

unor umbreluțe viu colorate, cu mișcări șerpuitoare, hipnotizante, apar feciorii morarului, iar la urmă unul mic, mic de tot, cât o boabă, cu moțul atârând a înțelepciune drept în mijlocul capului, cu ochii mari și jucăuși, cu un picior din pânză bătând nervos în podea din pricina „avutului“ primit. Iar acesta, o biată mătă zgribulită care se transformă într-un motan chipeș cu ciuboțele roșii ca para focului care-l poartă în lumi nebănuite pentru a-și salva stăpânul de sărăcie.

Se mai făcea că a trebuit să treacă motanul printre străji sculptate care păzeau pe banda rulantă din lemn castelul viitorului socru pofticios de potârnică agățate ca niște pampoane de puf prin aer. Regele slăbănog avea și-o față, ceva mai plinuță, dar cu inimă de aur. Ea va împrumuta haine noi viitorului soț și hainele nu s-au lăsat așteptate și au venit pe umerase mânuite de kimono-uri cu dibăcie. Iar motanul Klaus – căci așa-l cheamă pe eroul meu – a câștigat lupta în fața vrăjitorului transformat într-un dragon fosforescent, cu artificii la aburii nasului, care îngheață încet-încet inima micuților de lângă mine. Trebuie neapărat să vă mai spun că turnul marelui vrăjitor crește treptat sub ochii noștri, ca un cub de piatră care nu se sfarmă niciodată. Că așa este povestea. Și povestitorul ei a spus în final că fata s-a măritat cu feciorul morarului sărac. Și asta numai datorită motanului care a rămas la curte. Și că morala ar fi că atunci când are puțină înțelepciune, omul capătă puterea de a se descurca în orice situație. Și, în timp ce eu puneam morala pe seama lui Frunză, mamele din jurul meu puneau morala în urechea copiilor.

**Teatrul de Marionete Arad** – Teatrul mic pentru cei mici (Teatru ambulant de marionete): Capra cu trei iezi, Scufița roșie, Motanul încălțat, Prințul instalator. **Dramatizări după Ion Creangă, Frații Grimm, Charles Perrault și Hans Christian Andersen.** Regia: Victor Ioan Frunză. Muzica: Cari Tibor. Decorul, marionetele și recuzita: Adriana Grand. Datele reprezentațiilor: 18, 19 septembrie 2004.

## Ion CAZABAN

### Clipa cea repede (3) (momentul schimbării)

*Uneori, schimbarea este evidentă de la începutul spectacolului. Nu mai recunoaștem piesa citită, nici modul în care am văzut-o montată odinioară. Comparat cu el însuși, așa cum îl știam din realizările anterioare, putem observa că regizorul abandonează modalitatea scenică prin care se afirmase. Sau actorul apare într-un rol pentru care nu-l socoteam potrivit, acum arătând însă nebănuite resurse, o proaspătă expresivitate. Unul din comicii noștri, inconfundabil, inconfundabil – mă gândesc la Birlic – a fost distribuit, de câteva ori, în roluri grave, diferite de acelea în care era aplaudat de obicei. Prin contrast cu interpretările memorate de noi, implicat acum într-o dramă existențială, într-o melodramă fără ieșire, el dădea o acuitate specială, surprinzătoare, momentelor tragice. Acestea ar fi schimbări imediat sesizate, adesea de la ridicarea cortinei. Altele se lasă așteptate, cer să fie asimilate pe îndelete, după o treptată înțelegere, ori,*

dimpotrivă, pot să se releve brusc, să ne arunce brutal în altceva decât am presimțit până atunci. Realismul psihologic al „compozițiilor“ actoricești de la începutul secolului 20, introduce nu numai preocuparea pentru detaliile de comportament scenic, ținând de identitatea personajului, dar și pentru nuanțare și tranziție – cultivă arta trecerii de la ceva înfățișat și cunoscut, la altceva care înseamnă diversitate în unitate, complexitate, evoluție. Într-o singură scenă, dar și într-o singură replică, distingem noi fațete, variații cu tâlc, profund determinate. „Suspense“-ul spectacolelor de acțiune pregătește ceea ce va veni, un anumit fel de schimbare. Într-un spectacol conceput subtil analitic, ceva se va schimba impalpabil, o dată cu sesizarea subtextului, iar forma expresiei scenice, în temporalitatea sa, capătă altă rezonanță emoțională. Pentru cei care, într-o perioadă, urmăreau „reteatralizarea“, cum a fost poetul-regizor Radu Stanca, opunându-se interiorizării psihologice, metafora lumina sensul unui moment scenic sau, deodată, al întregului spectacol, aducând modificări înțelegerii și concluziilor publicului. Pe atunci, un regizor brechtian căuta să provoace o participare lucidă la actul teatral și, prin „efectul de distanțare“, necesitatea schimbării de atitudine față de ceea ce pare a fi normal și definitiv. Astăzi, ca totdeauna, în teatru altceva este o deschidere către alt plan de simțire și conștiință. Deloc ușor de obținut. Este o depășire a lizierei: spre câmpul deschis limpedei vizibilități sau invers, spre adâncul tenebros și tainic al pădurii... Este, încă o dată, trecerea unei granițe ce părea de netrecut, dincolo de mentalități, obișnuințe, comodități, tabuuri, convenții – nu numai artistice. Asta, desigur, nu cu viteza clipei!

