

Mircea MORARIU

Timișoara

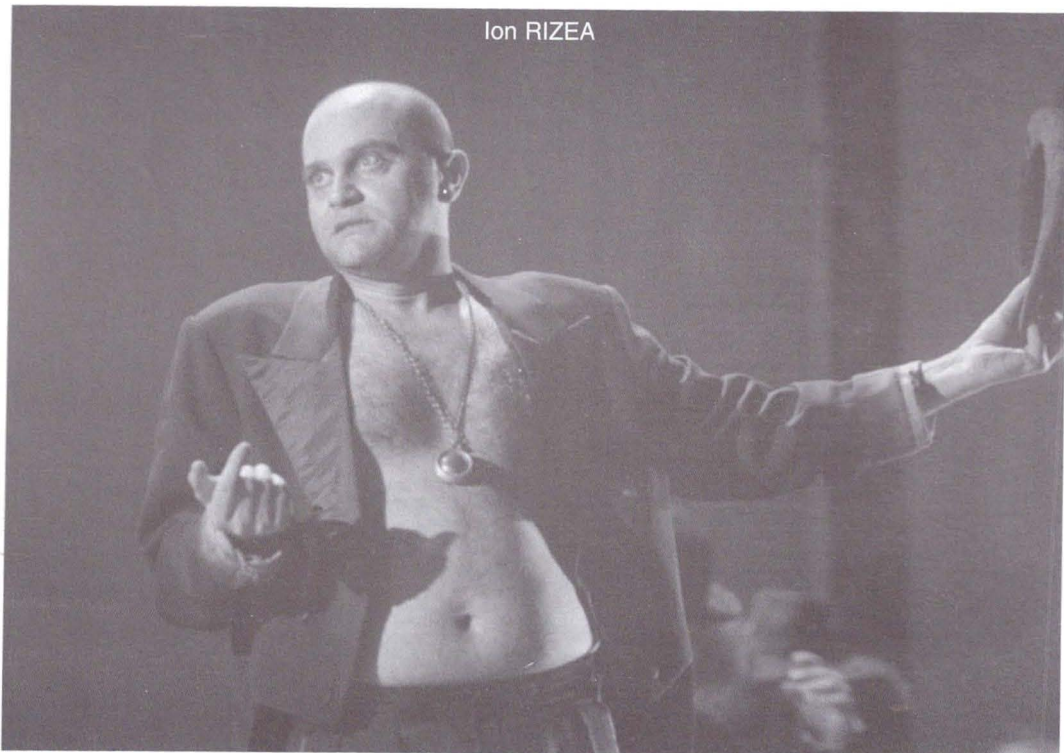
Către un teatru fizic

Nu sunt deloc puține istoriile teatrului englez ori universal ce îl plasează pe Christopher Marlowe printre „precursorii” lui Shakespeare, scăpându-le din vedere detaliul că ambii s-au născut, din câte se pare, în același an, 1564, și că începutul activității lor creatoare s-a consumat cam în același timp, oricum în jurul anului 1590. Poate că Marlowe să-l fi devansat cu puțin timp pe ilustrul său contemporan. În enigmele ce încă persistă asupra vieții lui Shakespeare, s-a insinuat chiar și ipoteza că Marlowe nu ar fi murit, așa cum cred unii, într-o încăierare, ci că s-ar fi ascuns și ar fi continuat să scrie sub pseudonimul Shakespeare. Nu e rostul unei cronici de spectacol să rezolve complicate probleme de istorie literară. Dar nu pot să nu observ că singurul rege despre care Shakespeare nu a scris în șirul „istoriilor engleze” a fost tocmai Eduard al II-lea. Să fi considerat el oare că mai tot ceea ce putea fi spus, firește, în termenii specifici ai textului dramatic, despre acest rege „marginal”, dar a cărui existență a fost extrem de ofertantă din punct de vedere dramaturgic, a fost spus de Marlowe în piesa **Eduard al II-lea**? Dacă așa stau lucrurile, ele înseamnă un argument în favoarea celor ce susțin necesitatea unei reevaluări axiologice a scrisului autorului lui *Tamerlan cel Mare*. Dacă nu, lucrurile devin încă și mai greu de elucidat. Sigur e că shakespearologii mai au încă o pâine bună de mâncat. Și mai există o certitudine. Că nu e deloc ușor să-l înscenezi pe Marlowe. Deși nu sunt adeptul tipului de cronică ce începe prin elogiul opțiunii repertoriale, fie și numai pentru simplul motiv că nutresc convingerea că dacă opțiunea nu a fost validată prin spectacol, ea e lipsită de orice semnificație, nu se poate să nu observ cutezanța regizorului Szabó K. István de a se apropia de piesa *Eduard al II-lea*, piesă care numai simplă nu e. Ea abordează nu doar problema cuplului „modificat”, a pasiunii