

Ion CAZABAN

Văzând și... citind:
Despre regizorul Radu Afrim, la „Odeon”

Probabil, nici Radu Afrim nu se aștepta la comentarii atât de aprins contradictorii pe marginea recentei sale montări de la „Odeon”, *De ce fierbe copilul în mămăligă*. Atât de încinse, imediat după premieră, încât cineva propunea cu luciditate încetarea „războiului estetic” declanșat de evenimentul teatral. Nu știu dacă am citit tot ce s-a scris despre spectacolul lui Afrim, dar s-a scris considerabil, cu opinii ce privesc, uneori, câteva probleme ce păreau lămurite. Răspunsurile de altădată la problemele artei scenice se dovedesc, însă, la fel de nesigure și trecătoare ca și creația de teatru.

Dacă am înțeles bine, aplicarea conceptului de „exegeză”, provenind dintr-un alt domeniu, ar împiedica evaluarea adecvată a viziunii regizorale și a rezultatului scenic, doar atunci când nu are rost să fie implicat. „Exegeză” este un concept aplicabil multor regii de spectacol – a refuza „interpretarea concurentă (a regizorului)” – ne-ar întoarce la o discuție pe care o credeam încheiată, cu concluzii utile și pentru dramaturgi și pentru creatorii spectacolului. Și pentru critici. În schimb, ar merita discutat despre „lectura standard”, pentru a vedea ce înseamnă concret, dincolo de definirea sa pe hârtie, ca realitate scenică, ținând seamă de nuanțările și diferențele datorate unui interpret sau de ecoul neobișnuit la public dintr-o anumită seară... De fapt, nu-i prima oară când regizorul Radu Afrim, cu „libertatea” sa față de text, provoacă discuții. Nu ca la Zholdak, totuși este evidentă poziția „free stilului” său. Este modul său de a-i vedea în actualitate pe Lorca sau pe Cehov, în montări unde ludicul frecvent este dublat de o cultură vizuală rar întâlnită la ultimele promoții de regizori, iar imaginația sa burlescă și parodia bufonă proliferază în detalii de joc de o sensibilitate frapantă.

Comentariile cronicarilor procedează, de obicei, printr-o paralelă text–spectacol care, de astă dată, a pornit nu de la o piesă, ci de la dramatizarea făcută de însuși Afrim, după romanul Aglajei Veteranyi. Un roman răscolitor, marcat inconfundabil, în viziunea și redactarea sa, de poezia unei inocențe ce ia contact cu lumea și cu dramatismul ei amar. S-a vorbit, însă, nu atât de „primatul textului” – prezent în dramatizarea atentă a lui Afrim – cât de regăsirea pe scenă a emoției resimțite în paginile romanești-poetice. Cu decenii în urmă, când se căutase o împăcare între „primatul textului” și „primatul regiei”, se lansase ca soluție „primatul ideii”! Acum, „războiul estetic” este motivat de acea primă emoție livrescă, dorită pe scenă. Argumentele celor care apără spectacolul lui Afrim se referă mai ales la specificul teatral, la modul cum se constituie și cum este receptat. Se știe că textul rămâne același, dar actul lecturii este, mai întotdeauna, întrerupt și reluat în ocazii și stări deosebite, în împrejurări și dispoziții mentale schimbătoare. Dacă e vorba de un „spectacol interior”, el este unul frânt mereu, pentru a fi combinat și integrat o dată cu ultima pagină. Dimpotrivă, deși spectacolul scenic este, de la o seară la alta, fluctuant în detalii și nuanțe (uneori, chiar și mai mult), el va fi receptat continuu într-o unică desfășurare spațial-temporală, și printr-un proces psihic ce-i este doar lui dedicat. Emoția sau lipsa emoției poate avea cauze diferite și variabile. De aceea, unii au aflat în spectacol o emoție „sută la sută”, alții ceva mai puțin decât în montările anterioare ale lui Afrim, sau deloc. E greu să compari

emoția lecturii cu cea mai complicat susținută în sala de spectacol – aici, rezultatul unui proces distinct, nu oricum, dar nici oricând posibil. Unii au considerat spectacolul „cathartic”, provocând „milă și spaimă”. Alții, deși i-au remarcat meritele elaborării, l-au socotit superficial față de pulsațiile profunde (de subconștient), de asociațiile revelatoare sesizate la lectura romanului. O carte „feliniană” și un spectacol „brechtian” – este o remarcă de dezvoltat dintr-o perspectivă comparativă. În ce ne privește, spectacolul ne-a făcut să ne amintim, uneori, de Wedekind, cel atras de circ și cabaret, de „Deșteptarea primăverii”, pentru relațiile dintre părinți și copii, falsificate de ipocrizii, sau pentru „morțisorii” săi. De altfel, au fost cronicari care i-au menționat expresionismul.

Majoritar favorabilă, aprecierea spectacolului a reținut „coerența spectacolului” altor montări ale lui Afrim. O coerență care vizează și se exemplifică prin expresivitatea reușitelor actoricești. Personajul principal, *Copila*, în limpezimea imaginii sale scenice, se impune, deopotrivă, prin ce este și ce pare, ce spune și ce simte, „sfâșiat între ce văd alții în el și ceea ce simte el că este”. Se relevă atât puritatea cât și dramatismul, transparența luminoasă, dar și ceea ce aparține unui tulbur subconștient. Această dualitate a rolului, „adult și copil”, a fost remarcabil interpretată de Antoaneta Zaharia, îmbinare tensionată de „copilăresc și maturitate”. La reproșul că ar fi fost „la fel” pe tot parcursul spectacolului, se opune nu numai structura psihică duală, sesizată de public, dar și factura personajului: în scenă, prezentat și prezentator. Nu putem exclude combustia lăuntrică a interpretei, „energia” cu care umple scena. Tot așa, incontestabil a fost omorul ei, ca și al celorlalți interpreți – inteligent și caustic, concentrat în songurile compuse de Ada Milea și cântate de toți.