Cei care au citit **Nevrozele...** lui Bărfuss au simțit, imediat, în regia lui Radu Afrim de la Teatrul din Ploiești, diferența căutării stilistice în raport cu esențializarea demonstrativă la care a recurs autorul în text. La un anterior spectacol-lectură, remarcasem didascalii afectat-ironice în contrast cu sobrietatea directă și formulele vieții cotidiene din replici. Parcă ar fi un „canavaccio“ scris anume pentru a stimula pe scenă reacția creatoare, de fapt sensibilizarea tuturor la tragicul de situație. Oricât de transfigurată este, în spectacol, comunicarea tragicului, trebuie spus că Afrim accentuează tocmai relațiile personajelor, dependente de un context moral.

În rolul Dorei, Elena Popa desăvârșește o îndelungată colaborare cu Afrim, începută din vremea studenției. Într-un spectacol pe muchie de cuțit, alternanță de ironie acidă și emoție foarte omenească, interpretează excelent un rol total deosebit de cele precedente ( băbuțele funambulești, la fel de reușite, din adaptările după Lorca și Cehov). Ce poate fi, pentru un german, alegerea Rusiei ca loc de evadare, decât o extremă ironie?

Dora trăiește sincer impulsurile propriului trup, totodată își suportă mediul egoist și ipocrit. Purtarea ei atipică, numită maladie, este deseori opoziție firească, pentru a nu fi doar o marionetă a indicațiilor de conduită. Și ar fi o dovadă de insensibilitate dacă unele cuvinte-tabu, licențioase, ne-ar deranja într-atât încât nu am observa omenescul tragic. Spuse de actriță, ele vădesc o inocență care rușinează gândul impur. Cu aceeași voce, va spune: „Și acum, trebuie să mor!“ – cu mâna dusă la gât, ochii închiși, buzele crispate... Prezența constantă a valizei devine un semn al etapelor, al schimbărilor prin care trece personajul: ieșirea din copilărie, intrarea în viața de femeie, plecarea spre moarte.

Evident, la Târgoviște, Mihai Măniuțiu a conceput **Bacantele** lui Euripide altfel decât la Naționalul din București. La TNB, există o apropiere studioasă de lumea mitului; la Târgoviște, deplasarea este cumva a mitului spre lumea noastră, contaminat sugestiv de disperarea și cruzimea epocii trăite de noi.

Spectacolul reflectă artaudian – în spirit și imagini – deruta sexelor, nebunia identității, anomalia transsexuală, delirul sectant cu porniri satanice... Se întâmplă ceva teribil cu aceste tinere femei care găfâie asudate, zguduind plasa de sârmă ce le desparte de oamenii obișnuiți din sală. O plasă din care, mai devreme, cângi ascuțite le-au smuls nemilos păpușile, simbolizând o maternitate crud suprimată. Tiresias devine comentator inițiat și guru animator printre aceste femei ce se dezlănțuie la chemarea lui Dionisos, dar și sub imboldul instinctului matern. Frenezia orgiei dionisiace crește când curge sângele roșu al celui sacrificat, dar și la vederea stropilor albi, ca laptele, împrăștiați în lumină... Haine lungi, negre, uniforme, le pot ascunde temporar adevărata identitate (interesantă ar fi o paralelă cu femeile travestite de Purcărete în *Fedra*), pe când însoțitorii zeului solar se înfățișează cu fuste până la genunchi. Probabil, nu întâmplător, Dionisos este dus în brațe, ca un copil (cel născut, deopotrivă, de o femeie și de un bărbat, Semele și Zeus). Este, aici, un zeu maladiv, nervos, iritabil, aparent fragil, dar încleștându-și mâna ca o gheară (asemenea Diavolului din *Exact în același timp!*).

