

SPECTACOLE

Doina MODOLA

TIMIȘOARA

O sinteză superioară

Cea mai beckettiană dintre piesele lui Egène Ionesco (nu întâmplător, dramaturgul irlandez, care va debuta cu *Așteptându-l pe Godot*, la Paris, în 1953, o declara o capodoperă), *Scaunele* (1952) reprezintă un sfârșit de lume sau poate chiar epilogul sfârșitului lumii. Cuplului primordial al Creației îi corespunde un cuplu final, al extincției, ultima femeie, cu nume ilustru, de regină reeditată, Semiramida, și ultimul bărbat, Mareșalul imobilului. Cuplu bizar, într-o lume deabusolată, în care sensul a dispărut, între nevoia irepresibilă de a-l găsi și de a-l formula și incapacitatea de a-l rosti și comunica. În care omul se zbate descumpănit, chinuit, rătăcindu-se, pierzându-se, înstrăinându-se, supraviețuind agonice unei destrămări fără leac. Acest cuplu ultim reintră de bună voie în apele sfârșitului, din care Duhul a dispărut cu desăvârșire. Părăsind existența de neînțeles, face drumul invers, cufundându-se în apele imunde, dizolvante, finale, care au inundat și au corupt pământul. Luminii genezei îi corespunde, în ciclul care s-a încheiat, întunericul saturat, putrid, despărțirii inițiale a elementelor, ireversibila lor disoluție și corupție. Sensului creației îi răspunde nonsensul distrugerii. În locul construcției divine străbătute de suflul creator, rămășița precară, găunoasă a ultimei înghetări, înghițită și ea de neant. Încercând să-și descopere rostul, omul declanșează și agravează entropia lumii, invadând-o cu propriul lui haos, cu propria lui derută. Aplecându-se asupra-și, nu izbutește să se închege într-o istorie, să dea de capăt propriei sale existențe. Nu izbutește să se nareze, să lege articulațiile poveștii, s-o facă logică, necesară, inteligibilă. O reprezintă cu atât mai fidel, în crisparea patetică de a o juca. Căci efortul încrâncenat, disperat, opinteala reprezentării și a rostirii conține, reproduce procesul și generalizează faptic, în prezență, dezordinea fatală a destrămării universului.

Cu totul aparte în spectacolul profund ionescian al lui Victor Ioan Frunză – Adriana Grand este nu numai perfecta comuniune artistică, fuziunea regizor-scenograf, de astă dată mai simbiotică decât oricând (dacă gradele de comparație pot fi îngăduite pentru această noțiune), ci și calitatea teatralității, fluiditatea texturii spectaculare, materializarea scenică a dramei. Aflați la cea de-a treia montare, după *Leția* și *Regele moare*, acești excepționali artiști au pătruns în miezul concepției dramaturgului, de unde imaginarul operează organic. Împerechere fantastă de lumi și de vremi, de zdrențe de existență și de absurd, imaginile scenice stau mărturie procesului degradării haotice a universului, divulgând progresiv destrămarea omului și a materiei, care se încurcă, pierzându-și granițele, ieșindu-și din tipare. Declanșarea și desfășurarea mecanismului entropic, devastator înlocuiește în spectacolul de la Timișoara acumularea vidului (a scaunelor neutre, goale), care există îndeobște. Este figurată scenic, instituită treptat, invadant, fuziunea umanului cu obiectualul, ca și când lucrurile au absorbit viața, zăpăcindu-se, sfâșiind-o, rupându-i bucăți de evenimente, mădulare, episoade, instantanee, uneori fumegând fantomatic de palpitul ei. Scena arată ca un uriaș holocaust al întregii umanități, din măruntaiele căruia debordează



Ildikó JARCSEK-ZAMFIRESCU și Boris GAZA.

rămășițele unei lumi ce și-a pierdut, iremediabil deteriorată, ordinea intrinsecă a lucrurilor. Pierzându-și realitatea funcțională, înstrăinându-se și amestecându-se la întâmplare, schilodite de uzură și de soluții devastatoare, lucrurile poartă semnele universului scăpat din țâțâni, în care omul a declanșat dezastrul. Lucrurile s-au cârpit mutilând viața, abuzând-o, jefuind-o, integrând la întâmplare frânturi de ființă, părți de trupuri, veșminte, atitudini, roluri etc.

Scena reprezintă invazia iraționalului existențial, părând deopotrivă figurarea dezordinii interioare, a invaziei inconștientului-debara, cât și a lumii exterioare, aflată în apocalipsă.

