

Mircea MORARIU

Exceul de zgomot și insuficiența aprofundării

Citesc în volumul al patrulea al *Jurnalului de drum al unui critic teatral*, semnat de Valentin Silvestru, publicat postum, în 2006, de criticul Ion Cocora la Editura *Palimpsest*, că în 1982 o instituție numită *Szterijino Pozorje*, care e deopotrivă un important for teatral internațional, a organizat un simpozion de teatrologie la care s-au reunit un număr semnificativ, cam o sută, de critici, istorici și teoreticieni de teatru cu scopul de a schimba opinii despre raporturile dintre *Reprezentarea teatrală și limbajul criticii*. Manifestarea și-a ales tema pornind de la aprecierile formulate de mai mulți participanți la ediția din anul 1979 a colocviului, participanți ce au observat „dificultatea esențială” ce se rezumă la ideea că, cel puțin în acel moment, critica nu posedă un limbaj apt să descrie, să interpreteze și să estimeze toate elementele specifice unui spectacol modern. S-a mai pornit de la realitatea că exercițiul critic curent e grevat de un vocabular stereotip și restrâns.

Nu știu ce soluții s-au formulat în momentul respectiv, dar am sentimentul că, deși de la colocviul în cauză au trecut atâția ani, nu s-au înregistrat rezultate din cale-afară de semnificative întru identificarea mijloacelor de natură să verbalizeze ceva mai eficient ori mai nuanțat esența *macrosemnului spectacular*. Totuși, faptul că tot mai mulți critici și un număr din ce în ce mai important de practicieni ai scenei se slujesc în discursul lor de dihotomia dintre *literatura dramatică* (adică un gen literar a căruia scriere e marcată de dorința clară a reprezentării) și *dramaturgie* (cuvânt ce ar însemna forma concretă de prezentare a textului ce se pregătește să se metamorfozeze în parte într-un spectacol) mi se pare un progres. Cu atât mai util cu cât periodic, cel puțin în teatrul românesc, se manifestă o veritabilă furie a adaptărilor pentru scenă a unor texte aparținând inițial altor genuri decât cel dramatic. Mai cu seamă regizori, probabil nemulțumiți de ceea ce le oferă, la un moment dat, piața de literatură dramatică, recurg la asemenea adaptări. Problema e că, și în acest caz particular, doar bunele intenții ori ambițiile personale nu sunt suficiente pentru ca un scenariu dramatic derivat dintr-o operă literară aparținând inițial genului epic ori liric să devină un text de teatru valid, purtător autentic de însemne ale teatralității, înțeleasă nu ca valoare adăugată, așa cum o percepea Roland Barthes, bunăoară, ci ca element intrinsec în absența căruia nu poate fi conceput textul de spectacol.

M-am gândit la toate acestea în orele și zilele ce au trecut după ce am luat parte la premiera spectacolului cu *Amoc*, în care regizorul Alexander Hausvater și-a propus să translateze în limbaj scenic una dintre cele mai frumoase și mai bogate în semnificații nuvele ale scriitorului austriac Stefan Zweig. Și m-am gândit, tocmai din pricina descumpănirii, ca să nu zic dezamăgirii, cu care am plecat de la un spectacol neizbutit, de la un spectacol minor, de la un spectacol defectiv de stil și supraabundent în manieră, cu totul nereprezentativ atât pentru valoarea de prozator a lui Zweig, cât și pentru aceea de director de scenă a lui Alexander Hausvater.



Montarea își are neajunsurile, deloc puține și nicidecum ascunse, tocmai în precaritatea *dramaturgiei*, în neîmplinirea adaptării. *Amoc*, scrisă în 1922, prima din cel de-al doilea volum al ciclului *Lațul*, dezvoltă până la virtuozitate specia nuvelei de tip psihologic. Adoptând o formulă mai curând de factură epică, cu o preferință ce nu se dovedește deloc productivă pentru ceea ce aș numi *enunțarea pe orizontală*, sacrificând însăși dramaticitatea căreia s-ar fi convenit să-i asocieze teatralitatea, *Amoc*, în ipostază scenică, se arată în suferință tocmai la capitolul surprinderii mișcărilor obscure ale sufletului omenesc. Adică exact în locul în care se concentrează centrul ei de interes. Structura povestirii în ramă, de care s-a slujit prozatorul, aparent convenabilă dezvoltărilor de natură teatrală, nu și-a prea găsit echivalențe scenice convingătoare, nemarcate de exterioritate ori de o anume agresivitate ostentativă, agresivitate și exterioritate neasimilate de spectacol și rămase la stadiul unei glazuri multicolore, dar nimic mai mult. Nu se identifică mijloace specifice pentru stabilirea locurilor în care se consumă diversele etape ale acțiunii rememorate de Scriitor (vasul *Oceania*, Malaysia, portul Neapole, etc), dar nici cele necesare precizării identității personajelor. Or, în absența unor atari soluții, regizorul Alexander Hausvater se află în situația de a duce o luptă inegală cu adaptorul, cu *dramaturgul* Alexander Hausvater. Directorul de scenă recurge fie la serviciile unor proiecții video, din păcate insuficient valorate, fie la cele ale unor grupuri umane ce sunt investite cu sarcina de a defini ori a comenta situații, fără însă a reuși să le aprofundeze ori să le caracterizeze. Intenția lui Stefan Zweig a fost aceea de a pune în antiteză tumultul răscolitor al pasiunilor omenești, pasiuni care costă destine și vieți, cu tumultul calp al unei lumi agitate, bârfitoare, superficiale. Respectiva intenție se regăsește în redusă măsură în adaptare și, pe cale de consecință, cum zic juriștii, și în spectacol. Înclinația regizorului pentru spectacolul de teatru de tip cinematografic, pentru montarea capabilă să dinamiteze frontierele dintre genurile de spectacol, pentru teatrul scăldat într-o muzică puternică, dominatoare, înclinație care s-a dovedit benefică în multe dintre spectacolele sale anterioare (cel mai adesea, în timpul reprezentației arădene, memoria m-a trimis către *Regele Cymbelin* de la Teatrul German de Stat din Timișoara, ceea ce nu înseamnă că acesta ar fi unicul exemplu), nu se arată la fel de benefică în montarea de la Teatrul Clasic „Ioan Slavici” din Arad. Până la urmă, ceea ce deranjează cu adevărat e faptul că e excesiv de mult zgomot și insuficientă aprofundare a personajelor în acest spectacol, defect ce se decontează în precara transpunere scenică a trăirilor proiectat paroxistice ale protagoniștilor.

