

Cristina MODREANU

ESEU

## Laudă derizoriului – câteva considerații despre regia lui Bocsárdi László

Întâmplarea a făcut să văd în ultima vreme mai multe spectacole semnate de Bocsárdi László, unul dintre numele rostite tot mai des în teatrul românesc. Câteva lucruri se dovedesc evidente când e vorba de acest regizor: că are puterea de a coaliza energiile actorilor din trupa sa, trupă creată și îndrumată de el, ceea ce îi dovedește realele calități pedagogice, că a adus Teatrul „Támasi Áron” din Sf. Gheorghe în atenția publică, demonstrând că este un admirabil animator teatral. Dincolo de evidențe, începe să se vadă din ce în ce mai bine un adevărat program artistic, o poetică teatrală care, chiar dacă în unele spectacole își găsește mai bine împlinirea, iar în altele nu, e limpede că merită toată atenția.

Aș spune că e vorba despre „o poetică a derizoriului”, ambiționând să scoată la suprafață întreaga structură ascunsă a vieții noastre, alcătuită din gesturi „mici”, foarte obișnuite, parte integrantă din banalul cotidian. Regizorul le indentifică, le surprinde și procedează la descompunerea lor, arătându-ne cum se nasc, iar intensitatea privirii lui sfârșește prin a le sacraliza, ca parte a unui ritual. Mare parte din compoziția spectacolelor lui Bocsárdi László e axată pe „desfacerea” și analizarea acestor gesturi firești, ce dau rădăcini cuvântului „uman”: un sărut pur între doi îndrăgostiți sau o horă în *Romeo și Julieta*, așezarea capului unui bărbat în poala femeii iubite în *Profetul Ilie*, jocul cu mingea al unei fetițe în *Să-i îmbrăcăm pe cei goi* ș.a. Toate aceste gesturi și personajele cărora le sunt atribuite sunt privite cu profundă simpatie de creator, uneori cu indulgență și/sau tandră ironie, fără ca ironia, parodia sau tușa caricaturală să excludă clipele de tragism autentic. Mixtura astfel rezultată își dovedește deopotrivă modernitatea, prin tendința deconstrucției textelor clasice, dar și rădăcinile tradiționaliste, prin seriozitatea cu care tratează momentele-cheie, generatoare de emoții autentice.

Într-o lume a consumului inutil de energie, a excesului de rele intenții, a lașității și subterfugiilor de ultim moment, care transformă umanitatea într-un caraghios spectacol de circ, aceste gesturi aparent derizorii, izolate, ca niște insule minuscule strălucind în mijlocul apei, sunt oaze de autenticitate, amintindu-ne de iubire, adevăr, respect pentru valori și credințe.

Nimic mai potrivit în cadrul unui program astfel construit încât să readucă la suprafață, ca arheologii, aceste valori uitate de „omul recent”, decât un text precum *Omul cel bun din Sâciuan* de Bertolt Brecht, unde punerea accentului pe ființele slabe, neînsemnate, aparent ridicole în simplitatea lor, este pe deplin justificat. Toate încercările prin care trece *Șen De* transformată în *Șui Ta* (Peter Hilda) sunt probe cărora bunătatea acestei ființe le supraviețuiește cu încăpățănare, așteptându-și numai răsplata din cer. De acolo de unde coboară cei trei zei caricaturizați de regizor (Matray László, Szabo Tibor, Vata Lorand), expresie a distanței dintre divinitate și ființele simple pe care ea ar trebui să le

ocrotească. Fresca alcătuită din faptele rele ale oamenilor, în mijlocul cărora luminează ca un astru naivitatea și buna-credință de nimic zdruncinată a tinerei ce se ghidează doar după „legea morală“ din ea însăși, este recognoscibilă în realitatea contemporană, deși în spectacol ea este zugrăvită în linii și culori atemporale. Singurul sprijin al femeii vine din partea sacagiului Wang (Kicsid Gizella), ființă doar aparent neînsemnată. Până și caietul program pare un îndemn la milostivenie creștină, de vreme ce include fotografiile ale unor vase umplute cu pilaf în care e înfiptă o lumânare aprinsă. Pe vasele simple, de metal, e imprimată fotografia lui Bertolt Brecht, încă prezent, deși de mult plecat dintre noi. Într-un fel, sugerează această imagine percutantă, fiecare spectacol ce păstrează vie amintirea autorului este o „pomană“ pentru sufletul acestuia.

