

Doina MODOLA

Faust XXI –

Un joc exuberant pe viață și pe nemurire

Abordând **Faust**, unul dintre marile mituri ale modernității occidentale, alături de *Don Juan*, *Don Quijote* și alte câteva, poate cel mai definitoriu pentru spiritul european, Silviu Purcărete îl tratează într-un registru profund actual, cu spectaculos fast senzual și camuflată deriziune. În viziunea sa, mitul devine un megaspectacol, merit să proiecteze pe mari dimensiuni, deconstruind și reconstruind, din perspectiva omului de azi, neîncrezător și iscoditor în fața monumentelor culturii, un vast scenariu al elanului omenesc – istovitor, contradictoriu, eroic și grotesc.

Retrospectiva contemporană a lui Silviu Purcărete e o expresie reprezentativă a postmodernității, una dintre acele imagini cuprinzătoare, dinamice, paradoxale, încredințate să reflecte simptomatic poziția prezentă asupra omului faustic și asupra marilor narațiuni integratoare, în general. Dezvăluind totodată conștiința noastră în lume, de viețuitori ai veacului XXI – dezabuzată, zeflemistă și iconoclastă. Relația de contestare și de subversiune a mitului e concomitentă cu afirmarea lui.

Faimosul mit al Renașterii, reprezentând conștiința de sine a spiritului laic, științific, critic, care a preocupat atâtea generații de umaniști, adăugând de-a lungul veacurilor opere memorabile, încununată cu capodopera goetheană, care i-a dat o exemplară anvergură, devine în montarea lui Purcărete un spectacol al lucidității ambivalente, un compendiu al curiozității și nesațului, al ispitei încalcării limitelor. Răul și Binele, materialul și imaterialul, fizicul și metafizicul, realul și ficțiunea, teatralul și toate formele spectaculosului abundă, amestecându-se în proporții imprevizibile, schimbătoare, încântându-ne, descumpănindu-ne, zăpăcindu-ne.

Între parodia ispitirii și parodia mântuirii, Faust traversează, în montarea lui Purcărete, itinerarul și parodia trăirii, în care tocmai liberul arbitru și existența pleneră îi sunt furate, refuzate și batjocorite. Victimă a bunului plac al divinității (lăitmotiv predilect al creației lui Silviu Purcărete încă din tragedii – *Phaedra*, *Orestia*, *Danaidele* –, care par să-l fi atras tocmai datorită acestei teme fundamentale), biata făptură omenească este purtată printr-o înscenare, un *spectacol*, o realitate factice – de vis, fantezie, iluzie, în care e amăgită că există, suferă, iubește, trăiește frenetic. Sărmană marionetă și manechin însuflețit într-o păpușărie grandguignolescă, Faust are iluzia că năvălește în viață, compensând prin exces și transgresiune tot ce n-a putut cuprinde prin forțele spiritului, asceză intelectuală, aspirații ideale.

Tot ce înseamnă (sau, mai degrabă, *pare*) bucurie, satisfacerea dorinței, împlinirea poftei, revelația noului, frumosului, imposibilului nu e decât lucrare a spiritului demonic, victorie a lui, aparență înșelătoare. Nimic nu e adevărat, deși totul e real, palpabil, devorator. Totul consumă și se consumă, epuizează, deși este făcătură, nălucire, amăgire. O himeră îndărătul căreia sau *dincolo* de care se întrevede rânjetul umbrei, al părții de care ne temem în noi și înafara noastră. Acea pe care o mână întunericul, patimile, fantasmemele, veșnic rebele în adâncuri.

Între nobila reprezentativitate de a construi expresia majoră a culturii europene și parodia acestei expresii, se întinde, în montarea lui Purcărete, arcul complex al unui joc cu identitățile, semnificațiile, funcțiile, un raport contradictoriu de identificare/distanțare, de empatie și (auto)ironie, de teatralitate și metateatralitate. De proiecție în spațiu a ceea ce se refuză în timp.

