

Ion CAZABAN

FLASH

Clipa cea repede (4)

(Memorie și uitare)

Într-o carte binecunoscută specialiștilor, „Memoriile teatrului“, George Banu distinge analitic trei forme de memorie, altfel orientate și având fiecare alt conținut: memoria **eu-lui** (relevând intervenția biografiei creatorului), memoria **teatrală** (aparținând experienței scenice, experiență specifică, proprie sau împărtășită), memoria **originilor** (antropologică, definită prin întoarcerea la izvoare). Întrebările cu privire la memorie și, implicit, la uitare, le vom întâlni în diferite momente ale realizării spectacolului, nu mai puțin după premieră, o dată cu programarea sa în alternanță cu alte spectacole. Elementara memorie cerută unui actor pentru învățarea rolului presupune deprindere (deloc ușoară) de a-l uita, când trebuie jucat alternativ cu alt rol, uneori în aceeași zi. După cum se știe, solicitarea memoriei actoricești nu se rezumă la înregistrarea replicilor. Repetițiile dovedesc dacă memoria personală – faptică sau emoțională – poate fi utilizată felurit, pentru interpretarea unor chipuri și comportamente deosebite. Sunt numeroase mărturii și exemple, din care rezultă rostul memoriei active, selective, devenind imaginativă și creatoare.

Poate nicăieri atât de vizibil, ca în teatru, memoria și uitarea nu se anulează reciproc, ci sunt, cu necesitate, complementare. Pentru Ion Sava – asemeni lui Gaston Baty sau Bragaglia – fiecare piesă era o entitate dramatică ce se cuvine sesizată și tratată scenic ca atare, nu înglobată, într-o unică formulă regizorală, chiar dacă ea se justifică printr-un anume stil shakespearian, molièresc ș.a.m.d. Cu alte cuvinte, regizorii sunt îndemnați să se concentreze asupra datelor textului, inspirația lucrând cu ajutorul acestora, și să uite deocamdată, atât cât trebuie, ce se afirmă despre autor și opera sa în ansamblu. Desigur, depinde de poziții estetice și resurse creative: după unii, „caietul de regie“ poate să fixeze definitiv modelul unic al înscenării comediilor lui Caragiale – alții, din contră, prețuiesc pe regizorul care, montând de câteva ori remarcabil „D’ale carnavalului“, nu se repetă satisfăcut, ci caută și află noi accente, tonuri, soluții. David Esrig este unul dintre regizorii care și-au declarat dorința de a uita procedeele, oricât de expresive, folosite anterior, pentru a se raporta cât mai adecvat la evenimente, unghiuri de vedere, mentalități ale timpului său.

Regia teatrală modernă sau postmodernă păstrează în minte, mai cu seamă prezentul. Comentând-o, criticii nu vor eluda, însă, referințele la trecut,

contextualizarea culturală, comparațiile elocvente, ceea ce nu înseamnă memorare exclusivistă, închistarea opiniilor în amintirea marilor montări de odinioară. O receptare fără prejudecăți inhibante, deschisă la multitudinea modalităților și soluțiilor scenice de azi, este una determinată, la rândul său, de dialectica memoriei și a uitării.

S-ar putea scrie un studiu cuprinzător despre montările, nu multe, nu puține, realizate pe scenele noastre, cu *Woyzeck* de Büchner. Despre spectacole care au arătat atracția acestei piese cu aspect de fapt divers, dar cu miez filosofic, cu orizont metafizic. Le-am văzut, cred pe toate, începând cu cel regizat de George Teodorescu, pentru care tema principală era alienarea omului într-o societate ostilă, oprimentă (TES București). În ordine cronologică, Alexa Visarion va utiliza, în contrapunct eficace, grotescul păstos colorat (Teatrul Giulești); Radu Penciulescu va stabili un sistem de semne coerent pentru situația tragică (Piatra Neamț); Mircea Marin va releva tragicomicul supunerii într-o lume sumbră, apăsătoare (Teatrul Național, Cluj-Napoca). Urmărind „povestea“, Tompa Gábor se apropie de condiția existențială a personajelor (Teatrul „Bulandra“), pe când interpreții lui Dragoș Galgoțiu le exprimă, mai ales, manifestarea instinctuală, sub presiunea normelor morale și ierarhiilor sociale (Teatrul Odeon).

