

Cei doi *nobili*, Domnul și Doamna, actorii Acs Tibor și Fyrtos Edit au devenit, deși episodice, personaje greu de uitat: sunt aroganți, snobi, răzbunători. Eleganța vestimentară e în contrast izbitor cu micimea sufletească.

Înduioșătoare Fodor Reka în rolul tinerei Elza, cea care va deveni, cu orice preț, actriță. Exaltată, prietenoasă, ea fuge de casa în care a învățat lecția ipocriziei...

Csatlos Lorant – cam prea tânăr – joacă un polițist bețiv, martor involuntar al finalului tragic al dădacei. Sinceritatea și figura cam tâmpă suplinesc datele ce-i lipsesc interpretului.

În rolul tânărului Peter – cel care o iubește sincer, dar nu e iubit de Erzsebet – Kardos Robert face o creație încărcată de autentic fior: e discret, plin de tandrețe și de grijă, dar nefericit, pentru că dragostea lui nu e împărtășită. În rolul bucătăresei, femeie de suflet și plină de milă pentru soarta tinerei și nefericitei dădace, Toth Tünde are farmec și grație. Lectura scrisorii e un moment emoționant în spectacol.

Kiss Ksaba (*Viktor*) compune un chip aspru, antipatic, indiferent și plictisit al omului care, având bani, crede că poate cumpăra totul.

Completează distribuția, ca apariții fericite alese – Dimény Levente (*Doctorul*), Szigeti Reka (*Slujnica*), Dimény Eszter (*fetița*).

Spectacolul are, în toate elementele modernității, aerul unei povești pe care o ascuți mereu, cu toate că o știi pe de rost. Publicul maghiar, fidel cum îl știm, atât literaturii, cât și teatrului și slujitorilor lui, a primit cu interes și vădită dragoste spectacolul, aplaudând, în final (și nu era premieră!) minute în șir...

Ideea – din programul directorului Meleg Vilnus, susținut activ de cei doi secretari literari (sau, mă rog, un secretar și un consilier) Nagy Bela și Szigeti Reka (da, chiar cea care a acceptat să joace rolișorul Slujnicei în *Doica*) s-a dovedit benefică, prin urmare, o salutăm și noi.

Teatrul de Stat Oradea, Trupa „Szigligeti” – Dădaca de Bródy Sándor. Regia: Szabo Iózsef; decorul: Bölöni Vilmos – Torcos István; costumele: Kelemen Kata; muzica: Ari Nagy Sándor. Cu: Hajdu Géza, Csiky Ibolya (Premiile „Szentgyörgy István” și „Poor Lili”), Gajai Ágnes, Kiss Csaba, Kardos M. Robert, Acs Tibor, Firtos Edit, Fodor Réka, Csatlós Lóránt, Toth Tünde, Dimény Levente, Bathó Ida, Szigeti Réka, Dimény Eszter.

Ion CAZABAN

Clipa cea repede (5) (insuportabilă)

Oricât de repede, clipa de teatru poate fi insuportabilă. Sunt situații scenice când însăși viteza clipei terorizează – altădată, nu mai puțin, lentoarea suspense-ului... Dar, nu toți spectatorii reacționează la fel, după cum se constată într-o perioadă de teatru „brutalist” sau axat pe „sânge și sex”. Apariția unei reacții de refuz nu-i, totuși, previzibilă și uniformă, ci se deosebește și se nuanțează de la spectator la spectator. Interpretarea tensionată a unui viol pe scenă, poate trezi, în sală, reacții diferite: pentru unii, este greu de îndurat, pe când alții asistă cu sufletul la gură (fiind, eventual, pregătiți de vizionarea unor filme cu astfel de secvențe).

