

vălurile de mireasă, se consumă un presupus sabbat nupțial (dar aici e și un adaos discutabil de gemete concupiscente, deși se știe că acolo se petrece un oribil și de pomină măcel, nu o acuplare), priveliștea uluitoare a cadavrelor, cu ciudata jubilație tragică – să zicem așa – a asasinilor, exortațiile se constituie în secvențe de antologie. E, în toate, o munificență imaginativă ce s-a abilitat, prin ani, ca o caracteristică definitorie a personalității impunătoare a artistului-regizor. El a izbutit aici să illustreze somptuos apoftegma de estetică dramatică a lui Aristotel: corul trebuie socotit și el, ca oricare dintre eroi, un element al întregului. Acest întreg e de o teatralitate inedită, foarte atrăgătoare.

A fost Eschil misogin? e o întrebare – ce propune argumente pro, întrucâtva sofisticate, dar și spirituale – a criticului francez Jules Lemaître. Cincizeci de tinere ce, în mod natural, trebuiau să-și împlinească vocația de soții și mame, ascultă porunca unui tată smintit de ură pătimașă și degenerat, devenind criminale. Soția lui Agamemnon – din piesa eschiliană omonimă – își asazinează soțul pentru a-și păstra amantul.

E pusă în discuție condiția femeii? Mai degrabă am crede că scriitorul antic le împovăra cu o eroare tragică, determinată de forțe supranaturale, și nu de voința lor. Iată o sintagmă eschiliană din **Perșii**, reținând o motivație omenească: „Excesul pârguindu-se, dă spicul greșelii și revolta ce se culege e de lacrimi“. Și o alta, din **Agamemnon**: „Nenorocirea e fiica îndrăznelilor nelegiuite“. Dar aceste cauze – excesul, necugetarea, patima, ura – vin din afara oamenilor, pare a zice poetul. Destinul decide. Și zeii.

Zeii – Zeus, în special – sunt, adesea, geloși pe fericirea oamenilor (cum se și spune, direct, în **Prometeu**). Invidia îi mână către nedreptăți, cu toate că ei par a judeca după cum hotărăște Dike, Dreptatea. Silviu Purcărete îi desenează vag zeflemist pe olimpieni. Par – ori sunt – indiferenți, batjocoritori. Privesc de sus, fără emoții – ca zeii, deh! – ceea ce se petrece în Argolida și prezic tragedia, lăsând impresia că nu-i prea preocupă. Hohotul lor e mut. Libațiile pe care le fac, sorbind nectar din cupe de șampanie, costumele lor albe, semnificând inocența pasivă, ne aduc în amintire zeii terestre

ce au privit și comentat astfel catastrofe ale omenirii – în fapt, de aceste eminențe provocate. Sau fără ca ele să se fi învrednicit a le preîntâmpina.

Când, în sfârșit, se amestecă, binevoitori, surzători, ca înmănușați, și de o condescendență aristocratică, costumele lor imaculate se pătează de sângele tânăr risipit în carniagiu. Dar tot ei sancționează – și la modul absolut. Pentru eternitate. Mariana Buruiană, care e și lo, străbunica celor o sută de tineri (iubita lui Zeus transformată de furioasa legitimă, Hera, într-o vacă albă, apoi gonită, prin continente, de un tăun furios), și Artemis, zeițata fecioarelor, apoi Micaela Caracaș, o Heră statuară, impozantă, Mihai Dinval, un Hermes șiret, Alexandru Repan, Poseidon, cu o umbră de perfidie și alta de afabilitate, schițate cu har, Victor Rebengiuc (în afară de rolul regelui pelasg îl joacă și pe acela al lui Apollo, cu vigoare și farmec) și Radu Beligan – Zeus, într-o postură de neutralitate superioară aș zice... apolinică, conspectând din înalțuri vulturești furnicile umane – sunt contrapunctul ce potențează peripețiile scenice, aducând un plus de conflictualitate latentă. Am fi dorit, totuși, ca acești nepământeni să aibă o prezență de grup mai apăsător conturată.