Dacă în *Omul cel bun...* regizorul ne arată ce înseamnă să te supui „legii morale“ din tine, în *Avarul* (Teatrul Național Craiova) el sondează deviația de la această lege, felul în care poftele, dorința de a avea, necontrolate și lăsate să acționeze liber alterează definitiv profilul uman.

Textul lui Molière, respectat de regizor (ceea ce pare să se întâmple și în cazul celorlalte texte clasice, traducerea simultană din limba maghiară îngreunând, pentru spectatorul care nu o cunoaște, identificarea precisă a acestora) îi dă prilejul lui Ilie Gheorghe să facă un rol cu adevărat excepțional. Actorul desenează și umple de conținut conturul unei ființe în care viciul „locuiește“ cu mare plăcere, fiind răsfățat de gazda sa. Nu numai că Harpagon nu simte că ceva ar fi în neregulă cu el, – un tată gata să-și dea fiica după un bătrân ca să nu-i dea zestre și să se însoare el însuși cu fata săracă pe care o iubește propriul fiu –, dar emană pur și simplu o stare de autosatisfacție. E mulțumit că lucrurile stau așa, își tratează cutia cu bani ca pe un prieten vechi și, atâta timp cât aceasta îi este alături, lumea pare să fie perfectă. *Starea de jubilație* pe care Ilie Gheorghe o redă perfect este punctul forte al spectacolului și principala sursă de comic a acestuia, fiindcă ea frizează absurdul. E vorba și aici despre un sistem de norme morale aprobat, cel puțin în teorie, de majoritatea oamenilor, supranumit „bun-simț“. Doar că acest „bun-simț“ nu este, așa cum pretindea Descartes, „lucrul cel mai egal împărțit în lume“. Că fericirea lui Harpagon se risipește ca un fum atunci când află că i-a dispărut cutia cu bani știm cu toții, dar ceea ce regizorul subliniază oportun este inutilitatea recuperării acestora, în perspectiva unei extincții apropiate. Morala conform căreia „nu iei cu tine averea în pământ“ este exprimată scenic, destul de previzibil, prin decorul imaginat de Bartha Jozsef, decor ce se deschide dând la iveală niște arbuști înverziti ca fundal pentru cele două perechi de îndrăgostiți reunite de soartă, spre a se închide apoi, prinzându-l la mijloc pe avar cu teancurile lui de bani cu tot. E doar unul dintre cele câteva finaluri, toate la fel de valabile, închipuite de regizor pentru această poveste știută de toată lumea. Un altul, poate și mai bun, fiind cu totul inedit, este cel punctat de cântecul lăutarilor aduși în scenă de Anselme (interpretat de regizorul Mircea Cornișteanu, regizorul și directorul teatrului) pentru nunta celor doi copii ai săi cu fiica și, respectiv, fiul avarului. Când lăutarii se opresc, din podul scenei încep să cadă bancnote, încet-încet ningând cu bani, prilej de revenire spontană a „stării de jubilație“ a acestuia, care se pornește să strângă cu mare atenție fiecare hârtie, uitându-se amenințător la spectatorii care se gândesc să păstreze vreuna, ca amintire. Dorința de a avea, puternică, trece de cadrul scenei, regăsindu-se în doze diferite în fiecare dintre noi, cei din sală. O vedem în toată „splendoarea“ ei, râdem de ea, suntem gata să

o acuzăm, dar nu și capabili de a-i rezista, așa cum ar trebui, dacă vrem să fim mai buni. O modalitate subtilă de a racorda spectacolul, destul de clasic în construcția lui, la contemporaneitate.