pe care Eduard o nutrește pentru Piers Gaveston și a consecințelor sale catastrofale, ci și pe cele ale raportului individ-istorie, ale puterii, uzurpării, trădării, loialității, împlinirii personale versus compromis, ș.a.m.d. Fie și numai din această înșiruire de teme ce pot fi regăsite, în stare mai mult ori mai puțin activă, în textul lui Marlowe, e cât se poate de limpede că acestuia i s-ar potrivi, cel puțin în parte, aprecierea că parcă ar fi unul scris dacă nu neapărat „azi”, atunci cu siguranță „ieri”. Doar o privire ceva mai atentă descoperă că lucrurile stau nițeluş altfel și că acest „altfel” complică misiunea regizorului și a trupei care se încumetă să însceneze piesa. Adică, deși dispune de o actualitate ideatică, *Eduard al II-lea* are o construcție a intrigii și a personajelor ce urmează alte reguli decât cele familiare spectatorului ce mai știe câte ceva despre inovațiile din literatura dramatică a secolelor al XX-lea și al XXI-lea. Această lectură atentă a fost, fără doar și poate, făcută și de regizorul Szabó K. István și se află la baza *atitudinii* și a matricei stilistice în care e plasat spectacolul *Edward* de la Teatrul Național din Timișoara. Directorul de scenă a preferat o adaptare nu doar pentru motivul că a considerat că, din punct de vedere strict valoric, Marlowe *nu* e Shakespeare. Ci și fiindcă, din câte se pare, el a fost mai curând preocupat de *retorica spectacolului* decât de text, pe care l-a redus la minimum, mai cu seamă în partea întâi a montării. Poate că tăietura e puțin cam nemiloasă. Poate că asemenea creditorilor buni, Szabó K. István s-ar fi convenit să mai măsoare o dată înainte de a tăia, fiindcă mizând mult pe vizual și ambiționând să construiască un *spectacol fizic* firește, altfel decât în sensul celor ce l-au obsedat pe



Ion RIZEA și Cătălin URSU

Ion RIZEA



Artaud), s-a ajuns în situația ca lucrurile să nu fie chiar foarte clare. În partea a doua, acolo unde e mai mult text și mai puțină calofilie, lucrurile se îndreaptă semnificativ.