Cum atât de nimerit susține Alexandru Miran, inspiratul traducător al piesei în românește: pretutindeni în vasta operă a lui Eschil puterile suprafirești sunt arătate a fi active în determinismul cosmic și uman. Totul este rostuit și călăuzit de divinitate pe cărările fatalității. Adeseori, fatalul, necesarul se vădesc mai puternice chiar decât divinul. Omul se află disproporționat de șubred față de Moira și Ananke. Dar iată că, pândit fără încetare de nenoroc, suferințe și moarte, el își făurește o altfel de măreție, în stare să-l structureze lăuntric și să-l mântuiască: morala.

Într-adevăr. Dar Omul capătă și o șansă de învingere a Destinului, când acesta e și orb, de salvare în nemurire, prin grandioase opere de artă, ce poartă în ele un licăr de eternitate. Socot a fi astfel, în chip memorabil, și spectacolul românesc de calibru european **Danaidele**, zămislit de Silviu Purcărete.

VALENTIN SILVESTRU

NESTATORNICUL HOTAR

ȘASE PERSONAJE ÎN CĂUTAREA UNUI AUTOR de Luigi Pirandello. Traducerea: Alexandra Bărcăcilă ● **TEATRUL „BULANDRA“** ● Data reprezentației: 7 ianuarie 1996 ● **Regia: Cătălina Buzoianu** ● **Scenografia: Lia Manțoc** ● **Muzica: Dorina Crișan Rusu** ● **Mișcarea scenică: Adina Cezar** ● **Distribuția: Virgil Ogășanu (Tatăl), Irina Petrescu, Mirela Gorea (Mama), Diana Dumbravă (Fata vitregă), Zoltan Octavian Butuc, Marius Capotă (Fiul), Vlad Zamfirescu (Băiatul), Mădălina Vlădescu (Fetița), George Ivașcu (Madama Pace), Horațiu Mălăele (Directorul-regizor), Adina Cartianu (Prima interpretă), Ion Besoiu (Primul interpret), Lucia Mara (Duenă), Valeria Ogășanu (Actrița de dramă), Oana Tudor (Ingenua), Zoltan Octavian Butuc, Marius Capotă (Junele prim), Petre Lupu (Regizorul de culise), Mihai Cibu (Sufleurul), Marius Săvescu, Răzvan Săvescu (Mașinistul).**

„Nu drama făurește personajele, ci acestea făuresc drama. Înainte de toate, trebuie să avem personajele: vii, libere, active. Cu ele și în ele se va naște ideea dramei, primul germene în care vor zăcea închise destinul și forma...“ scria Pirandello în 1899, într-un articol intitulat „Acțiunea vorbită“. Interesant este că, la vremea aceea, viitorul laureat al Premiului Nobel pentru literatură (1934) era abia un timid debutant în teatru – compusese, cu un an înainte, o dramă într-un act – și că aceeași idee revine, formulată mai plastic, în prefața piesei care, 22 de ani mai târziu, avea să-i stabilească definitiv faima de dramaturg: „Pot zice doar că, fără să le fi căutat dinainte, m-am trezit cu ele, față-n față, vii să le pot atinge (...), aceste Șase Personaje prezente acum pe scenă. Și erau acolo, fiecare cu frământarea sa ascunsă, (...) așteptând să le fac eu intrarea în lumea artei... Născuți vii, își cereau dreptul la viață“. O obsesie tenace, s-ar spune, de unde va izvorî nu numai a dintre liniile de forță ale poeziei sale teatrale, ale aceluși „pirandellism“, care, adesea înțeles greșit, i-a creat imaginea unui autor dificil și fastidios (el însuși se plângea de