Determinante pentru majoritatea publicului sunt cele reprezentate scenic, dar nu trebuie omisă nici reacția la stereotipii verbale și vizuale care nu spun nimic în

plus față de montările asemănătoare. Desigur, cauzele saturației, ale insuportabilului plictis, ar fi și ele de discutat. Insuportabilul soluțiilor formale catalizează evoluția gustului și, totodată, a „ideilor” regizorale, iar criticii contribuie la epuizarea a ceea ce a fost. Asta nu înseamnă că noutatea e imediat agreată: „Nu-i Shakespeare!”, declară nemulțumiți cei ce pleacă la pauză. Cronicarii au avut obiecții – discutabile – la montarea lui Victor Ioan Frunză, *Visul unei nopți de vară*, dar i-au neglijat tocmai viziunea distinctă, mai aproape de Dali, „paranoic-critică”, în culori tari, cu Oberon sadic *voyeur* și Titania combinată (ca o ridicolă Pasiphae) cu un măgar priapic.

Spectacolul de „sânge și sex” are antecedente în istoria teatrului. Acele personaje care ne înfioară – criminali, psihopați, fantome – nu aparțin doar dramaturgiei prezentului (cea din secolul XIX era bine populată cu ele!), nici nu indică o încremenire a „orizontului de așteptare”, pentru că se înfățișează într-o viziune modificată de psihanaliză, de considerații (mai mult sau mai puțin științifice) despre paranormal.

Verificabil, același tip de spectacol poate fi în „orizontul de așteptare” al unor categorii deosebite de public. Cea mai crudă piesă a lui Shakespeare, *Titus Andronicus*, care a satisfăcut pe spectatorii elisabetani, a cunoscut montări de răsunet în vremea noastră. Câteva secole după Shakespeare, bulevardul parizian Temple, supranumit „al Crimei”, atrăgea un public numeros la melodrame înfricoșătoare. Erau anii când Eugène Sue, autorul *Misterelor Parisului*, își avertiza cititorul „să fie pregătit să asiste la cele mai sinistre scene”. De la demonismul și satanismul personajelor din dramaturgia romanticilor se va trece la oribilul momentelor aflate în viața obișnuită, aduse pe scena naturalistă. Și la București, în sala „Dacia” (1886) sunt prezentate „întâmplări din capitală”, dramatizate de gazetarul Panait Macri: *Asasinul din Calea Moșilor*, *Otrăvitoarea din Giurgiu*, *Prinderea și fuga ucigașului...*

La începutul noului secol, verismul actorului italian Ermete Novelli, venit în turneu cu *Moartea civilă*, îl va face pe Caragiale să exclame uluit: „ăsta nu joacă, moare, moare, mă!”, după cum consemna Ioan Livescu. Trebuie remarcat că atunci, ca și în viitoare ocazii, astfel de piese erau programate în spectacol-coupé, cu altele comice, pentru relaxarea publicului. Privind zvârcolirile agonice ale lui Novelli, Livescu susține dreptul de „a reda viața sub toate aspectele ei: simpatice și, când sunt urâte, cu grija de a nu ofensa frumosul reclamat de artă”. În perioada interbelică, spectacolul de senzație ia alte aspecte la Teatrul „Fantome și paiețe” din capitală (1929). Sau la Teatrul de Vedenii, deschis de regizorul Ion Sava într-un cinematograf ieșean (1934). Oroarea, groaza din subiectele pieselor jucate sunt contrabalansate și dispersate de grotesc sau de amuzamentul facil. De obicei, publicul este invitat să vadă mai mult decât arată întâmplările de pe scenă: „Teatrul lui Sava urmărește o evadare din real, pe hotarul misterelor”. Există o continuă preocupare pentru calitatea artistică a emoției: „Dacă în viață un accident, o crimă sau o sinucidere ne zguduie nervii și ne îmbolnăvește – scria Corneliu Moldovanu – pe scenă, înjunghierea lui Iuliu Cezar, strangularea Desdemonei ori sinuciderea lui Werther, ne produc o plăcere estetică, ne încântă, ne transportă”.