La intrare, spectatorilor li se dau scaune de bucătărie (60 la număr), având în mijloc un locaș, de unde pot fi prinse. Scaune noi, din lemn brut, pătrate, plate, incomode, geluite, uniforme, fără nici o personalitate, scaune anonimizante, prin care cei de față, martori neluați în seamă, sunt înșiruiți disciplinat, sfios, oarecum la distanță, marginalizați în raport cu aria de joc, cu spatele către sala mare a teatrului. Sentimentul acestui spațiu deschis în spate este inconfortabil, inducând senzația vagă a unui risc insidios, a unei precarități primejdioase. E ca un gol, poate ca acela pe care îl simțeau cei doi eroi înconjurați de ape, în jur și înlăuntrul ființei lor.

Spațiul scenei, cenușiu, stingher, stins, dezgolit la început de magia decorurilor, a lumilor fictive, colorate, din lemn, textile, mucava, privit de aproape e dezolant, copleșitor. Pereții scorojiți par să conțină toată igrasia și răceala lumii, iar supradimensionarea prin demobilare e pustiitoare. Descumpănit, lipsit de iluzii, aparent luminat monoton, atât cât să demoralizeze (în fapt, subtil modulat prin ecleraj insesizabil), spațiul acesta poate fi (este, *devine*) subsolul sau holul unui bloc păraginit, pradă diluviului. Un spațiu public, de tranziție, parcurs de toată lumea, expus accesului public. Un spațiu în care locatarii nu au pic de intimitate reală (deși mai întâi ea pare să existe), ci doar una furată, provizorie, iluzorie. Un spațiu în care intruziunea, invazia

e mereu iminentă. Un lift străbate, huruind din străfunduri, cele șapte etaje mereu invocate – nu știi dacă mașinăria vine din miezul pământului sau poate coboară de sus. Se vorbește mereu de apele care înconjoară locația, le și vezi în final, prin ecranul care controlează interiorul liftului. Impresia de real e colosală, apăsătoare, deformările obiectivului aduc în prim-plan chipurile monstruos grimasate ale protagoniștilor, care urcă și coboară neobosit, pentru a-și însoți „oaspeții”.

Treptat, spațiul se umple, invadat de scaunele pe care le aduc protagoniștii, agitați, sufocați, năpădiți de oaspeții nevăzuți, fantasmatici, care îi dezlănțuie și-i cotropesc. O întreagă lume himerică, fantomatică îi însuflețește febril, ca o ultimă revizuire. O ultimă adunare în pragul morții.

Reparate cu tot ce s-a găsit prin casă, de fapt imprimate cu existența cotidiană care le-a erodat, cele 60 de scaune care invadează scena, probează uluitoarea vocație a Adrianei Grand de a păstra concretul, viul, instantaneul în îmbinarea paradoxală cu delabratul. „Instalații de artă plastică concepute de Adriana Grand și puse în operă împreună cu Carmen Iliescu, printr-o tehnică mixtă: colaj, intervenții mecanice, împachetări, pictură etc.” (cum se precizează în caietul de sală), scaunele par mult mai multe prin densitatea de viață pe care o conțin. Ba un pantof, ba o lampă, ba o gambă feminină sau masculină meticolos încălțată, ba o mână, ba o frântură de masă pe care fumegă o țigară înnădesc scaunele. Decorul e ca o șaradă bălțată și descleiată, un univers cârpit din resturi, în care lucrurile părăsite predomină: o oliță într-un scaun de copil, mici mobile miniaturale pe o comodă demodată, un costum de mire, din care lipsește „conținutul”, o rochie cochetă cu picioare grațioase, instrumente muzicale, cuie, ciocane, un trombon fastuos de care e animată încă știma cu note sudate pe un taburet. În mijlocul unui scaun, în loc de spătar, enigmatică, provocatoare, o bucată de ușă cu clanță și încuietoare, sau un portret al mirilor, cu buchetul alături, uitat etc. Totul vorbește, *tipă*, despre deznădejdea noastră de a trece prea grabnic, prea inutil prin lume. Despre disperarea de a ne uza mai rău ca lucrurile, de a aduna resturi de vise, de întâmplări, de iluzii, de a impregna lumea cu confuzia și disperarea noastră. Nimic nu e întreg, totul s-a amestecat absurd.