Savant, filosof, mag și șarlatan, Faust se redefinește mereu, provizoriu, sub ochii spectatorului, atacându-și neconținut contururile. Iar Ilie Gheorghe slujește strălucit acest proteism. Bătrânul care și-a reprimat trăirile, și-a refuzat bucuria și împlinirile, irosindu-și viața în căutări deșarte, nerăsplătite pe măsura nesățioaselor sale năzuințe, nemăsuratei lui curiozități, cumplitei cheltuiuri zadarnice de sine, apare ca o caricatură omenească, vlăguit, în pragul senilității. În evidentă degradare fizică, faimosul erou își pierde măreția, noblețea, avergura. Micșorat, libidinos, avid, jinduește amar după existența pătimașă, vitală, senzuală. Traversează buimac și prea pripit mirajul recuperării timpului pierdut.

Povestea bătrânului alergător de cursă lungă pe dramatica arenă a căutării omenești devine un poem al spectacularității dezlănțuite, nemăsurate (perfect justificată în text, care este pus sub semnul unui *Preludiu în teatru*), propria biografie comentată a omului de teatru Silviu Purcărete, jurnal carnavalesc al căutării expresiei de sine.

Delectându-se narcisiac a-și convoca figurile, întruchipările, imagistica specifică din propria creație, Silviu Purcărete face din spectacol cronică sintetică, în același timp, temporală și atemporală a prestigiosului mit și a reprezentărilor sale istorice, dar o dublează totodată cu propria sa cronică de artist, o transformă într-un compendiu spectacular al evoluției personale, de la sânguință și acribie la exces pantagruelic și joc dezlănțuit.

Ascetic Faust căutând cu trudă rosturile ascunse ale lumii, existenței, teatralității, Silviu Purcărete se prezintă deopotrivă ca histrionic Mefisto, inițiator și ghid în itinerariul existențial-spectacular și comentator ascuns, autoreflexiv și ironic al excesului pe care îl creează. Există o mare sociabilitate, jovialitate, convivialitate în maniera sa de lucru și în natura sa adâncă, după cum există și o bună doză de gust al farsei.

În concordanță cu capodopera goetheană, Mefisto, în care excelează tânăra actriță Ofelia Popii, e însuși spiritul teatralității, ispititorul, regizorul, realizatorul marilor spectacole. Călăuza prin iluzie, magistrul falsurilor, artefactelor, trucurilor, înscenărilor. Prestidigitatorul, magicianul, falsificatorul. Fermecătorul, ipostaziatorul, purtătorul de măști și chipuri, travestitul.

Mașinăria montării, multiplană, multiartistică, amețitoare, excepțional construită și mânărită prin conlucrarea cu scenograful Helmut Stürmer și cu întreaga echipă a Teatrului Național din Sibiu (nu mai puțin de o sută șazeci de oameni), are un uriaș dispozitiv scenic sau, mai precis, spectacular, proiectat pe mari dimensiuni, în câteva perimetre comunicante, variabile și transpozabile, datorită locației în fosta hală a Uzinelor Simerom și a unui rest din vechea dotare tehnică a acesteia – șine, cabluri, pârgii etc.

Ingenios proiectat, mecanismul spectacular folosește întregul spațiu, înalt și vast, prin instalarea unor gradene, care delimitează în față ceea ce ar fi prosceniumul și scena, decupate printr-un fundal transparent, în bună parte, și mobil. Acesta glisează și se deschide spre spațiul mai cuprinzător din spate, unde, invitați



Foto: Scott EASTMAN

să urmeze eroii pe un drum de iarbă, spectatorii traversează scena împreună cu ei, în cortegiu, către tărâmul infernal. Pătrunzând în ținutul walpurgic, întins, care are, la rândul său, mai multe perimetre de joc: două scene, una rock, suspendată sus, în fundal, stânga, unde explodează muzica instrumentală bubuitoare, compusă de Vasile Șirli și orchestrată de Doru Apreotesei, care conduce și grupul rock; alta, „de operă”, de aceleași proporții, situată jos, în diagonală, în spatele celei „de teatru”, în dreapta. Pe traseul *drumului* și dincolo de el, larg, locul orgiilor; înapoia lui, pentru scurt timp, acela al clasei ucenicilor lui Faust, încântați să fie transferați la școala infernală. În fundal, construit pe verticală, un spațiu al spectacolelor de bălci. Cantonați în picioare, între pereții zugrăviți cu scene halucinante (realizate în alb-negru, pe toată suprafața, până la plafonul înalt, de elevii Liceului de Arte Plastice, sub conducerea profesorului Daniel Răduță), spectatorii au în raza privirii un animat spectacol pirotehnic – torțe, artificii, înghițitori de foc, acrobați, pe sus, pe jos, pe stative – și unul al parcului de distracții sau al spectacolului de stradă: cățărați pe schele mari de fier, glisante, Satana, diavolii, ieșiții din minți se rotesc frenetic, urlând și chiuind.