Un alt fel de dorință de a avea regăsim și în *Othello*, textul shakespearian ce cântă spectaculos „aria posesiunii” și tragedia ce vine din faptul că necunoscutul dintr-o ființă umană nu poate fi stăpânit de o alta. Montarea lui Bocsárdi László de la Teatrul „Tamasi Aron” din Sf. Gheorghe are însă ceva în plus față de altele, poate mai bine făcute: o anume privire umană asupra personajului Othello, tratat aici cu înțelegere, dar și resemnare în fața implacabilului, o recunoaștere spășită a limitelor ființei umane și o acceptare demnă a sfârșitului tragic. Nu lipsesc nici de aici accentele ironice – în grupul bătrânilor înțelepți ai cetății, fiecare dintre ei garnisit cu ticul lui, sau în reprezentarea flăcăilor care se încaieră la un moment dat, prin intermediul aceluiași actori vârstnici. Dar memorabile sunt scenele crude în adevărul lor, precum cea a actului sexual ratat al lui *Jago* (Vata Lorand) cu soția sa *Emilia* (Peter Hilda) – o explicație a uriașei rezerve de frustrare și ură strânse de acesta împotriva *Desdemonei* (Kicsid Gizella) și a iubirii dintre aceasta și *Othello* (Palfy Tibor) – sau scena finală ce are loc între aceștia din urmă. Desfășurată fără cuvinte, succesiunea de mici evenimente casnice, precum somnul în același pat, masa pusă de femeie, paharul de vin roșu turnat bărbatului și o ultimă țigară fumată împreună, are valoare de proiecție a unei vieți posibile, șansă ratată de amândoi. Cu toată frumusețea și bunătatea ei, lipsită de viclesuguri, fără apărare împotriva acuzațiilor, *Desdemona* renunță să mai lupte, preferând să consume în liniște ultimele momente alături de cel iubit. Tresărirea violentă a prezentimentului acestui final este dată ceva mai devreme de o neașteptată așezare în scenă a protagonistului: după câteva secunde de întuneric deplin, lumina cade pe Othello așezat într-un scaun înfipt pe unul dintre pereții laterali, la aproape doi metri de podeaua scenei. (Și acum mă întreb cum a ajuns Palfy Tibor acolo, fiindcă de coborât e mai ușor, dar urcarea pare imposibilă). Imaginea bărbatului răsucindu-se pe acest scaun suspendat e simbolică pentru genul de acrobație mentală ce i se atribuie personajului care a decis, bazându-se numai pe impresii și pe ceea ce i se spune, în ciuda a ceea ce simte, să ia viața femeii iubite. Gânduri periculoase, ca și răsucirile lui Othello, singurele „convulsii” permise de regizor, care altfel ne arată drama în toată simplitatea ei incredibilă.

Ființa slabă, neajutorată, neînsemnată în ochii celorlalți, dar care ține la adevărul ei este privită atent și în spectacolul cu piesa lui Pirandello *Să-i îmbrăcăm pe cei goi*. Obsesia regizorului pentru descoperirea adevărului (obsesie mărturisită într-un interviu dat Oanei Borș, pentru revista *Teatrul Azi*) nu putea să nu-l aducă pe acesta în preajma lui Pirandello, teoretician și practicant al adevărului în teatru. Montarea de la Teatrul Maghiar de Stat din Cluj se sprijină în primul rând pe actori, dintre care se detașează – printr-o expresivitate atipică, cu efect de hipnotizare a publicului – interpreta rolului principal, M.Kantor Melinda. Trupul micuț, cu membre fragile, semănând cu cel al unei fetițe, ochii mari, în care pare să se fi refugiat toată energia acestei ființe, fascinându-i pe bărbații din jurul ei, sunt „instrumentele” bine folosite de regizor. Intervenția creatorului spectacolului este mai discretă aici, accentul fiind pus pe construirea demonstrației pirandelliene, până la final, când pereții cutiei italiene reconstruite pe scenă, tapetați cu zierele ce relatează fapta *Ersilei Drei*, se desfac pur și simplu, anulând diferența dintre ficțiunea spectacolului și realitatea scenei de teatru pe care acesta a fost jucat. Aici se simte gândul

regizorului, conștient de fragilitatea convenției, de barierele firave dintre adevăr și ficțiune. Finalul, în care personajele împietresc în mijlocul scenei, după ce s-au căutat prin toate cotloanele acesteia, confirmă calitatea lor de „prizonieri ai unui spațiu determinat“, calitate ce încetează odată cu stingerea reflectoarelor.