Mai greu de convins este dacă spectacolul poate fi considerat „patetic”. Preferăm să-i constatăm și noi amestecul de ludic și tristețe, interferența dintre ludic și tragic. Ludicul n-ar accepta patetismul jocului decât, eventual, parodiat, iar pentru tragicul din vremea noastră, expresia patetică sună fals. Apoi: spectacolul este demonstrativ sau nu? În teatrul de reprezentare pe care-l practicăm, regizorul optează, ca și altădată, pentru evidențele aparente. Tragicul de situație se descoperă sub manifestarea sa ludică.

Circarii – interpretați de actorii „Odeon”-ului – trăiesc în „vecinătatea morții” și este emoționant cum ni se arată. Și încă pe mai multe planuri, prin noi episoade – care converg, însă, în același sentiment de spaimă. Circarii aceștia nu-s patetici, au uneori, o vervă tragică numai a lor, ea împăcându-se mai bine cu vocația ludică. Sunt o categorie umană astfel definită, înfruntând viața și moartea, deopotrivă. Pentru ei, în arenă nu-i prefăcătorie, ca la teatru, fiindcă la circ se moare cu adevărat. În spectacolele anterioare ale lui Afrim, prezența circului, a bâlciului, a imaginii carnavalești, determină o anumită structură, un mod de vizualizare cu sens pronunțat estetic. Acum, furnizează elemente de contrast. În montările din anii trecuți, formate din „numere”, „acțiuni”, „variațiuni”, circul, deci parodia clovnescă, sordidul colorat, deriziunea kitsch, aveau „poezia” crispată a disperării. Acum, această poezie este integrată unor momente de viață.

„Prefața” spectacolului – clovni, gimnaști, acrobate ce captează privirea, un Pierrot straniu, evoluând în văluri verzui, dar și fraze luate din carte, citate pe sărite – schițează lumea aparte a circarilor în care și-a trăit copilăria Aglaja Veteranyi. Ceea ce urmează înseamnă o apropiere progresivă de personaje, cu transfigurări repetate (cum ne va sugera și secvența filmului făcut în familie), când substratul fiecărui comportament și relațiile reale ies la iveală. Ceva mai înainte, masa de prânz prilejuise un portret de grup, relevând o irascibilitate ciudată, o nestăpânită nevroză. Reacțiile *Mamei* – acrobate și ale *Tatălui* – clown indică nervi întinși la

maximum, iar cauzele sunt mai grave decât cele declarate. Râsul *Tatălui* sabotează zeflemitor clipele de liniște. Ceva nu-i normal, nu se adaptează, irită, dă reacții adverse. *Copila* vomită. Scandalul izbucnește oricând, aparent comic. Excesiva dragoste maternă tensionează în plus atmosfera. Tratarea clovnescă a momentului cu găina tăiată, însoțită de cântece explicând amuzant, nu șterge impresia. În conturul agitat al scenei de familie, se anunță o preocupare semnificativă, spusă pe veselie: „Roagă-te să nu crăpăm diseară!”. Mai târziu altă replică: „Aș vrea să fiu Moartea”. Acestea și altele încă vor da un orizont precis celor de pe scenă. Un orizont amenințător ce-i încercuiește pe circarii nomazi, oriunde ar fi în lumea largă. Moartea și Frica vor reveni ca refrenul cântat când mai tare, când în surdină, de-a lungul unui spectacol foarte muzical compus. Intervin momente de bruscă gravitate, de intensă anxietate, într-un fel sau altul, sugestiv, imaginativ, expresionist, Thanatos predomină obsedant – Eros se strecoară sulemenit, prefăcut, murdar, dezgustător. Dar circarii au puterea de a râde de orice, de a obține deriziune oricând, și regizorul se folosește de asta în stilistica sa. Capul *Mamei* accidentate apare, la sfârșit, zâmbind dintr-o cutie de televizor – ca efectul unui iluzionism de bălci.

Afrim cultivă emoțional repetiția și variațiunea, ca în secvența „*Copilul plânge...*” unde epuizează diverse poziții, o dată cu stările exprimate (amintind o turnare pe platou). Totodată, este tentat de opoziția simetrică: strigătul „Ajutor!”, strigăt fictiv cerut de *Tată* la filmarea cu șarpele, este repetat de *Copilă* în alt context, la accidentul *Mamei*. Ii resimțim diferența, noua semnificație ce se răstrânge asupra întregului spectacol. Menționat în unele cronici, contrapunctul este și el un procedeu, utilizat de Afrim, excesiv complicat în mijloace vizuale și auditive, într-o fază incipientă de activitate. Acum, se produce o simplificare necesară a comunicării cu publicul. Să credem că, pentru a ajunge la această rafinare a procedurii sale regizorale, avea nevoie de inocența și puritatea *Copilei* de circari?

În prim-plan: Antoaneta ZAHARIA.