aceste distorsiuni), ci și o operă de extraordinară vitalitate, cu efecte definitive atât asupra dramaturgiei, cât și, mai ales, asupra artei spectacolului din deceniile următoare. Căci, pentru a da chip sensibil conflictului – etern și fundamental, în viziunea sa – dintre fluiditatea Vieții și rigiditatea Formei, conflict rezolvabil doar în artă, ale cărei forme, singurele, pot concura viața, **sunt** viața, Pirandello a spulberat, în dramele sale mari, însăși temelia teatrului tradițional: convenția. Desigur, momente așa-zicând demitizante de „teatru în teatru“ se întâlnesc, răzleț, și în piesele altor dramaturgi (vezi – reper fatal – Shakespeare); Pirandello este însă primul autor pentru care demontarea mecanismului de producere a iluziei teatrale constituie nu un artificiu, și nici chiar un mijloc de expresie printre altele, ci materialul propriu-zis de construcție, tema, subiectul, acțiunea și scopul efectiv al textului. El propune astfel un model neașteptat – neașteptat îndeosebi în peisajul teatrului din vremea sa – de **work in progress**, de piesă care „se face“ sub ochii noștri. Piesă, dar și spectacol, fiindcă, pentru Pirandello, Marele Mecanism generator de viață mai adevărată decât viața, adică de artă, de

teatru, este nu cuvântul scris, inert, ci, unit cu ființa palpitândă a actorului, cuvântul rostit pe scenă. Și, pentru ca acesta să sune liber, el trebuie să pară a se naște, spontan, aici și acum, „în timp ce“ mașinistul montează decorurile, „în timp ce“ actorii sosesc și se pregătesc de repetiții, „în timp ce“ regizorul dă indicațiile de mișcare. Dar... **trebuie să pară** doar! Așa încât, pe urmele celei mai solide tradiții, de astă dată, Pirandello clădește minuțios edificiul dramaturgic aparent atât de fragil și, cu aerul că demolează, toarnă în beton armat toate elementele narațiunii. Iar dacă, la sfârșit, beneficiarul ridică obiecții – „mă așteptam ca totul să arate altfel“ –, arhitectul-constructor poate zâmbi, șugubăț sarcastic, în barbă: „nu eu, zidarii au făcut-o...“ Nu autorul, ci personajele...

Formidabila lecție de teatru-artă și teatru-meserie, de teatru-joc și teatru-luptă, de teatru-text și teatru-spectacol pe care o oferă Luigi Pirandello le-ar fi de mare folos directorilor de scenă care-și închipuie că fac dramaturgie doar rătălmăcind o scriere și că fac experiment doar coborînd actorii în sală.

Cătălina Buzoianu nu este însă un asemenea regizor și, ca mai veche

expertă în Pirandello, nici nu se putea lăsa furată de suprafața înșelătoare a „pirandellismului“. Este, în schimb, la prima punere în scenă a unui text care aduce în discuție în mod explicit teatrul și resorturile lui intime (pentru că precedentele ei montări din opera dramaturgului italian – **Să îmbrăcăm pe cei goi, Uriașii munților și Regăsire** – au pornit de la piese ce nu intră în această zonă). O anume tentație difuză către explorarea stratului germinativ al ficțiunii artistice a părut, totuși, că o încearcă pe regizoare atunci când, adaptând pentru scenă „Patul lui Procust“, a recurs la inventarea unui personaj (Domnul C.=autorul) care coordonează și comentează evoluția celorlalte. Astfel încât **Șase personaje...** poate fi privit, într-o măsură, ca o continuare, la nivel mai profund, a investigării acestui teritoriu deopotrivă fascinant și periculos. Cu atât mai mult cu cât ceea ce o interesează pe Cătălina Buzoianu în piesa pirandelliană este nu drama intrinsecă a celor șase eroi, „povestea vieții lor“, pe care ei încearcă, oferind-o Actorilor, să o transforme în fapt artistic, și nici drama „ontologică“ în care îi zăvorăște refuzul/incapacitatea acestora din urmă de a efectua satisfăcător transferul. Dacă, potrivit prefeței citate, cea dintâi nu l-a preocupat virtualmente nici pe autor, care o lasă totuși, în text, să se dezvolte și să se încheie cu limpezime, cea de a doua, descrisă teoretic pe larg, formează nucleul însuși al demersului dramaturgic; Cătălina Buzoianu s-a oprit însă asupra altei drame, căreia Pirandello nu pare să-i fi acordat atenție: aceea a unirii (o căsătorie mistică, s-ar zice) dintre actor și personaj. O dramă, poate cea mai „specific“ teatrală, alcătuită din eșecuri succesive și izbânzi de-o clipă, din chinuri și revolte prin care ființa fizică și psihică a interpretului respinge făptura imaterială dar atotputernică a personajului ce-l invadează și căruia trebuie să-i dea viață cu viața lui. Această relație de atracție-respingere, de ură-iubire, cumva impudică și visceral tulburătoare, a cărei priveliște îi este îndeobște interzisă spectatorului, reprezintă ținta ultimă a poveștii extrase de Cătălina Buzoianu din multele drame ale celor Șase Personaje ce-și caută un autor. De aceea, presupun, unele voci au exclamat cu indignare „Asta nu-i Pirandello!“. Poate că nu. Dar poate că, lăsându-și plăsmuirile să umble hai-hui prin lume,