Un spectator, doi, trei, părăsesc sala în timpul spectacolului, ne deranjează, dar ei vor să-și manifeste iritarea, închizând ușa zgomotos, ca un protest la cuvintele sau la acțiunile scenice pe care le socot inadmisibile. Nici unul, însă, nu le-a sesizat în tensiunea raporturilor dintre personaje, într-o situație și într-un mediu

ce vădesc dezumanizarea. Pentru ei, sunt acțiuni și cuvinte care lezează ochii și urechile – argumentul moral trebuie să decidă, nu adevărul, oricât de dramatic.

Deseori, simțim insuportabil ceea ce ni se adresează fără rețineri, fără menajamente. Din *catharsis* deconstruit, se păstrează cruzimea accentuată, violența deliberată. Spectacolul interactiv obligă să privim și să ascultăm, pentru a participa și răspunde. Pentru a ne simți responsabilitatea în fața insuportabilului. Dar tendința de a evita, în viață, situațiile mai mult decât neplăcute, deprimante, dezgustătoare, care te copleșesc, stăruie și la teatru, unde instinctiva autoprotecție se dovedește brusc vulnerabilă. Unii dramaturgi fac din replici oglinda acestei atitudini, diferit motivată. Sub presiunea prea îndelung resimțită a morții ce se apropie, personajele din *Intrusa* lui Maeterlinck nu-și pot ascunde dorința: „De-ar veni și seara de mâine!” – replică reliefată și repetată semnificativ în spectacolul lui Măniuțiu. „Au fost și clipe frumoase!” sunt cuvintele tatălui Dorei din *Nevrozele sexuale...*, incapabil să trăiască gravitatea problemelor vieții, silit să-și întrerupă divertismentul iresponsabil.

Uneori, suntem pregătiți pentru oroare – televizorul ne ajută să primim adevărul eliberat de cenzură. Cauza senzației de insuportabil poate fi răul agresiv, fără rezolvare imediată, din realitatea înconjurătoare. Sau poate fi propria noastră mentalitate. Deși sunt unii satisfăcuți, în impulsurile lor secrete, de scene oribile, de imagini teribile. „O încercare de a ne stăpâni spaimele primare” – califica Mark Levy preferința pentru anumite canale specializate de televiziune și *site*-uri de internet. În teatru, violența scenelor este un mod de a sensibiliza profund, fie și visceral, sau de a „distanța” critic. E necesar să ne întrebăm de ce dramaturgul sau regizorul a introdus un anumit dialog trivial sau o anume acțiune repulsivă (într-un spectacol de la Piatra Neamț, scoaterea ochilor unui personaj avea o senzorialitate mult mai brutală decât același act crud în *Regele Lear*). Ce simțim insuportabil poate avea rostul său. Prin anii '60, la o dezbatere academică, Geo Bogza îl contrazicea pe Al. Philippide, amintindu-i că artiștii, în numele Frumosului, au ascuns adevărul. Prioritară nu mai este emoția pur estetică – dimpotrivă, impuritatea ei este o dovadă de depășire a canoanelor artistice pentru un contact viu, programatic, cu adevăratele realități cotidiene. Ceea ce se reprezintă într-un teatru lucid, fără omisiuni, ne conduce către aspecte teribile cu care, vrând-nevrând, ne confruntăm în viață. Este „adevărul respingător” remarcat – nu numai de Doina Papp – în „temele actualității”. După Magdalena Boiangiu, însă, „când e adevărat, e frumos. Probabil, pe scenă, e urât ce nu e adevărat”. Mai mult, cum spunea tot ea, când e gratuit și nu duce la o aprofundare a personajelor, a sensului dramei.