Spațiul se deschide însă și mai mult în toate direcțiile, integrând spectatorii în cele trei dimensiuni: Cerul, Pământul și Infernul, ca în teatrul medieval și în Renaștere. *Light-design*-ul realizat de Helmut Stürmer și tehnica video asigurată de Andu Dumitrescu animă ferestrele fundalului odăii lui Faust (la începutul spectacolului), deschizând imens lumea către Cosmos. Doar mitul faustic s-a plămădit într-o perioadă în care Universul s-a dovedit nemăsurat mai mare decât își

imaginaseră, până atunci, cărturarii, atât către tăriile nesfârșite, cât și către marginile pământului, care au dispărut. Astronomia și descoperirile geografice au zguduit din temelii certitudinile omenești, dezvăluind pământul rotindu-se suspendat într-un hău colosal. Posibilitățile mijloacelor electronice devin în spectacol extrem de expresive, atât pentru universul interior al lui Faust, cât și pentru revelațiile sale despre existență. Ele dau o anume atmosferă morală și existențială în care se petrece istoria sa. Lumea mare îl privește și îl absoarbe, îl fascinează și îl înspăimântă. Universul există și se manifestă în toate formele sale stihinice și istorice. Se învârtesc norii vijelioși, uraganele, flăcările distrugătoare ale iadului, primejdiile de tot felul. Se fugăresc furtuni, se furișează duhuri, se învârt cerul, cu hăul lui absorbitor, se apropie înspăimântător chipul straniu, fascinatoriu al Lunii, în care se deslușește pândind neîncetat, cu ochii săi enigmatici, pătrunzători, Mefisto. De nicăieri, niciun răgaz, nicio siguranță, nicio protecție, nicio liniște. Totul e pustiitor, amenințător, înghețat și încins, cu acea temperatură nimicitoare, care destramă carnea și spulberă viul. Rareori, cu totul trecător, se văd, în soarele dimineții, acoperișurile orașului, familiare, dominate de turla bisericii, mângâiate de aerul reavăn, acel peisaj intim, ocrotitor, de limpezime interioară, pură, când toată viața pare o promisiune de pace și tihnă.

Peisaje lumești și peisaje infernale, priviri iscoditoare și chipuri curioase îl urmăresc pe Faust, furându-i pacea și intimitatea. În lumea de oameni fără cunoaștere și fără minte, existența Magistrului, faptele lui, știința lui sunt rarități și ciudățenii. Discipoli nătângi și tot felul de făpturi neghioabe își strivesc nasul de ferestrele lui, țopăind rigid și spionându-l.

În fața ferestrelor, se bălăbăne adesea, cu mișcări sacadate, de marionetă, două manechine omenești în costume rococo, exponenți expirați ai veacului al XVIII-lea, în care Goethe însuși și-a scris opera (în primele forme – *Urfaust* – și a publicat primele fragmente – în 1790). Aceste fanteze vor bântui de altfel pretutindeni, scâlâmbându-se mecanic și în noaptea walpurgică, pe scena suspendată a orchestrei rock.

Dar locul acesta se dovedește extrem de permeabil, expus, accesibil din toate direcțiile. De sub podele, din pivniță, de sub pământ, de afară, năvălesc tot felul de făpturi ciudate, obsesii, fantasme. Sau învățăcei, „petrecăreți”, „studenti”, cetățeni, cerșetori, bătrâni etc. Senzația de stranie trepidare îl integrează insolit pe spectator în spațiul teatral. Îl năpădește un amestec ciudat de neliniște, așteptare, surpriză. Furnicar însuflețit, intrușii tropăie pe dedesubt, se apropie din spate, de sub gradene și de deasupra lor, forfotesc, lipăie, aleargă, se înghesuie, țâșnesc. Se năpustesc pe scenă, urmărindu-l pe Faust, slujindu-l pe Mefisto, instaurând haosul și distrugerea. Ca în alte spectacole ale sale, Purcărete dovedește o mare măiestrie în coordonarea, mânuirea, dispunerea, plastica expresiei de grup. Și în capacitatea de a domina și orchestra figurații uriașe. Entitățile acestea alcătuiesc un cor reunit din grupuri mai mici, mârâie, vociferează, scandează, urlă, cântă.