Alexander Hausvater se află în situația de a-și submina singur demersul printr-o *nemăsură* a muzicii, a volumului și intensității acesteia (cu toate că partiturile puse la dispoziție de Dan Simion nu sunt nicidecum neizbutite), a fumului care nu conținește pe toată durata reprezentației, punând la cumplite încercări nu doar plămâni actorilor, ci și pe cei ai spectatorilor (orice fel de explicație cu trimeri la Artaud și altele asemenea mi se pare superfluă). Luminile din spectacol sunt extrem de „joase”, de întunecate (*light design*: ing. Lucian Moga), punând în pericol vizibilitatea acțiunilor scenice, a personajelor, a decorurilor semnate de Onisim Colta, a textelor proiectate, texte despre care am vorbit mai sus. Spre a evidenția ardoarea, starea de furie, izbucnirea violentă care fac parte dintre descriptorii semantici ai cuvântului *amoc*, Alexander Hausvater le cere interpreților să rostească replicile în forță, fără modulații, fără nuanțe. Problema e că respectiva rostire eșuează nu doar în monotonie, ci într-o răsteală fără rost ce periclitează grav posibilitățile interpreților de a se concentra pe sentiment. E limpede că aliajul dintre

idee și execuție nu e tocmai cel ce ar fi fost convenabil pentru transpunerea scenică a nuvelei și că oricâte eforturi au făcut actori, altminteri cât se poate de stimabili, precum Zoltan Lovas (*Doctorul*), Bogdan Costea (*Scriitorul*), Angela Petrean (*Doamna*), deținători ai rolurilor principale, dar și Ioan Peter, Carmen Butariu, Carmen Vlaga, Levente Kocsárdi, Marian Parfeni, Oltea Blaga, Sorin Calotă, Ionel Bulbuc, Mariana Tofan Arcereanu, Andrei Elek, Roxana Sabău și Alina Danciu, distribuiți în două-trei roluri secundare, mai e mult până la a putea spune că montarea e una cu miză. Se vede treaba că mișcarea de dragul mișcării, principiu pe care se pare că e construit spectacolul de la Arad, te poate duce uneori într-o fundătură, care tot fundătură rămâne, oricât de poleită ar putea părea la prima vedere.

Elisabeta POP

*Poveștile sunt ca visele:
încep frumos și se termină brusc...*

Mi-am pus întrebarea, văzând spectacolul lui Alexander Hausvater, **Amoc**, dacă el ar fi acceptat să pună în scenă o dramatizare, fie ea și semnată de vreun scenarist ultraprofesionist, când, e lucru știut, orice dramatizare trădează, în cele din urmă, simplifică, diluând bună parte din substanța operei literare, indiferent ce este ea: roman, nuvelă, schiță.

Altceva e însă dacă o poveste ca aceea a lui Stefan Zweig devine o obsesie pentru un creator, nerăbdător s-o vadă într-un spectacol, pentru a o cunoaște astfel și cei care nu l-au citit pe scriitorul austriac și, poate, n-o să-l citească niciodată.

Pe de altă parte, textul a devenit și principalul obstacol al regizorului și, nu în ultimul rând, al interpreților, nevoiți să creeze, nu fără dificultate, niște siluete de personaje, uneori destul de confuze și, oricum, expediate încă din pornire.

Se știe, totodată, că regizorul Hausvater este foarte interesat de publicul căruia i se adresează, așa încât s-a orientat bine: o poveste plină de suspans și dramatism ca *Amoc* poate interesa un public capabil să urmărească peste 2000 de episoade ale nu știu cărui serial devenit celebru. Iar spectatorii din categoria intelectualilor, ca să zic așa, nu vor obiecta prea mult în fața unui autor de anvergura lui Zweig, dimpotrivă.

Dacă ne gândim bine, autorul nuvelei *Amoc* a vorbit despre indivizi cu „simțuri rătăcite și inimi neliniștite”, ființe fragile incapabile să se adapteze la valorile unei lumi ostile, extrem de pragmatice, fără pic de visare și romantism. Parcă ne sună foarte actual aceste lucruri, nu?

Cu talent remarcabil și simț al scenei, Onisim Colta a propus un décor care permite regizorului să dinamizeze acțiunea: un vapor ca o metaforă a vieții și morții. Învărtirea unor roți imense dădea suficient senzația de mișcare, așa că n-am înțeles de ce mai era necesar să lucreze acolo și mașiniștii-actori.

Povestea ne este relatată de către Scriitorul, care intră și iese din acțiune în funcție de necesități. El povestește și actorii „arată”, de unde și caracterul expozitiv