În spectacolul de la Brăila, pentru tânărul regizor Radu Apostol, copilul și copilăria devin laitmotive lămuritoare de sens. Ele existau în piesă, dar pe scenă au o pondere deosebită, în episoade, dezvoltări și metafore regizorale. Introducerea stabilește un curs de poveste: „*A fost un copil care nu avea pe nimeni*“. *Woyzeck* înseamnă inocență, izolare, vulnerabilitate fără scăpare. Interesantă este tocmai alegerea acestui curs, în opoziție cu lumea ce condiționează viața lui *Woyzeck* – o lume desacralizată, stupid sau absurd pozitivistă. Care, cu zi ce trece, în drumul spre moarte, își pierde puritatea din vremea copilăriei. Introducerea alătură imaginea frecvent emoțională – „copilul stă singur și plânge“ – și întrebarea provocatoare, de factură brechtiană: „De ce?“

Unul dintre meritele concepției lui Radu Apostol este că se dovedește legat de spectacolul său interior despre copii străzii, ca de o problemă ce-l preocupă în continuare. *Woyzeck* al său este un rătăcit în lume, dar și un prizonier, după ce fusese copilul „care nu avea pe nimeni“. Viața este înțeleasă ca o pervertire, ca o tristă cădere, și există numeroase vizualizări scenice care o spun. Panta, golul deschis dedesubt sunt elocvente. *Woyzeck* este împins la crimă de fapte întunecate, întruparea impulsurilor subconștiente, ce-i tulbură visul (în text, Căpitanul îl îndeamnă la faptă). Dezvoltând laitmotivul copilăriei sau purității pierdute, scena de bălci este transformată într-una cu animale de basm. Pentru dresoare (Alexandrina Halic, nume binecunoscut din teatrul pentru copii), „animalul e încă natural“, iar calul roșu este cel mai potrivit să rușineze societatea oamenilor.

Spectacolul brăilean ar putea avea ca *moto* cântecul copiilor străzii, auzit adesea: „Mamelor din lumea-ntreagă / Eu vă dau un singur sfat / Nu lăsați copii pe stradă / Din cauza lui bărbat!” (formulare incorectă, extrem de expresivă).

Cu pieptul încorsetat, trupul expus, dar încălțat cu bocanci grei, Woyzeck are, în mișcarea sa convulsivă, ceva din zbaterea unui fluture amețit, care și-a pierdut puțința înălțării. În afișul spectacolului, se văd doar picioarele suspendate, trupul pare aruncat în sus, zvâcnind deasupra pământului, ca ilustrarea cuvintelor sale: „*Sub mine e gol! E gol dedesubt! Totul e gol!*”

Regizorul a recurs la o multitudine de aluzii și sugestii reluate, subliniate, conjugate, cu insistența celui care vrea să fie convingător. Uneori, însă, printre ele, imagini de mare frumusețe – vasul cu apă ce-l figurează pe copilul lui Woyzeck – se estompează. Totuși, alternanța și interferența de procedee de diferite proveniențe – simboliste, expresioniste, realiste – denotă un efort conceptual ce nu poate fi neglijat. Este o experiență inerentă, utilă chiar, dacă, în viitor, regizorul va ști să-și scuture de prisosuri proiectul scenic și, împreună cu ceilalți colaboratori, să-i controleze foarte strict economia.