Interesantă e viziunea robotică asupra fragmentelor umane (picioare, mâini etc.). Nu numai că ele sunt prinse în șuruburi și piulițe – combinație bizară de lemn, de fier și mucava –, dar par la rândul lor proteze, se încheie cu potcoave și sisteme de articulare, de parcă lumea din care vin are ceva profund artificial, aiurea, fabricat. Plachie, cataramă, ținte, cuie ieșite în talpă și în rama scaunelor sau șireturi care îmbină lemnul scaunelor, dezvăluie cum obiectele își împrumută fragmentele, contaminându-se fantasmagoric. Oamenii care au trecut sau ar trebui să fie au lăsat fragmente de manechine. Scenografia constituie protagonistul spectacolului – în același timp mediu, actor principal, simbol (sistem simbolic). Scaunele invadează lumea Bătrânului și a Bătrânei, o reprezintă, o (de)personalizează. Viul devine din ce în ce mai în tensiune în relația cu acest mecanism proliferant al materiei, care în spațiul la început cenușiu, pustiu, prea mare ca să poată *adăposti* cu adevărat omul, îl lasă în final la fel de expus, la fel de pierdut, la fel de dezorganizat, în acest perimetru dezordonat, explodat. Materia spectacolului – eteroclită, eclectică – e în prelungirea eroilor, pe care îi reprezintă și îi alcătuiește. *Ei sunt aceste scaune*. Scaunele îi invadează, dar, de fapt, ele ies din ei. Sunt lumea lor interioară, fantasmale și proiecțiile, o lume compozită, alcătuită din fragmente alandala. Din depozitul inconștientului răzbat la suprafață, *dau pe dinafară*, fragmente de viață, care, la rândul ei, se *manifestă* astfel, e trăire și ființă.

Teatralul devine perfectă plasticitate scenografică, ductilă, conflictuală, mișcătoare, dinamică, funcționând ca o mașinărie ce parcă iese din pălăria unui scamator maniac și, la rigoare, ar putea foarte bine (sau n-ar putea?) să fie înghesuită



Ildikó JARCSEK-ZAMFIRESCU și Boris GAZA.

la loc. În această desfășurare scenică, în această grotescă ieșire din matcă se consumă epuizarea resurselor vitale, trăirea, amintirea, gândirea.

În final, prin ecranul televizat al liftului se vede distorsionat, mărit în prim plan, chipul bătrânilor acoperiți treptat de apă, în timp ce bulele ultimelor rezerve de aer se pierd în masa lichidă. Și totuși, nu apa îi îneacă, ci propria lor invazie interioară, popoul de obiecte, care îi constituie, îi locuiește, îi reprezintă, îi scot din lume, îi alungă.

Victor Ioan Frunză, care are simțul vieții ascuțit, tremurător, plin de prospețime, conduce desfășurarea mecanismului spectacular cu deosebită vigoare. O neobișnuită energie crește progresiv, incitant, generos în spectacol. Eroii săi sunt vii, actorii sunt călăuziți spre un vitalism contagios. Regizorul se pricepe de minune să-și stârnească, să-și motiveze interpreții. Departe de a fi fanteze dezumanizate, eroii ionescieni sunt carnali și arzători în zbaterea lor, slujesc fidel ideile piesei, neîncetând să fie fascinanti.

Artist cu program estetic bine conturat, cu o biografie creatoare, care adună, iată, mai bine de un sfert de veac de montări importante, Victor Ioan Frunză a investigat cu stăruință capodoperele universale și a ales contemporani de anvergură. Mergând în permanență pe calea teatrului adevărat, a pus, de fiecare dată, în valoare actorii, modelându-i și propulsându-i. Provoacă-i să degaje acea energie unică, molipsitoare din care se hrănește teatrul, întâlnirea, schimbul de fluide, conținuturi, emoții, revelații.

Actriță specială a cărei expresie e un șuvoi îmbelșugat, luxuriant, Ildikó Jarcsek-Zamfirescu a realizat o creație majoră a carierei sale în rolul Semiramidei. Admirația pentru partenerul de viață, în care vede chipul tânăr, e încremenită în extazul de la început, cu aceeași neobosită iubire, încredere, speranță în reușită, în ciuda demonstrației de o viață a eșecului, a incapacității, a ratării. Candoarea ei creează realitate. Din ce în ce mai surescitată, mai entuziastă, conversează, cochetează, dansează, are