Edward (sau *edward* cu minusculă ?) e gândit pe formula teatrului în teatru. Există în acest sens numeroase semne ce se manifestă ca atare încă din primele momente ale reprezentației. Mă gândesc la decorul gândit de Kiss Borbála, decor ce reconstruiește scena unui teatru, din acela dacă nu neapărat cu mult roșu, oricum cu suficient aur. Mă gândesc apoi la detaliul că orchestra plasată în fosă execută *live* o uvertură și că la sfârșitul spectacolului instrumentiștii aplaudă în stilul specific spectacolelor de operă ori al concertelor simfonice. Muzica de scenă compusă de Dan Simion e de foarte bună calitate și integrată în macrosemnul spectacular. Videoproiecțiile datorate lui Lucian Moga amplifică structura *mise en abyme*, construiesc un al doilea plan, care fie dialoghează, fie îl completează pe cel principal. Iar filmul din final, cu secvențe din repetiții, cu regizorul dând indicații, cu interpreții în momentele de respiro mai subliniază o dată recursul la formula sus-amintită. Unii dintre interpreți cântă din flaut, acordeon ori din voce, toate aceste detalii devenind componente estetice explicite în sprijinul celor subliniate mai sus. Coregrafia lui András Loránt are însușirea de a imprima spectacolului o anume frenezie. Se ajunge până acolo încât, prin aducerea în prim-plan a expresivității corporale a componentilor corului (Benone Viziteu, Romeo Ioan, Colin Buzoianu, Victor Manovici, Ioan Strugaru), spectacolul să se plaseze, cel puțin în anumite secvențe ale sale, în *vecinătatea* unuia de *teatru-dans*, cu un accent mai puternic pus însă pe prima jumătate a binomului. Și asta fiindcă, așa cum spuneam, András Loránt se concentrează pe expresivitate corporală și nu pe coregrafie. Ceea ce e foarte bine. Mai puțin bine e însă că – repet – mânat de dorința de a construi ceea ce el însuși numește a fi *un spectacol fizic*, de a face în așa fel încât construcția acestuia să imite o partitură muzicală, și aceasta din

Scenă din spectacol



convingerea că „spectacolul este imagine în primul rând, apoi ritm și sunet“ (am citat din interviul publicat în revista *Atent* a Teatrului Național din Timișoara), lucrurile par la început cam prea confuze. Mai pe românește spus, dacă nu știi dinainte povestea, îți ia ceva timp să te dumirești ce se întâmplă cu adevărat în fața ta, adică „cine cu cine și de ce“. Bănuiesc că Szabó K. István a avut în vedere o sporire a așteptărilor spectatorilor. Mă tem însă că, într-o anumite porțiune, regizorul i-a cam scăpat din mână orologiul intern al montării și că explicitările necesare vin cu o oarecare întârziere, iar prețul plătit e că, la pauză, unii dintre cei aflați în sală, copleșiți (depășiți?) de excesul de ambiguitate (citește neclaritate!) caută drumul garderobei și al casei. În interviul deja menționat, regizorul declară: „plecarea spectatorului din sala de spectacole se întâmplă din două motive: ori că nu se-ntâmplă nimic pe scenă, ori că se întâmplă ceva care îl incomodează. Prefer plecarea publicului de la spectacol din cel de-al doilea motiv. Mi-ar plăcea ca spectacolele mele să provoace neliniște, și nu relaxare“. Și dacă mai există și un al treilea motiv, născut din cumularea celor două? Și dacă neliniștea apare fiindcă din ecuație cam lipsește emoția și această absență incomodează? Iar ea e destul de modest prezentă în prima parte, în pofida faptului că tocmai pe ea declară că a pariat directorul de scenă. Treptat însă, pe măsură ce textul începe să-și reîntre în drepturi, fără ca prin aceasta să devină dominator, lucrurile încep să capete consistență, iar elementele care până atunci păreau a evolua oarecum independent ori disparat chiar se coagulează într-o structură marcată de organicitate și purtătoare de sens. Cu urme evidente la nivelul receptorului. Adică, spectatorul cu ceva experiență în urmă privește totul ca un produs artistic de sine stătător, nu mai e preocupat să inventarieze transferurile dinspre spectacolele unui Tompa, Purcărete, Bocsárdi ori Măniuțiu către cel al lui Szabó K. István (făcute, desigur, în numele postmodernismului, cuvânt pe care eu nu l-am înțeles niciodată