Raporturile corporale dintre sexe vor intra în derivă delirantă. Paturile ginecologice vor umple scena nu numai pentru femeile care se dezbracă și strigă ca în durerile facerii, dar și pentru bărbații supuși chinurilor punitive. Pe un astfel de pat, Dionisos îl pedepsește pe Penteu, pătrunzându-i trupul într-o tainică și ucigașă împreunare. Giulgiul care acoperă cruzimea actului sterp se înroșește oribil, bacantele se agită excitate, se calcă dezorientate în picioare, Tiresias dansează cu legănări orientale... Totul se va încheia într-un tablou de ritual grotesc.

Pe scena de la Sfântul Gheorghe, regizorul László Bocsárdi imaginează un Creon insolit, scos din convențiile reprezentării acestui personaj de teatru antic. Un Creon fără nici o măreție, aplecat din umeri, neglijând ținuta mișcărilor. Poartă haine albe, ușoare, de vară; o pălărie cam uzată îl apără de soare. Îmbrăcat „populist“, Creon vorbește în numele cetății și folosește cartea cu legi ținută sub braț – dar se înfurie ca un dictator. Accesele sale iau formă dementă când joacă batjocoritor cu vâlul mortului Polinice sau o sufocă sadic pe Antigona cu o pungă de plastic...

Prima oară, cred, de când este montată la noi **Antigona** lui Sofocle, Polinice, fratele ucis al Antigonei, se află vizibil pe scenă. Inițial, trupul său inert funcționează doar la manevrele celor din jur, mișcat și expus în felurite poziții, cu tandrețe de Antigona, în derădere de Creon și slujitorii lui. Urmărind suita pozițiilor luate de el – care, totuși, nu-s oarecare, aleatorii – s-ar putea consemna o veritabilă coregrafie sedentară! Încordată de grijă, Antigona îl culcă pe un pat cu rotile, îi prinde și îi așază mâinile ori picioarele ce-i alunecă repetat (gag vizual de un umor special, mai puțin negru decât s-ar zice, într-un spectacol în care regizorul nu exclude comicul din cauza mitului tragic, dimpotrivă, preferă demitizarea, momentele inventate cu alură bufonă relevă umanitatea trainică a tragediei). Aproape tot timpul, Polinice are o expresie calm amuzată pe care o putem raporta la ce se întâmplă în viața din jurul său. La agitația și conflictele care culminează violent împrejur. Memorabilă e spălarea mortului de către Antigona,

când se aude ușor sunetul curat al vasului cu apă... Atingerea trupului ei de cel al lui Polinice primește o conotație nu numai erotică, dar pe aceea a întrepătrunderii foarte firești a vieții și a morții (pe care Creon vrea să o împiedice). De aceea, unicul lor dialog, în pragul trecerii Antigonei spre lumea de dincolo, apare la fel de firesc în imaginarul său, impecabil conceput de regizor și interpreți.

Proxemica expresivă a trupurilor, cultivată de Bocsárdi și altădată, se regăsește în acest spectacol, cu o aplicare consecvent semnificativă. Ceea ce au reușit Antigona și Polinice, nu va obține Creon nici în aparență. La moartea soției și fiului său, Creon, sfâșiat de durere, va încerca o disperată, prea nebunească dorință de a-i menține în picioare. Dar Euridice și Hemon vor cădea într-un balans tragicomic, biete manechine neînsuflețite. Pentru realistul pragmatic Creon, morții nu vor putea fi vreodată decât niște morți.

Cu **Jacques sau supunerea**, regizorul Tompa Gabor realizează o interesantă joncțiune scenică între două etape ale dramaturgiei lui Eugen Ionescu. Se constată la sfârșit, deși utilizarea evidentă, în decor, costume, machiaj, a culorilor verde și roșu – emblematice politic, precizate istoric – anunța, desigur, ceva pe toată desfășurarea spectacolului. Ca la un număr de scamator, de sub o pânză roșie, Jacques și mireasa, iar din camera alăturată, membrii familiilor înrudite, apar transformați, cu chipuri hidoase de animale, râturi, clonțuri, gheare. Fac zid în jurul lui Jacques care, stând în picioare, dând înfricoșător din cap, primește un ciolan drept sceptru. De la familia lui Jacques la lumea *Rinocerilor* – de la evoluția subiectului dramatic la evoluția operei ionesciene...



Scenă din *Jacques și supunerea* de Ionescu.