Muzica originală a lui Vasile Șirli (fără referințe la Gounod, Boito, Liszt sau Mozart, la care a visat Goethe, gândindu-se la *Don Giovanni*, compusă în 1787, etc.), cuceritoare, diversă, expresivă, are o aderență dramatică organică, explicabilă prin neobișnuita capacitate a compozitorului de a urma intenția regizorală. Muzicianul are gustul aventurii artistice, originalitatea și noul îl captivează, ca o irezistibilă expediție pe tărâmurii exotice. Remarcabila sa disponibilitate de adaptare

Ilie GHEORGHE și Ofelia POPIL



Foto: Scott EASTMAN

se convertește în flexibilitate, urechea sensibilă în instrument al intuiției artistice. Documentarea serioasă devine material de meditație, joc, transpunere versatilă, dialogul-cadru al degustării virtualităților. Muzica devine, în această conlucrare inspirată, însăși respirația spectacolului. Traduce în zvon subtil ideatica, scaldând în sugestie secvențele, frăgezind momentele, colorând exact situațiile dramatice, circumstanțind nerostitul. Muzica se identifică organic cu fluxul spectacular, preia dramaturgia și o transpune în inflexiuni imponderabile. Uneori, în gingășia vocilor de copii, în secvențele a *capella*, în cristalinul credinței lor, aduce miracolul, sacrul, seninătatea suprafirească. Deschide cerul, cheamă îngerii. Atinge buza metafizicului – armonioasă, divină. Instaurează starea ideală, reculeasă, înălțătoare. Alteori, concretizează primejdia, iminența, excesul, anunță ziua mâniei, crește subteran, se apropie intempestiv, din ce în ce mai tare, mai amenințător, din ce în ce mai tensionată, clocotind de energie malefică. În timp ce corul irumpe în scenă, invadând-o cu demoni, suflete rătăcitoare, homunculi. După care aceștia se răspândesc, mișună ca niște păianjeni, ca niște crabi uriași sau miriapode; invadează totul sau se târăsc de-a-ndăratelea, în tainițele lor obscure.

Muzica exprimă și creează contraste și conflicte pentru a marca proporțiile hăului și ale întunericului. Se întâmplă ca ea să parodieze gravele probleme ale protagoniștilor. Construiește permanent palieretele subțiri, inefabile ale arhitecturii spectaculare.

În partea a doua a spectacolului, când băierile lumii se desfac și totul se dezlănțuie în Noaptea Walpurgică, muzica devine exclusiv instrumentală, debordantă,

exprimând și întinzând vârtoarea excesului, extazei, exaltării. Ritmează cotropitor, obsedant, itinerarul infernal. Doru Apreotesei, stabilit în Stockholm, excelent muzician, specialist în sisteme acustice și analoge, a asigurat echipamentul sonor și a găsit grupul rock, care o interpretează vijelios. Multiplicați peste măsură, decibeli se revarsă, se sparg, cadentând greu, întreținând și ordonând tumultul orgiastic.

Demersul dramaturgic al regizorului, ca de obicei, este de o exemplară profunzime. Întregul decupaj al scenariului, sintetic și revelator e condus de Purcărete cu mână sigură și remarcabilă capacitate de esențializare. După cum, rostirea versurilor pune în valoare excepționala traducere a lui Ștefan Augustin Doinaș, cu muzicalitatea, precizia, simplitatea ei exemplară.