 **Horățiu Mălăele (Regizorul) și Diana Dumbravă (Fata vitregă) în Șase personaje... de Luigi Pirandello la „Bulandra“ (regia: Cătălina Buzoianu)**



rătăcind exasperate de o parte și de alta a hotarului nestatornic dintre realitate și ficțiune, dramaturgul a contat și pe posibilitatea ca ele să-și găsească, odată, liniștea și în acest fel. Cine ar putea să știe?

Coborînd pe un teren mai ferm, trebuie spus că, dacă desenul abstract al spectacolului este, așa cum am încercat să-l descriu, impecabil, realizarea lui concretă lasă loc unor rezerve critice. Acestea au în vedere mai cu seamă „acoperirea” actoricească a propunerii regizorale; nu sub aspectul tehnic al „măiestriei” – mă grăbesc să preciez –, ci sub acela al pătrunderii integrale a ideii guvernatoare. Pe scurt, nu sunt sigură că toți interpreții au înțeles exact ce aveau de jucat. Observația se referă cu precădere la cei care-i întrupează pe Actorii din piesă (de aici, poate, și excesul de trucuri ale „meseriei” în scenele ce-i aduc în prim-plan pe aceștia). E drept, misiunea cea mai dificilă lor le revenea, în ciuda partiturilor mai puțin consistente; din această secțiune a distribuției se impune, prin naturalețea și umorul său inconfundabil, Horațiu Mălăele (Directorul-regizor), care debutează exploziv la Teatrul „Bulandra”. Mai omogenă și mai substanțială, tabăra Personajelor îi are drept conducători autoritari pe Virgil Ogășanu (Tatăl) și Diana Dumbravă (Fata vitregă), principalii purtători și „ideologi” ai celor două drame din piesă. Mirela Gorea (Mama) și Zoltan Octavian Butuc (Fiul) intră în lumină doar fulgurant (cum prescrie textul) și pe trasee interpretative previzibile (cum era preferabil să nu se întâmple). Într-unul dintre cele mai ingrate „roluri principale” (calificativul din urmă e al lui Pirandello) din dramaturgia universală, pentru că **este** mut și **pare** strict decorativ (Băiatul), tânărul Vlad Zamfirescu reușește o clipă de intensitate emoțională sfâșietoare; deci, iată, e cu puțință...

Comentariul ar fi trebuit, desigur, să întârzie și asupra scenografiei, muzicii și mișcării scenice (toate – fără reproș), ca și asupra procedeelelor pur regizorale prin care Cătălina Buzoianu a devenit, acum, Autorul celor **Șase personaje...** Las însă plăcerea descoperirii aceluia ce, văzând spectacolul, vor afla, cu siguranță, mai multe despre teatru. Și vor ajunge, poate, să-l înțeleagă mai bine.

Alice Georgescu

foto: Kolumban Huba



Scenă din Groapa din tavan de Matei Vișniec la Teatrul „Andrei Mureșanu” din Sfântu Gheorghe (regia: Bogdan Voicu)

„CE SE TAIE NU SE FLUIERĂ”?