chiar o tentativă de adulter fictiv. Închipuirea ei inundă realitatea, o populează, o colorează. Semiramida e o împărăteasă cu grădini iluzorii, neobosită visătoare, dezlănțuită în fantezie. Uimitoare a fost reîntinerirea eroinei (actriței) pe parcursul spectacolului. Din ce în ce mai îmbujorați, obraji se făceau fragezi, ochii scânteietori, umezi, candizi, zâmbetul drăgălaș, tenul transparent și o expresie de adorație inocentă, mereu excesivă, mereu copleșitoare, părea s-o invadeze cu fiecare episod. Făptura ei părea să depășească corpul, să iasă din contururi, înălțându-se grațioasă din vioiciunea sufletului. Veșnica mireasă se prionise în ipostaza evenimentului celui mai fericit al existenței ei, prin ochii căruia putea și acum să viseze. Să trăiești un spectacol întreg în această exaltare, să găsești combustia necesară acestei frenezii juvenile și să te și transfigurezi prin ea este o performanță arareori atinsă.

E memorabilă scena avântată a adulterului iluzoriu, desfășurată în fața spectatorilor. Degajându-și trupul plin din rochia înnădită fantast cu dantele ca să facă față formelor din ce în ce mai pletorice, într-o penumbră aprinsă, eroina se ambalează din ce în ce mai mult în flirt, devenind din ce în ce mai îndrăzneată, mai pasională, mai deșănțată.

Înțepenit parcă în insectarul subiectivității, Bătrânul tânăr (Boris Gaza – interpretul are doar 25 de ani și i se speculează vârsta) e ca un bondar uriaș și zvelt în hainele lui de piele, cu caschetă și binoclu de aviator din anii de glorie romantică ai aviației, când oamenii trăiau frenezia mașinilor lor zburătoare. E ipostaza în care sufletul Bătrânei-Tinere l-a imortalizat pentru totdeauna. Momentul în care ființa ei și-a descoperit perechea, cu extazul nesfârșit al adorației și al speranței infinite. Așa îl va vedea pentru totdeauna, ca pe geniul existenței ei. Iar el își va desfășura în fața ei nestânjenit măreția iluzorie, niciodată confruntat cu adevărul nimicniciei și al eșecului său monstruos. Vor muri amândoi apoteotic fără să știe, fără să-și asume că viața lor a fost un dezastru, o ratare, o neîmplinire, că n-au văzut nimic, n-au știut nimic, conștiința lor a fost o veșnică învârtire în gol și în zădărnicie.

Oratorul-Scamator interpretat de Balázs Attila e o apariție de o eleganță stranie. Îmbrăcat în haine de seară, apărând corect ca un cioclu și licărind spectral ca o fantomă, preia ștafeta de la bătrânii ce se retrag definitiv, ceremonios, în moarte. Spilcuit și dichisit (are părul albastru, distins), folosește toate trucurile captației. Are o întregă trusă de tortură oratorică. Își poartă cu sine instrumentul retoric, într-un diplomat din care scoate, pe rând, pedant, obiectele necesare. Costumul, masca, rolul, morga toate sunt activate pentru a captiva și a epata, pregătind evenimentul expunerii *mesajului*, protocolar, pe îndelete. Mesajul refuză însă să se înfiripe, în ciuda eforturilor reînnoite, meticuloase. Absurdul și haosul existenței se demască și *se exprimă* prin incapacitatea nu numai de a formula ceva, ci chiar de a articula ceva. După înscenarea la care se dedă Oratorul Mut, după prelungitele sale preparative, el își împlinește astfel misiunea *exprimând* nimicul. Pus față în față cu evidența absurdului, dezordinii, haosului scaunelor, se reprezintă perfect, reciproc. Și el e mortificat. E Moartea.

Spectacolul, a cărui premieră a fost la 27 martie 2005, tocmai de Ziua Mondială a Teatrului, este din toate punctele de vedere exemplar. Muzica originală compusă și interpretată de Tibor Cári, colaborator apropiat, în ultima vreme, la spectacolele lui Victor Ioan Frunză, difuzată printr-o compilație de procedee: suport digital, pian, sintetizator și voci *live*, a contribuit plener la dramaturgia spectacolului, dinamică, diversă, complexă. Un spectacol reprezentând nu numai o viziune profund originală, ci și o sinteză superioară în punerea în scenă a lui Eugène Ionesco.

Teatrul German de Stat, Timișoara – Scaunele de Eugen Ionescu. Direcția de scenă: Victor Ioan Frunză. Decorul și costumele: Adriana Grand. Muzica: Cári Tibor. Cu: Ildikó Jarcsek-Zamfirescu, Boris Gaza, Balázs Attila, Daniela Török. Data premierei: 27 martie 2005.