Pentru un creator profund preocupat de raportul realitate-ficțiune, ca modalitate de sondare a universului uman interior, dar mai ales, cum spuneam, constructor al unei „poetici a derizoriului“, Pirandello cel mereu atent la slăbiciunea umană, pe care o compătimentește, este o alegere sigură. Nu mi se pare deloc întâmplător că cel mai recent spectacol semnat de Bocsárdi László – primul realizat în București, la Teatrul „Nottara“ – este tot un Pirandello, tradus de Alice Georgescu și intitulat *Nu se știe cum (Non si sa come)*.

Spectacolul cu *Nu se știe cum* marchează mai multe premiere: este prima montare a acestui text pirandellian în România, este primul mare spectacol pe care îl propune Teatrul „Nottara“ după mai mulți ani de bălbâieli repertoriale, dintre care unele sfârșite foarte prost; dintre spectacolele lui Bocsárdi László de până acum este cel ce se apropie cel mai mult de schema mentală elaborată de creatorul său. Spun asta, fiindcă în cazul multora dintre celelalte (cele văzute de mine) rămâne constantă impresia că cel ce a gândit spectacolul ar fi vrut ceva mai mult, ceva care ar fi împlinit cu adevărat montarea. Cu alte cuvinte, se simțea că proiecția mentală a spectacolului ținea de o lume perfectă, în timp ce realizarea scenică a acesteia, incompletă, îi știrbea din strălucire. Tot din seria „premierelor“ face parte și transformarea spectaculoasă suferită de un actor aflat mult timp în pericolul de a fi pierdut pentru meseria lui, anume Claudiu Bleonț, pentru care lucrul cu Bocsárdi László are un impact salvator (spectacolul mai confirmă și „salvarea“ lui Constantin Cotimanis, începută de Alexandru Dabija cu *Înșirte mărgărite*).

Prima reacție la spectacol – așa cum se întâmplă întotdeauna când apare o propunere cu adevărat inedită – este aceea de stupeoare. Piesa e necunoscută la noi, mereu pusă în umbră de *Henric IV*, cu care împarte tema nebuniei, fiind considerată de unii exegeți doar o prelungire nerelevantă a acesteia. Teoria pirandelliană despre relativitatea conștiinței, despre visele ce pot fi crime neștiute, așa cum se poate întâmpla oricui să comită o crimă „ca prin vis“, este destul de aridă, dar reușește aici, prin inserțiile de suspans pe care le face creatorul spectacolului, să capteze atenția tuturor spectatorilor, chiar și a celor care nu înțeleg mare lucru până la sfârșit. De fapt, cine se poate lăuda că înțelege pe deplin aventura conștiinței umane, a înălțării și decăderii ei, a îngenunchierii ei de către simțuri, din cauza cărora suferă atât de des? Cine poate spune că n-a balansat niciodată între deplina descurajare dată de înțelegerea faptului că, orice ar face, omul e condamnat la singurătate și presimțirea luminoasă a unui punct de echilibru ce poate fi, totuși, atins, după clarificări succesive cu tine însuși?

Un alt fel de Hamlet, despre care putem presupune că doar își joacă nebunia, Romeo Daddi este un personaj condamnat la a spune adevărul, misiune primită direct de la cel care l-a creat, dându-i o misiune precisă în lume, chiar dacă asta îl face incomod pentru toți cei din jur. Regizorul acestei montări îi întărește această putere, îl desemnează drept conducător al unui periculos joc al dezvoltărilor, ce se ridică în cele din urmă cu mult mai presus de biata intrigă burgheză bazată pe adulter. Romeo Daddi (jucat în forță de Marius Stănescu, cu o energie ce face din el un vector esențial al spectacolului) scoate la suprafață adevărul, depunând eforturi asemănătoare cu ale unui arheolog, iar acest proces de devalorare lasă

