regia Katiei Michell la Royal Shakespeare Company, **Uiclorul sfărâmat** de Kleist, în regia lui Thomas Langhoff, la Deutsches Theater din Berlin, **Insula sclavilor** de Marivaux, în

regia lui Giorgio Strehler, la Piccolo Teatro din Milano, **Poveste de iarnă** de Shakespeare, în regia lui Alexandru Darie, la Teatrul „Bulandra” din București. **Manuscrisul de la Saragosa** de Jan Potocki, în regia polonezului Tadeusz Bradecki. Autori moderni, de la Strindberg la Pirandello sau Heiner Müller, și-au disputat apoi locul întâi în preferințele publicului interesat de viziuni regizorale moderne aplicate unor autori ai secolului nostru. Din punctul de vedere al specialistului a fost interesant de observat o infuzie a spiritului tânăr în teatrele consacrate care alcătuiesc această Uniune, teatre cu tradiție care nu s-au dat ușor pe mâna unor novici, chiar dacă mentorii lor au manifestat ei înșiși tinerețe spirituală (cazul lui Ingmar Bergman, în fruntea Teatrului Regal din Stockholm, sau al lui Strehler, la Piccolo). Se constată însă că tot mai mulți regizori tineri circulă în aceste teatre, montând spectacole nu de puține ori remarcabile. Această superbă colaborare între generații este unul dintre cele mai importante câștiguri ale acestor festivaluri, care au facilitat cunoașterea și dialogul între creatori de pe întregul continent. De altfel, încă de la ediția trecută, Festivalul Uniunii Teatrelor din Europa și-a diversificat în acest sens activitățile, îmbogățindu-le cu stagii ale tinerilor regizori, ateliere de creație, colocvii tematice. La Milano, în vestitul Palazzo Reale, unde a fost amenajat Centrul festivalului (trei săli au fost special restaurate pentru acest eveniment), a funcționat pe toată durata manifestării o videotecă incluzând producțiile recente oferite de teatrele participante, o amplă expoziție de scenografie dedicată italianului Emanuele Luzzati (n. 1921) și germanului Wilfried Minks (n. 1930), colaborator al lui Peter Stein la Teatrul din Hamburg, standuri documentare ale țărilor participante – România fiind prezentă cu o expoziție de afișe pe teme shakespiariene, aparținând graficianului Nicolae Cornelius (1936–1993). O interesantă istorie în imagini a Teatrului Intim, fondat în Suedia de Strindberg, și o inedită expunere a desenelor lui Federico Garcia Lorca, puse la dispoziție de Fundația Lorca din Granada, au completat peisajul iconografiei documentare, inspirat conceput de organizatori. Modul de expunere, după toate tehnicile moderne, a făcut posibilă intuirea spectacolelor evocate prin fotografii sau machete. Tot aici au avut loc discuții despre spectacole, cu participarea cronicarilor și a universitarilor, concerte (într-un așa-numit Cabaret muzical) și, evident, conferințele de presă. În ambianța atât de specială a palatului renascentist, în sălile lui imense, flancate de coloane și statui măcinată de vreme, în vecinătatea Domului și a pieței cu porumbei, a Galeriilor ce-ți trimiteau prin vitralii exuberanță coloristică a decorului de iarnă, zilele și serile de la Centrul Festivalului au avut în plus farmecul dat locului de bogată sa tradiție istorică și artistică. Îmi plăcea enorm să trec pe acolo, chiar și în zilele când nu se întâmpla nimic, pentru a-mi procura excelenta foaie a festivalului (Festival News) sau, pur și simplu, pentru a mă relaxa într-o ambianță propice.