Din vastul scenariu goethean, elaborat pe parcursul a șase decenii, Silviu Purcărete a reținut prima parte, *Faust*, tragedie (tipărită în 1808 și structurată pe tablouri) și actul al V-lea, ultimul, al celei secunde, *Faust. Partea a doua* (scrisă la vârsta de 77–80 de ani, între 1826 și 1831, și publicată la sfârșitul anului 1832, la câteva luni după moartea lui Goethe). În acest material întins și prolix și-a operat Silviu Purcărete selecțiile, realizând un decupaj dramatic sintetic, esențializat și dinamic și împărțind spectacolul, în funcție de spațiul unde se petrece, în trei secvențe mari (I. pariul, pactul, metamorfoza, Margareta; II. noaptea walpurgică; III. sfârșitul), la rândul lor, alcătuite din episoade, conform structurării goetheene a textului. Demersul său a fost unul fundamentat cultural, punând în act întregi câmpuri de semnificație, cu neobișnuită densitate scenică și subtilitate hermeneutică. Nimic în spectacolul său, atât de expansiv, nu e gratuit, totul are un raport strâns cu substanța capodoperei goetheene, prin dialogul activ pe care îl stabilește cu autorul. Regizorul accede la o interpretare pătrunzătoare a textului (lecturi întinse și o foarte atentă frecventare a excelentei ediții *Faust I și II* a lui Ștefan Aug. Doinaș – Editura Univers, 1982), care se dezvoltă în fiecare decizie scenică, ca și în transfigurarea în limbaj teatral. Alegerea acestei traduceri moderne, nuanțate, precise, dinamice, prin excelență dialogice, cu un aparat critic bogat și detaliat, îi favorizează studiul aplicat și transsubstanțierea opulentă, mărturii ale culturii, profesionalismului, anvergurii spirituale a regizorului.

În general, *Urfaust* e reprezentat cel mai frecvent. Apoi, partea întâi a lucrării (*Faust I*) a fost valorificată scenic incomparabil mai mult decât partea a II-a, și aceasta chiar din timpul vieții scriitorului, când, în 1829 – anul când Goethe împlinea 80 de ani –, s-a jucat în Germania în câteva teatre: la Braunschweig, Hanovra, la Leipzig și Weimar. Partea a II-a, mult timp considerată ne jucabilă, a fost pusă în scenă, abia în secolul al XX-lea, după al II-lea Război Mondial, când textele nedestinate scenei, frecvente în secolul al XIX-lea, au devenit veritabile provocări pentru regizori. Caracterul luxuriant al textului, în pofida înrudirii lui de fond cu *miracolul* (mântuirea lui Faust prin intervenția Sfintei Fecioare și a Puterilor Cerești) și în ciuda voinței de unitate de acțiune și de loc, mărturisite adesea de Goethe, în timpul elaborării lui târzii, justifică puținul interes de care a avut parte în teatru. De altfel, Goethe era interesat de *lectura* acestei părți, nu de montarea ei.

Periplul eroului în istorie, cultură, artă, societate, politică, prin care Goethe a urmărit să ridice pe un palier spiritual mai înalt, mai nobil, mai desăvârșit, itinerarul inițiativ al acestuia (în *Faust II*), pare unul mai curând de factură epopeică, lirică, reflexivă, decât dramatică, dând ascendent fanteziei riguros controlate ideatic a scriitorului. Partea a doua a lui *Faust* are mai curând o structură cinematografică și ar putea fi scenariul