Darul Gorgonei de P. Shaffer, montată de V.I. Frunză (la Târgoviște), devine o posibilă referință scenică pentru cele afirmate până aici. Ficțiune biografică, ilustrând evoluția ascendentă, apoi declinul și dezorientarea unui dramaturg, capătă altă direcție într-un spectacol remarcabil jucat de Mircea Rusu și Rodica Negrea. Importanță este confruntarea pozițiilor și argumentelor care susțin un demers teatral, ușor de recunoscut de la „furioși” englezi ai anilor '60 la „brutalismul” actual, de o virulență sporită. Pentru Damson, dramaturgul, furia care conduce mâna când scrie și se dezlanțuie în text, este „focul cel sănătos”, purificator. Se modelează cultural cu exemple comentate imaginativ și tendențios. Este convins că „dramaturgul trebuie să fie un extremist care să înspăimânte”. Dimpotrivă, soția sa, Helen, nu acceptă violența subiectelor și personajelor, care merg de la istoria antică la terorismul prezentului: „Nu poți arăta asta pe scenă!”, „Trebuie să le rezistăm morților! Când strigă după sânge, trebuie să fim surzi!” –

se opune răzbunării, pedepsei intolerante. Replica ei va urmări declarat domolirea scriitorului justițiar. Stau față-n față, fiecare cu temperamentul și exaltarea sa ideologică. Pentru Damson, poziția ei pacifistă nu-i decît „fofilare și nimic mai mult”. Figurare radicală a unui gest castrator, deznodămîntul oribil (deși estompat de lumină) pornește de la credința lui: „uneori, trebuie să te cureți spălându-te cu sânge”. Și el, și ea, împreună. El o va face cu prețul unei vieți care și-a pierdut sensul, odată ce „drama a murit”.

Opuse, cele două personaje se atrag, se împlinesc, așa cum în *catharsis*-ul unei Grecii mereu prezente în piesă, teroarea actului violent, punitiv, se echilibra cu compasiunea pentru ființa umană.

Dacă existențialismul lui Sartre era un umanism, la fel se poate zice și despre noul naturalism de azi.

Trupurile clausturate în materia inertă a *elevatorului* – din piesa lui G. Pintilei – ne impun o cumplită situație de viață. Dar și parabola unei tinereți interzise, reduse nemilos la fiziologie brutalizată. Când, în spectacolul Adrianei Zaharia, ușile elevatorului se desfac amăgitor (excelentă scenografia, ca și celelalte) nu se vede decât peretele negru, murdar, accentuând vizual conflictul insuportabil dintre presiunea lăuntrică a trupurilor și obstacolul exterior, implacabil. Disperarea izbucnește în expresii licențioase, de efect contrar la majoritatea publicului. Este frondă amară, limbaj de înfruntare, singura supapă în momente de panică. Să nu uităm nici mărturisirile comprimate, retezate de situație, încercările ratate, anemiarea treptată sau monologul fetei înaintea morții, de un tragism intens, în contrapunct verbal, cu atât mai emoționant, deși, probabil, peste măsură și greu acceptabil pentru publicul fixat la alte convenții.

Oare ce altceva trebuie să aducă viața, ca să se schimbe teatrul?

Teatru radiofonic

Constantin PARASCHIVESCU

Relevanțe sonore

Mai repede decît mă așteptam, un tânăr autor căruia i-am întrezărit pe la începutul anului, la Teatrul Național Radiofonic, promițătoare însușiri la debut, Radu Andrei Hora, confirmă cu o a doua lucrare. Prima era o piesă pentru copii, *Papucii lui Abu Cassem*, inspirată din *O mie și una de nopți* și avea alertețea firească și umorul cu tâlc al poveștilor. A doua, intitulată *Aix Nebunul*, are în vedere dilemele, visele, frământările unui personaj din zilele noastre, în încercarea de a se elibera de constrângeri prin intermediul unei preținse nebunii. „Sunt un copac care se rotește cu mii de brațe în sus”, spune el, „am și eu bucata mea de vis”. Dar nu și certitudini – „Privesc în mine și n-am pe ce să mă sprijin”. Investigație subtilă a meandrelor sufletești, într-o lume illogică și nesigură, cu aplecare pe nuanțe psihologice, „unde calitățile de compoziție teatrală – îl recomandă Marian Popescu –, cu personaje avînd concretețe, dar și un aer enigmatic, sunt