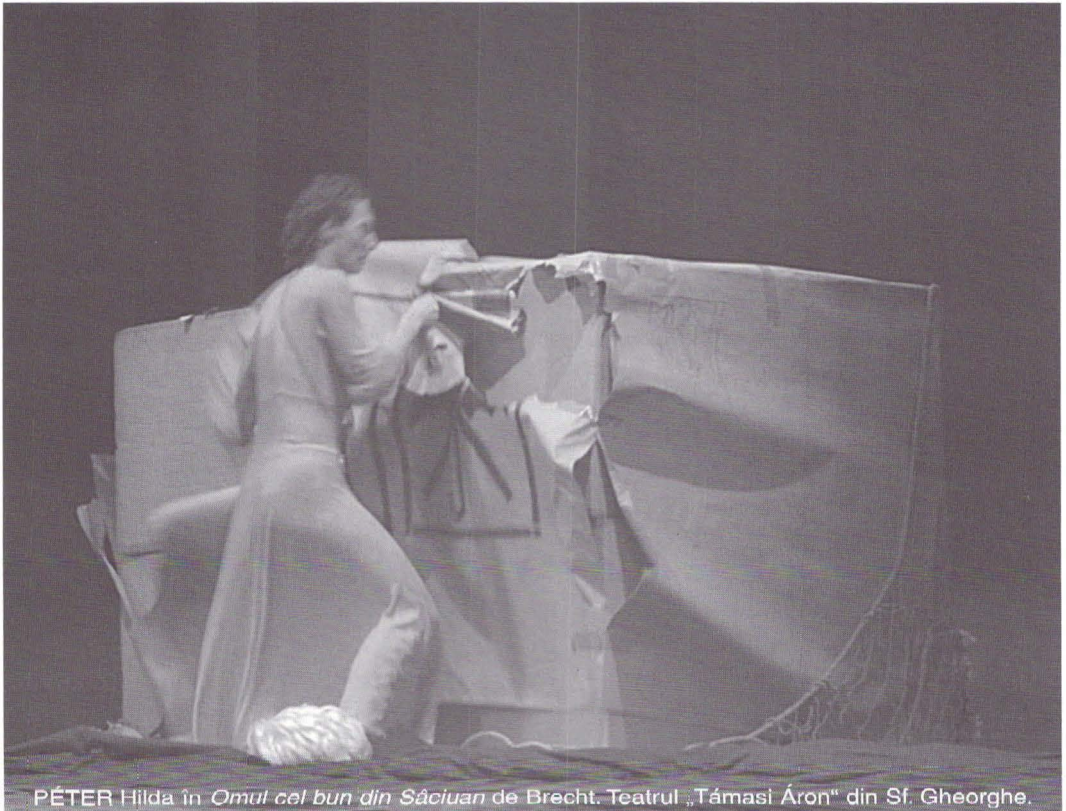
*

Nu știu în ce măsură s-ar vorbi despre singurătatea lui Woyzeck, captiv și agresat continuu într-un mediu social care-i determină viața până la ultimul act. Fără îndoială, însă, un spectacol-imagie a singurătății este cel văzut la Naționalul clujean, *Solo-on-line*. Conceput de coregrafa Vava Ștefănescu, interpretat de ea și de actrița Irina Vintze, spectacolul se desparte de schemele și figurile de dans cunoscute până la saturație, de ceea ce era convențional, executat cu virtuozitate, în evoluția scenică. Teatrul și dansul se întrepătrund și se susțin cât este necesar. Astfel, se petrece o umanizare, fie și prin intermediul comportamentului teatral. Întâlnirea dansatoarei cu o actriță în același spațiu de reprezentare ne lămurește nu numai asupra dualității personajului feminin care își trăiește singurătatea, dar confirmă valabilitatea modalității de spectacol. În cursivitatea și coerența lor semantică, gesturile, mișcarea corpurilor, efectuarea acțiunilor sunt susținute de câteva elemente scenografice, de costume (sau de lipsa lor), de obiecte, unele metaforice (ca vapurașele de hârtie, întâi răspândite, mai târziu călcate în picioare). Schimbarea veșmintelor, dezbrăcatul și îmbrăcatul, prin repetare precipitată, nervoasă, semnaleză monotonia existenței în vidul întunecos. Totodată se încarcă de un posibil erotism, amar, consumându-se izolat, fără destinație. Un erotism accentuat fie spre feeria fosforescentă a liniilor desemnate pe trup, fie spre imaginea vulnerabilității și suferinței aceluia trup, însângerat sub duș, de jetul de apă... Cele două femei – cu o expresie gravă, care urcă spre tristețe și suferință – își sincronizează explicit mișcările, se rostogolesc împreună, sugerând contopirea, dar și diferența, teza și antiteza aceleiași reprezentări a singurătății. Uneori se pot brusca și respinge într-o vizualizare dinamică a senzațiilor și stărilor contradictorii, a unei relații neîmpăcate cu sine. Când una se deplasează purtând cu

abilitate de jongler un pahar pe frunte, cealaltă tușește, se îneacă, se sufocă – atenția noastră se bifurcă inevitabil, resimțim însăși divizarea personajului care poate și nu poate să-și depășească limita biologică. Sunt numeroase acțiunile scenice, printre care intervine mișcarea de dans, schițată, fragmentată, ca o încercare iluzorie, neîmplinită, de a ieși din contingent, de a evada din frustrările vieții cotidiene (ceva similar observam la Woyzeck, mai mult ca „înnobilare“ coregrafică și stilizare a mișcării obișnuite).