urme vizibile pe chipurile personajelor ce asistă. În timp ce sapă în conștiința acestora, Romeo le așază pe chipuri pete de culoare, care, în urma atingerilor dintre ei, se vor întinde ca o pecingine: o pată roșie pe gura *Ginevrei* (Ada Navrot), femeia cu care el a „păcătuit“ și o dungă neagră peste gura lui *Bice* (Catrinel Dumitrescu), soția fidelă alături de care nu mai poate trăi în minciună, sunt suficiente pentru ca urmele să se întindă apoi asupra celorlalți. Nimeni nu scapă nemurdărit. *Injectarea cu suspans* de care vorbeam se face cu ajutorul decorului imaginat de același Bartha Jozsef, ce delimitează un spațiu intim, cu o masă în centru și trei uși prin care se intră în scenă (uși din lemn masiv, mascate, ce par la început dulapuri încastrate în pereți). Spectatorii sunt așezați în jur, ca și cum ar fi invitați la o cină în sufrageria familiei Daddi, ceea ce sporește semnificativ gradul de participare la spectacol. Lovitura de teatru a spectacolului vine tot din scenografie care, spre deosebire de alte spectacole la care au colaborat cei doi – regizor și scenograf – nu face exerciții de autoadmirație, ci aduce o nouă dimensiune spectacolului. Ceea ce merită subliniat este că Bartha József e mereu preocupat de reinterpretarea spațiului scenic, pe care îl rearanjează în funcție de subiect, gândind scenografia în deplină libertate și nu constrâns de cutia italiană. Faptul, bun în sine, aduce și riscul unor probleme tehnice, care fac uneori să se vadă „lipiturile“, expresie a nevoițelor aparatului tehnic al scenelor din România, cu atât mai evidente când spectacolul e jucat în turneu și nu la el acasă.

Dacă în *Avarul* sau în *Să-i îmbrăcăm pe cei goi* se poate spune că scenografia face exces de gesticulație, aglomerând în scenă diferite materiale considerate expresive – în primul caz trape mișcătoare, panouri transparente, pe care la un moment dat se scurge „artistic“ apa, plus vegetație luxuriantă, iar în cel de-al doilea, „invasia“ de ziare acuzatoare (idee nu tocmai originală, ziarele fiind un mijloc facil de a exprima agresivitatea mass-media, pierderea inocenței și intimității o dată cu apariția lor etc), plus din nou panouri transparente și apă, de data aceasta turnată de eroină peste corpul ei fragil – în *Nu se știe cum*, lucrurile stau altfel. Obsesia pentru apă a scenografului, complet nemotivată în *Avarul*, capătă sens în *Să-i îmbrăcăm pe cei goi*, unde apare la un moment dat un bol cu apă în care plutește un peștișor portocaliu, zvâcnire de viață pusă în pericol de setea unuia dintre personaje, dar și în încercarea de simbolică autocurățire a eroinei. Dar abia în *Nu se știe cum* simbolul este folosit la maximum. În punctul de climax al conversației, vesela e strânsă de pe masă, fața de masă smulsă, pentru ca dedesubt să răsară un fel de acvariu rotund în care va păși *Romeo Daddi*, și el în căutare de curățire de sine. Urmărit de pe margine de soția înșelată, de amantă și de soțul acesteia, *Romeo Daddi* își va spăla pata roșie de pe gură, continuând să peroreze și provocându-și sfârșitul, care va veni printr-un foc de armă tras de *Giorgio* (Claudiu Bleonț), soțul amantei lui. Nimeni nu mai pare surprins când cadavrul înmuiat în apă este apoi acoperit, masa fiind rearanjată, iar cina continuată deasupra, ca și cum nimic nu s-ar fi întâmplat. Cercul se închide astfel, amintindu-ne de începutul spectacolului și de „nebulia“ lui *Romeo*, care nu mai putea trăi având crime pe conștiință. Se pare că mulți dintre noi pot...

Deopotrivă subtil și plin de forță, necruțător de direct, îmbinând în proporții bine cântărite nuanțele de interpretare actricească și eșafodajul ideatic ce motivează din punct de vedere regizoral alegerea acestui titlu, *Nu se știe cum* se înscrie între cele mai bune spectacole din această stagiune, confirmând ceea ce se putea bănuși până acum: anume că Bocsárdi László face figură distinctă în peisajul teatral de la noi, propunând, în cadrul unui program artistic coerent și consistent, o poetică teatrală proprie.