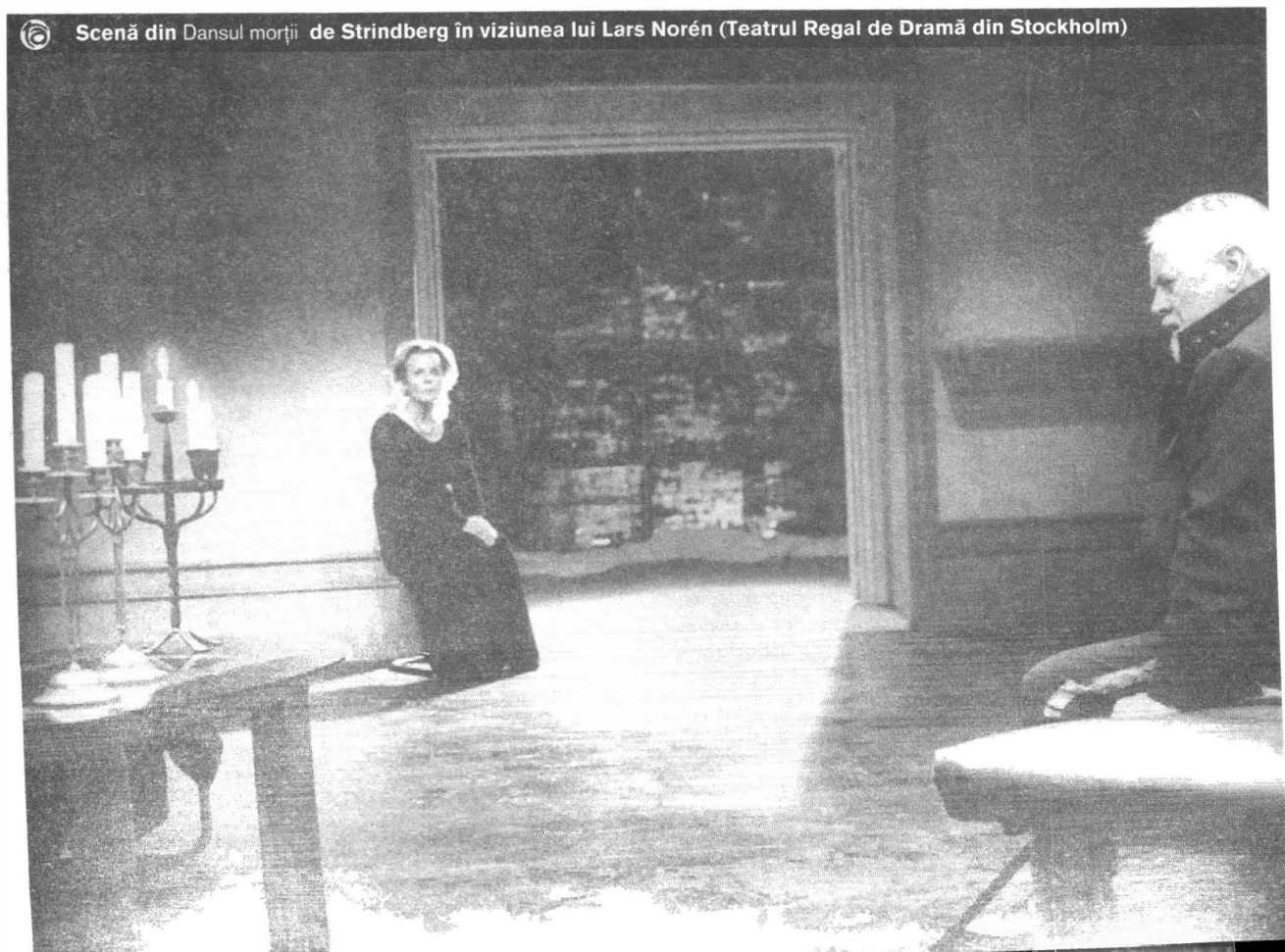
DISCIPOLII LUI BERGMAN

Despre Kungliga Dramatiska Teatern, teatrul lui Ingmar Bergman, aveam, după vizionarea celui antologic **Peer Gynt**, amintirea unui colos, a unei redate invincibile în materie de lucru bine făcut, uneori după reguli care ne scapă nouă, celor care privim teatrul și ca pe un spațiu al surprizei, al penumbrei, al enigmelor. Și chiar dacă spectacolul cu **Dansul morții** de Strindberg n-a fost, nu putea să fie, acea montare în care să admiri deopotrivă rigoarea construcției și calitatea detaliilor, lecția de măiestrie, îndeosebi actricească, a fost absolut relevantă. Lars Norén, regizorul (n. 1944), este înainte de toate un foarte cunoscut și apreciat scriitor, autor și al unui număr important de piese, reprezentate chiar de Teatrul Regal. I se atribuie influențe din Ibsen, Cehov, O'Neill (cărui i-a dedicat și o piesă), Strindberg fiind resimțit de asemenea ca model. Apreciind modernitatea piesei **Dansul morții**, regizorul a făcut și unele interesante comentarii asupra ei, importante pentru înțelegerea montării sale. „Este o dramă atemporală – spune Lars Norén – care vizează condiția umană. Ce facem cu viața noastră? Personajele și-o folosesc într-o manieră care duce la un sfârșit fatal... A găsi ritmul muzical propriu acestei opere este, după mine, calea cea mai justă de a ajunge la text. **Dansul morții** e mai mult decât o dramă. Ea își schimbă fără încetare caracterul, e plină de rupturi de ritm, de evenimente întrerupte. Textul are un ritm sec și o puritate în întregime muzicală. Lucrul cel mai important nu e ce se spune, ci spațiul care înconjoară ceea ce se spune. Personajele sunt precum cristalele în rotație, reflectă mereu alte obiecte.