*

În spectacolul lui Bocsárdi, *Omul cel bun din Sâciuan* (Sfântu Gheorghe), dacă n-ar fi sacagiul chaplinesc Wang, Șen De ar fi singură printre cei care vor să profite de averea sa, să se adăpostească de nevoile zilnice. Pe iubitul Șun, nu poate conta: este un tip versatil, adaptat la „problemele“ vieții. Iar zeii, câți sunt, nu-s capabili să fie măcar un „*deus ex machina*“ operativ, pentru demonstrația lui Brecht despre dificultatea de a fi bun într-o societate rău alcătuită. Șen De nu are alături decât pe „vărul“ în care ea se travestește. Deci, numai pe ea însăși. Cu decenii în urmă, Andrei Șerban căuta, cu succes, să-și impună propriul concept de teatru, montând această piesă fără a asculta de exigențele brechtiene (la Piatra Neamț). Deși operează în text, Bocsárdi nu-l uită pe Brecht: de la „gestus“-ul



PÉTER Hilda în *Omul cel bun din Sâciuan* de Brecht. Teatrul „Tamas Áron“ din Sf. Gheorghe.

personajelor, „distanțarea“ ironică, până la songuri, măști sau culorile preferate ale costumelor... Dar, peste toate aceste dovezi de cultură teatrală, spectacolul lui Bocsárdi recurge la propria memorie regizorală. Înțelegând că și de data asta este vorba de o iubire amenințată, realizează un record semnificativ cu montarea sa din anii trecuți, *Romeo și Julieta*. Atunci, dragostea își afla locul pe neuitatul, multicolorul covor de frunze întomnate. Acum, Șen De (jucată tot de interpreta Julietei) are la îndemână doar mormanul mohorât al frunzelor de tutun. Care înseamnă bani, dar e lipsit de frumusețe.

Din perspectiva inversată, regăsim relația dintre cele două spectacole, amintindu-ne că, la *Romeo și Julieta*, acompaniamentul de pian sau lumina aprinsă în sală ne-au făcut să observăm o nouă funcționalitate a unor procedee brechtiene. Ceva s-a veștejit între timp, sub ochii noștri, de la renescentistul Shakespeare la lucidul contemporan Brecht...

Culorile și viziunile nopții

La **Căminul Artei** din capitală, pictura s-a întâlnit cu eseul meditativ, dens în referințe culturale. Pictura aparține scenografului **Vittorio Holtier** (la a patra expoziție), eseul din catalog este semnat de teatrologul George Banu. Întâlnirea lor nu a fost întâmplătoare: pe amândoi i-a atras aceeași temă: *Noaptea*. Desigur, există motive distincte, dar într-o deplină armonie de sensuri și sensibilitate, a imaginilor cu textul.

Nu vom divulga sursele biografice ale expoziției, nu le vom localiza, deși am fi tentați să explicăm „misterul Holtier“ din tablouri. Luna din ele nu risipește, ci cu adevărat sporește a „lumii taină“. După stingerea amurgului și împlinirea treptat stăpânitoare a întunericului, până la semnele crăpatului de zi...Albă sau galbenă, plutește deasupra „hățișurilor“, peste agitația vegetală încremenită pe pânză. Precizând centrul obsedant pentru Holtier, luna se concentrează uneori rotunjită naiv de geometric – alteori, nu-i decât o pâclă nedeslușită, o revărsare lăptoasă. Apoi, în alte tablouri, mai rezistă frânturi de verde, țâșniri albastre, zvâcniri roșcate. Dar fondul se păstrează, de obicei, într-o varietate de griuri.

Noaptea lui Holtier este, deopotrivă, vânzoleală înfiorată și încremenire stranie. George Banu vorbește despre „tensiunea care traduce plastic agitația stării de noapte.“ O dată cu orele înaintate, Holtier așază privirea între ce putea să fi fost și ce poate să fie. De aceea, dâra albă este mai neliniștitoare, mai înfricoșătoare, chiar, decât negrul mat, opac, pe care-l fisurează. Ca o scriere tremurată de seismograf... Tot Banu remarcă, în această stare nocturnă, „plăcerea incertitudinii, proprie unui amestec impur ce se dezvăluie și se ascunde.“ De astă dată, Holtier a pictat ceea ce nu se mai vede, ceea ce abia se mai bănuiește, ceea ce se înfiripă ca o părere...