altfel decât inventat pentru a acoperi toate semnificațiile posibile, fără ca nici una să fie cu adevărat precisă), ci chiar încearcă emoția la care aspiră regizorul a cărui „grafologie“ (termenul apare tot în interviul din *Atent*) începe să se contureze ferm. Un punct de maxim interes e creația actorului Ion Rizea (*Edward*) al cărui joc dobândește în această a doua parte a spectacolului o intensitate dramatică deloc trucată, răscolitoare prin sinceritatea despuată de orice artificiu. De aici apare și invocata emoție. Din faptul că tu, spectator, chiar intri în comuniune cu tragedia omului care a pierdut absolut totul, și iubire, și putere, căruia nu îi mai e rezervată decât moartea, care devine conștient că a fost mințit și înșelat și pentru care moartea aproape că nu mai contează. Febra durerii trădatului Edward capătă consistență fizică. Ochii actorului, mimica sa, privirea, gesturile sale te ard. Lascivul, senzualul Gaveston e bine creionat de Cătălin Ursu. Alina Reus (*Regina Isabella*) și Cristian Szekeres (*Mortimer*) joacă în așa fel încât personajele lor funcționează și fuzionează într-un convingător cuplu al răului. Și tot în a doua parte a spectacolului se clarifică și calitatea contribuțiilor celorlalți interpreți din distribuție. Mă gândesc la Sabina Bijan, care punctează și datorită realelor sale calități vocale, la Doru Iosif ori la Alecu Reus. Actorii din vechea gardă a Naționalului timișorean – Eugen Moțățeanu, Valentin Ivanciuc, Traian Buzoianu – prin implicare, dar și prin claritatea rostirii dau carnație lumii forfotitoare, mincinoasă, cu un neastâmpărat gust al complotului de la curtea Regelui Edward al II-lea. Și nu trebuie uitată nicidecum contribuția copilului Mircea Ionuț Pandelescu.

Edward e departe de a fi un spectacol fără cusur. Dar dincolo de defectele pe care nu am ezitat să le subliniez, e în afara oricărui dubiu că Teatrul Național din Timișoara e ferm decis să revină în zona de interes a vieții teatrale românești. Un semn de seriozitate e și caietul de sală întocmit de Codruța Popov, cu multă și utilă informație. E drept că pentru a fi și accesibilă poate că nu ar fi tocmai rău să se găsească o soluție ca textul să nu fie defavorizat de grafică. Nu vreau să par cusurgiu cu orice preț, dar nu pot să nu observ că nici pe afiș, nici în caietul de sală nu figurează numele traducătorului. Și nu prea cred că Marlowe a lăsat și o versiune în limba română a piesei sale. Revista *Atent* (la care am făcut de mai multe ori referire în această cronică, semn că e un instrument de lucru cât se poate de util) e lucrată cu o seriozitate admirabilă de tânărul jurnalist Ciprian Marinescu. S-a putut deja deduce, cred, că nu este o publicație de tip almanah în miniatură, împănată cu rebusuri și integrame. E centrată asupra premierei din luna apariției. Cel mai recent număr conține nu doar interviul cu regizorul Szabó K. István (cu întrebări inteligente, deloc de circumstanță), ci și un solid dosar despre ceea ce se numește „teatrul gay“. Sunt intervievați: Robert Patrick – pionier în dramaturgia gay, care declară, între altele, „recunosc că nu știu nimic despre teatrul din România“ (e ușor să îl acuzăm pe interviuat de ignoranță, dar poate că nu ar fi nicidecum deplasat dacă ne-am întreba cum și cât mai suntem cunoscuți azi, după ce epoca rarilor turnee de la începutul anilor '90 e de domeniul amintirii) – și John Fischer, director al celui mai vechi teatru gay profesionist din lume. Vă asigur că ambele interviuri nu urmăresc să facă prozești, ci doar să informeze. Iar la capitolul informație, iarăși nu stăm deloc bine. Așa că meritele lui Ciprian Marinescu se cuvin cu prisosință evidențiate.

Teatrul Național din Timișoara – Edward. Adaptare după *Edward al II-lea* de Christopher Marlowe. Un spectacol de Szabó K. István. Scenografia: Kiss Borbála. Mișcarea scenică: András Loránt. Muzica: Dan Simion. Videoproiecții: Lucian Moga. Cu: Ion Rizea, Alina Reus, Cătălin Ursu, Sabina Bijan, Doru Iosif, Alecu Reus, Eugen Moțățeanu, Valentin Ivanciuc, Traian Buzoianu, Cristian Szekeres, Benone Viziteu, Romeo Ioan, Colin Buzoianu, Victor Manovici, Ioan Strugaru, Mircea Ionuț Pandelescu. Data premierei: 14 ianuarie 2007.