GROAPA DIN TAVAN de Matei Vișniec • TEATRUL „ANDREI MUREȘANU” DIN SFÂNTU GHEORGHE • Data reprezentației: 3 decembrie 1995 • Regia: Bogdan Voicu • Scenografia: Deák Barna • Distribuția: Adrian Ancuța (Macabeus), Tudor Smoleanu (Paraschiv), Tiberiu Tudoran („Inamicul”), Cristi Drăgan („Soldatul bine echipat”).

Teatrul „Andrei Mureșanu” din Sfântu Gheorghe, inițiatorul și organizatorul Festivalului Internațional de Teatru „Atelier”, are ca obiectiv principal promovarea teatrului experimental și valorificarea unor spații nonconvenționale. După ce ne-a oferit **Eunucul** de Terențiu, amplasat în foaierea teatrului, iată că a descoperit un text dramatic inedit al lui Matei Vișniec pe care ni-l propune, în premieră absolută, într-un nou ambient neconvențional. Este vorba despre o pivniță – admirabil spațiu „natural” pentru valorificarea ideii centrale a montării realizate pe textul sau **pretextul** piesei – în interiorul căreia spectatoriul pătrund printr-o adevărată galerie subterană în pantă, ferindu-și capetele de eventualele contacte nedorite cu partea contondentă a bolților denivelate. O dată ajuns în acest loc, în care încap în jur de 40 de persoane, spectatorul se izbește cu privirea de tavanul și zidurile patinate natural. Decorul: un culcuș improvizat din câteva pături aruncate peste o grămadă de paie, o sobă de tablă cu burlan, în care focul pâlpâie cât mai naturalist cu puțință, degajând chiar și căldura necesară, o masă în mijloc, improvizată dintr-o tăblie de lemn așezată pe două mari cauciucuri de camion suprapuse, o scară ce facilitează accesul spre exterior printr-o fereastră („groapa din tavan”); și alte

câteva fleacuri mai mult sau mai puțin trebuincioase, printre care o trompetă care joacă (sau **ar trebui** să joace, în conformitate cu textul autorului) un **rol-cheie** în decodificarea mesajului (ceea ce nu se întâmplă în spectacol); niște pietriș pe jos. Se mai află aici, pe „scenă”, o pianină (pe post de înlocuitor semantic al trompetei evocate) pe care tronează fel de fel de obiecte, inclusiv băuturi destinate... ostașilor din Bosnia. (Fotografii color, înfățișând aspecte ale activității militarilor din fostul spațiu iugoslav, acoperă panourile dispuse pe pereții din „foaiere”; vizionându-le în prealabil, spectatoriul pot descoperi cu o clipă mai devreme cheia spectacolului ce li se oferă.) La pianină va cânta, cu intermitențele impuse de mersul conflictului și de intensificarea tensiunilor reale ale acțiunii, un individ dubios (personaj inventat de regizor; vom vedea în ce scop...), mascat de o pelerină neagră cu glugă. Ne aflăm așadar într-un spațiu al claustrării unde zac, departe de lume, doi camarazi (dezertori de pe front, se pare), care, obsedați de eventuala descoperire a lor de către cei de afară, se înfruntă, se ciocnesc, întrețin chiar și relații sexuale (fără a trimite spre ideea de viol, sugerată atât de fin în textul autorului); se mai și bruschează, se bat, trăindu-și viața cotidiană într-o permanentă încordare, specifică celor ce se află într-o continuă clandestinitate. Cei doi protagoniști ai bizarei întâmplări – bizară pentru că nu vom afla niciodată explicit, deși le bănuim, nici cauzele „evadării”, ale autoexilării celor doi din lumea războiului de-afară, și nici istoria prieteniei lor paradoxale – sunt Macabeus (Adrian Ancuța), reprezentând natura malefică, agresivă, torționară, și Paraschiv (Tudor Smoleanu), intelectual instruit la Göteborg, nedespărțit de trompeta lui aurită (care, din păcate, ajunge aici doar un obiect oarecare de recuzită), ins obedient și dependent. Primul e cel care conduce „jocul” (inclusiv

PREMIERĂ ABSOLUTĂ