Mă gândesc mult ce se va întâmpla cu personajele după final și sper ca și publicul să-și pună această problemă.”

În conformitate cu intențiile sale, regizorul implică, încă de la compunerea decorului, spectatorul în dramă, prin crearea unui

cadru unic. Actori și spectatori se regăsesc astfel „prinși” în limitele aceluiași spațiu, o încăpere-cavou ai cărei pereți au culoarea cenușii și expun coroane mortuare. Deschiderea spre fundal, unde tronează străin și solitar pianul lui Alice, joacă din când în când rolul supapei de comunicare cu exteriorul. Mobilierul e minim. Un pat de suferință. De spital sau de închisoare. O poliță, ca un altar cu relicve sentimentale, pădurea de sfeșnice din care își va construi Edgar decorul funebru... Prin pereți străbate muzica unui foc ce duduie amenințător. Ne aflăm în iad? Sau în purgatoriu? Fiindcă personajele sunt supuse unei crunte psihanalize. Rolul judecătorului sau al doctorului îi revine vărului Kurt, care provoacă și pune-n pagină procesul vinovățiilor. Atmosfera e insuportabilă. Jocul actorilor – de o mare sobrietate. Încleștări, izbucniri niciodată stridente. Ritmurile despre care vorbea regizorul călăuzesc din interior traiectoria dramatică a reprezentației. Marie Göranzon e ca o statuie a suferinței. Martiriul ei nu face loc decât rareori vendetei. Siguranța jocului are un impact deosebit asupra publicului, înălțat în această tragedie fără ieșire a cuplului. Jan Malmström, cunoscut din filmele lui Bergman, joacă autoritatea terorizantă a Căpitanului ca pe o stare de normalitate, evitând ieșirile grotești, ridicolul acceselor maniacale. Celebrul dans e executat militarist, cu un farmec cazon special. Trecherile de la o stare la alta au, în economia spectacolului, rolul bine determinat al semnelor de punctuație. Elaborat minuțios, cu rezolvări remarcabile, ca, de pildă, soluția scenografică descrisă, spectacolul suedez a beneficiat de interpretarea de mare clasă a unor mari actori, crescuți la școala lui Bergman. Ei sunt soț și soție și au acceptat să lucreze cu Lars Norén pentru că s-au simțit cuceriți, ca și noi, de modul său de a vedea în teatrul intim al lui Strindberg o provocare a mărturiilor de conștiință fără de care, uneori, viața nu poate continua.



Scenă din **Dansul morții** de Strindberg în viziunea lui Lars Norén (Teatrul Regal de Dramă din Stockholm)



© Moment din *Claustrofobie* de Lev Dodin, în regia autorului (Malii Teatr din Sankt-Petersburg)

LEV DODIN – UN MAIAKOVSKI AL PERESTROIKĂI

Din 1983, când a preluat conducerea Teatrului Malii din Sankt-Petersburg, Lev Dodin a creat aici cea mai interesantă și vie școală de teatru din lume. Cu trupa veche, dar și cu studenții pe care-i îndrumă, a alcătuit o companie ce joacă azi în toată lumea, uimind prin modul impetuos de a trăi teatrul. În spectacolele sale, viața irumpe exploziv, manifest, căutându-și forma de transcendere în simboluri perene. Fascinant în discuțiile despre arta sa, Lev Dodin își mărturisește cu fiecare ocazie pasiunea pentru un teatru angajat – politic, am spune, dacă termenul n-ar suna la noi prea obosit –, angajat în istorie și făurit cu sentiment, singurul capabil să facă „să cânte” adevărul lucrurilor și al oamenilor.

Ultima creație a Teatrului Malii, prezentată și la Milano – **Claustrofobie**, după un scenariu al regizorului – a fost explicată de acesta astfel: „Claustrofobia este o boală foarte rusească. Se spune că țara noastră este imensă. E adevărat. Problema e că această imensitate provoacă claustrofobie. În orice direcție mergi, aceeași viață închisă între patru pereți. Odinioară, oricine era fericit să-și rețâșcască patria, prietenii, familia, Sankt-Petersburgul. Dar fiecare era obsedat de gândul că nu va mai putea niciodată ieși de acolo. Noi nu ne gândim decât la asta și o enormă energie negativă se acumulează în oameni... Dar claustrofobia nu e o boală pur rusească. Lumea întreagă suferă azi de ea. Fără asta, cum s-ar explica tensiunile de la frontiere? Frica de a fi închiși într-un spațiu imaginar se transformă în psihoză și de aici se iese, înainte de toate,

naționalismul. Naționalismul e o formă de claustrofobie. Întrebare: se poate aceasta evita? Fără a avea răspunsul exact, putem avansa ideea că arta e un bun remediu. Credința în artă e încă vie, chiar dacă viața e atât de grea. E o credință care dă speranță și cu ea am făcut spectacolul”.

După cum ni s-a spus, la început au fost niște simple exerciții de improvizație, în care tinerii studenți se exprimau pe sine, cu neliniștile, cu experiența de viață proprie. Se creau situații, se reproduceau altele cunoscute. Totul, pentru a vorbi cât mai convingător despre această tânără generație deznădăjduită, debusolată, dar încă încrezătoare. A rezultat o structură modulară pe care regizorul a făcut-o coerentă ajutându-se și de unele scrieri ale contemporanilor ruși: Viktor Nekrasov, Venedikt Erofeev, Vladimir Sorokin, Ludmila Ulitskaia, Marko Haritonov. Textele alese din operele acestor scriitori urmau să puncteze aproape aforistic, cum aveam să vedem, situațiile interpretate în spectacolul de o factură cu totul originală care a rezultat. S-a degajat și o idee comună, și o tipologie gravitând în jurul unui tip uman definit cu un termen inventat: ubicuistul. Despre drama acestui alt erou al timpurilor noastre vrea să vorbească spectacolul **Claustrofobie**, adică „despre acel organism ce se adaptează oricărui mediu și oricărei împrejurări, ca soluție unică de supraviețuire”. Pentru generația născută din decăderea unor idealuri, fără rădăcini, fără putința de a clădi pentru mâine, această cale nu poate fi ocolită.

Între această determinare socială concretă și proiecția ei artistică, spectacolul palpită viu, șocant, tulburător. În structura lui

deschisă liberei creativități încap cele mai neașteptate modalități, de la balet și pantonimă la solo-ul vocal sau instrumental, de la mici scene de gen la savante evoluții ale ansamblului. Mobilitatea trupei este uluitoare, iar prestațiile actricești – aproape în totalitate performante. Spre deosebire de celălalt colos, **Frați și surori**, a cărui factură epică impunea un stil realist, **Claustrofobie** este un spectacol poetic (nu liric) modern, înțelegând prin aceasta exprimarea sintetică și sincritică, interferența genurilor, stilul eliptic. Emoția pe care o produce este însă la fel de puternică și, chiar, nu lipsită de efecte sentimentale.

Spectacolul începe într-o sală de balet oarecare. Poate fi, ne spune autorul, chiar sala 319 a Institutului de teatru din Sankt-Petersburg, unde studiază elevii lui Dodin și unde răsună râsetele foștilor elevi – Nabokov, Mandelstam... O sală ale cărei ferestre vor fi treptat zidite și prin ai cărei pereți vor încerca din timp în timp să-și facă loc iluziile de libertate ale tinerilor. Totul e alb, luminat fosforescent, fals lustruit și uniformizat prin exercițiile pe care le execută la bară elevii. Aici începe aventura ubicuistului. „Când nu știi încotro să te îndrepti, amintește-ți de unde vii, de copilărie, de școală, de primele dorințe și de morala oficială”. Inventariate astfel, ticurile vieții în claustrofobie par tot atâtea experiențe eșuate în grotesc, absurd sau pură tragedie. Câteva momente sunt antologice, precum simbolul național al „cozii” a cărei expresie exemplară e aceea de la mausoleul lui Lenin, unde acesta trăiește oniric speranța eternității efigiei îndoliate. Sau scena exaltării animalității în ipostaza vieții domestice, fals idealizată de familiile celebrilor colhoznici. Un alt moment cutremurător: lamentația cerșetorilor sugerează imagini felliniene, asociate inegalatei simțiri rusești. Există speranță pentru această lume zidită în propria ei neputință? Spectacolul nu răspunde optimist, pentru că, în finalul care invocă solidaritatea multimilor, mesagerul e mut. O cântăreață-lider, ridicată acrobatic la pod, nu poate scoate deocamdată nici un sunet. Poate mâine, dacă – implicându-se în istorie, cum își dorește – teatrul lui Lev Dodin va continua să înfrunte cu luciditate și forță realitatea. Faptul că nimeni până acum nu-l contestă în propria lui țară e un semn bun, după cum singur mărturisește, chiar dacă uneori i se reproșează că aduce pe scenă prea multă disperare. Și toate astea pentru că arta sa frizează desăvârșirea, pentru că acest mare regizor vrea, cu fiecare spectacol, să revoluționeze nu numai lumea, dar și teatrul.

MAGICIANUL STREHLER

Orice montare semnată Giorgio Strehler e o provocare. Cu atât mai mult când alegerea sa vizează, ca în cazul de față, un text pe care personal îl consideră „piccolo”. Așa cum era bănuț, ilustrul artist are **ceva** de spus, cu această piesă oricât de modestă, despre Marivaux, pe nedrept considerat autor minor, și chiar despre soarta utopiilor, pe scenă și în istorie. Asupra contemporaneității temei morale conținute aici nu mai e cazul să insistăm, căci despre **toleranță** vorbesc azi și cei care o practică, și cei care o repudiază. Maestrul a mizat așadar pe cartea faimei sale pentru a scoate din raftul uitării un autor socotit nesemnificativ și o piesă care pune în discuție, după opinia sa, confruntarea dintre joc și dialectică, într-o ambiguitate nu numai „divină”, dar și producătoare de întrebări. Cât de vizionar a fost autorul în privința răsturnărilor

sociale aduse de Revoluția franceză pare a-l interesa mai puțin pe regizorul spectacolului, care se declară împotriva exagerării în direcția problematicei sociale, prezentă aici. Calea exegezei sale este una moral-filosofică, spectacolul descinzând parcă din Montaigne și din schema teatrală a comediei dell'arte, pentru a exalta valoarea terapeutică a jocului capabil de revelații cognitive și afective mișcătoare. Un **miracol** pe care teatrul își fundamentează utopiile asemănătoare aceleia din **Insula sclavilor**, unde un magician înrudit cu Prospero provoacă o călătorie inițiată, pornită în derută, dar încheiată cu bucuria descoperirii adevărului și a iubirii de oameni.

Plutind în lumina lăptoasă cu efecte de **sfumato**, pe care știe să le creeze ca nimeni altul, insula magicianului Strehler devine un ciudat spațiu al miracolelor. Desprinse ca statuile din marmură, personajele prind contur sculptural din pulberea scenei sau în penumbra fundalului, într-un balet care le amestecă liniile, iar mai apoi și identitățile. Excelenții actori Pamela Villoresi și Massimo Ranieri se vor dovedi virtuozii în travestiurile care le revin ca interpreți ai servitorilor, personaje infinite mai simpatizate de autor. Conducând jocurile, vrăjitorul e pus de regizor să vorbească din timp în timp franțuzește, adică într-o limbă străină italienilor naufragați. Ei par a înțelege totuși ceea ce li se dictează, pentru că, o dată jocul declanșat, logica lui nu poate fi trădată. Ce vor deveni însă eroii în clipa ieșirii din vrajă, simultană cu părăsirea insulei? Autorul nu pare a crede în viața prea lungă a utopiilor. Maestrul Strehler știe însă să le destrame fără regrete, lăsându-ne amintirea unei rafinate aventuri imaginate de un spirit iscoditor și încrezător.

BIJUTERII DE FAMILIE

De la Teatrul Național Regal din Londra a fost adus la Milano un spectacol de studio realizat de o regizoare specializată în dans, Martha Clarke, și de un autor experimentat, Christopher Hampton. Acesta din urmă a scris o piesă despre personajul antologic al lui Lewis Carroll – Alice –, având titlul **Alice – aventuri în subteran**, cu intenția unei abordări inedite a relației dintre autor și eroina sa. Finețea analizei proiectează asupra acestui cuplu o ambiguitate misterioasă, cercetând în subconștient dar spulberând, în același timp, orice suspiciune de anormalitate. Puritatea prieteniei capătă însă în ochii celorlalți conotații aberante, ceea ce justifică și cunoscutele evadări ale lui Alice. Doar strămbătatea morală a celor din jur aruncă asupra relației autorului cu micuța Alice o lumină defavorabilă, pe care Christopher Hampton încearcă să o neutralizeze, idealizând icoana celebrei eroine și a platoniceului ei adorator.

Spectacolul Marthei Clarke nu este o capodoperă, dar are delicatețe și precizie de filigran în desfășurarea sa aparent calmă, egală. Monotonie este aici o virtute, ca și știința mobilării cu gând a pauzelor, într-un text care nu abundă în vorbe și ale cărui situații sunt mai degrabă simțite, intuite decât explicate. Această sfântă măsură care călăuzește adecvarea mijloacelor la scop m-a făcut să privesc spectacolul englezesc, deloc de anvergură scenică pe care o reprezintă, de altfel, ca pe un eșantion sugestiv pentru seriozitatea cu care profesioniștii adevărați abordează orice proiect. Cuceritoare, micuța interpretă presară grație și mister în spectacolul în care ținuta ei princiară aduce un plus de eleganță.





★

În finalul acestei a treia ediții a Festivalului Uniunii Teatrelor din Europa, așezată în acest an sub înaltul patronaj al Consiliului Europei, prin persoana excelenței-sale domnul Daniel Tarschys, secretarul consiliului, au fost programate două reprezentații cu spectacolul **Frați și surori** al Teatrului Mafii din Sankt-Petersburg, în regia aceluiași celebru Lev Dodin. O călătorie în inima mamei Rusii – cum titrau, șocant, ziarele –, pe care, de vreo 7-8 ani, artiștii ruși o prezintă pe întreg globul, ca pe un simbol al destinului acestui neam sfânt și blestemat în același timp.

Am avut ocazia să comentez acest spectacol o dată cu prezentarea sa la prima ediție a festivalului, la Düsseldorf. Voi spune doar că el își păstrează incredibil nu numai forma, dar și forța și încărcătura emoțională.

Nu am fost de față la spectacolele Teatrului „Bulandra” cu **Poveste de iarnă** de W. Shakespeare, programate pe scena Teatrului Piccolo. Ele au încheiat seria de dinaintea „finaliștilor” evocați mai sus, făcând să se vorbească bine, din câte am putut observa, despre tânărul regizor Alexandru Darie și despre excelența

trupă tânără a Teatrului „Bulandra”. N-am înțeles însă de ce materialele din presă, ca și declarațiile regizorului, făceau caz de aluzia la tirania trecutului regim din România, cu atât mai mult cu cât ceea ce a fost și este de apreciat în acest spectacol e înălțimea lui filosofică, superioara împăcare cu sine despre care vorbea, la București, Alexandru Darie însuși, respingând aseasonările conjuncturale. Dincolo de această paranteză, trebuie să spun că am citit cu satisfacție pasaje ce pomeneau numele interpreților, (îndeosebi Mihai Constantin și Oana Pellea), ca și aprecierile elogioase la adresa întregii „faimoase trupe” a Teatrului „Bulandra”.

O dezbatere internațională despre legislația în teatrele publice a permis unor importante personalități ale scenei europene să schimbe idei pe această temă atât de arzătoare, în finalul-final al festivalului de la Milano. Cred că stenograma sau banda magnetică care a înregistrat aceste discuții ar merita să fie pusă în circulație și la noi, pentru o mai bună informare a legiuitorilor și managerilor teatrali.

DOINA PAPP



© Luciano Roman și Massimo Ranieri în *Insula sclavilor* de Marivaux, pusă în scenă de Giorgio Strehler (Piccolo Teatro din Milano)