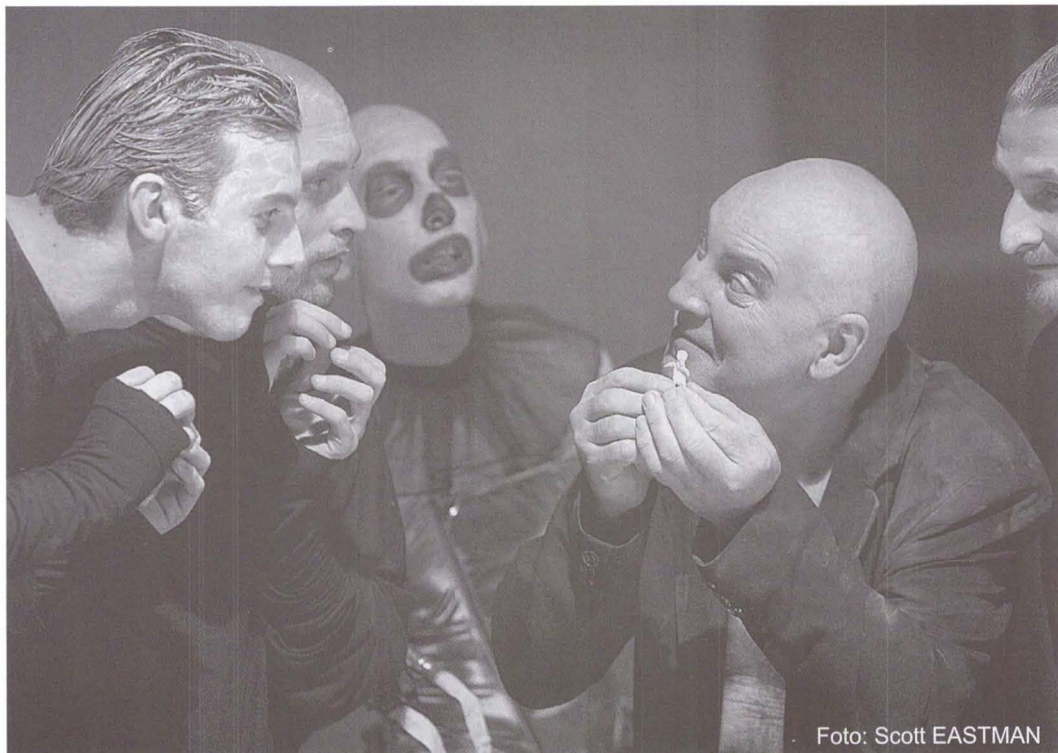


Foto: Scott EASTMAN

unui film, în care progresul tehnologic de tip electronic și performanțele Hollywoodului în materie de superproducții și-ar găsi, în fine, un dens material figurativ, dar și un eșafodaj cultural prețios, demn și capabil să susțină construcția imagistică, tentată de toate experimentele, proiecțiile, trucajele, soluțiile computerizate.

În ceea ce privește însă punerile în scenă ale acestei părți secunde, ele sunt rare. Gustaf Gründgens a montat Partea a II-a a lui *Faust* la Deutsches Schauspielhaus din Hamburg în stagiunea 1957–1958. Dintre spectacolele pe un scenariu din ambele părți ale tragediei ar trebui menționat acela de la Comédie de Saint-Étienne, din 1982, aparținând lui Daniel Benoin.

Un moment de răscruce în spectacologia capodoperei goetheene l-au constituit montările succesive ale lui Giorgio Strehler, în colaborare cu Iosef Svoboda (decor) și Luisa Spinatelli (costume): *Faust (Frammenti di ricerca)* la Piccolo Teatro din Milano, 1988, apoi *Faust. Frammenti. Parte I*, 1989, la Teatro Studio din Milano și *Faust. Frammenti. Parte seconda*, la Piccolo Teatro din Milano, 1990, respectiv, la Teatro Studio, 1991. Scenariul său ajunge la o mare amplitudine, conținând 7000 de versuri și 12 ore de spectacol, iar regizorul, la finalul carierei sale, îl consideră încununarea unei activități de cincizeci de ani de teatru.

Integrala *Faust*, cuprinzând toate cele 12111 versuri ale textului goethean, *Faust I și II*, aparține lui Peter Stein și Thomas Grimm, materializând, după zece ani de muncă stăruitoare, un spectacol de 21 de ore (1320 de minute), cu premiera la Expoziția Mondială de la Hanovra, în iulie 2000, reluat apoi la Berlin, în 16–17 decembrie 2000 și Viena, 2001. *Faust Festival* de la Frankfurt, manifestarea anuală

Începută în 2001, stimulează creația scenică a acestei lucrări-unicat, ridicând foarte sus ștacheta, prin spiritul de emulație pe care îl induce.

În stagiunea trecută, Victor Ioan Frunză a realizat un spectacol plin de vervă, *Istoria comică a Doctorului Faust* (cu texte din Marlowe, Goethe, Paul Valéry), la Teatrul Municipal Baia Mare (2007), scenografia Adriana Grand, interesat mai cu seamă de potențialul mefistofelic al textului și de raportul ludic și fantezist al ispititorului cu publicul.

Este semnificativ faptul că, din a doua parte, Silviu Purcărete a reținut doar ultimul act, acela al apoteozei lui Faust, în care el, desăvârșindu-se prin acțiune umană generoasă și devotată semenilor, se construiește și se confirmă ca *entelchie*, ca realitate umană spirituală ce supraviețuiește timpului pieritor, trecând în nemurire ca entitate cu identitate recognoscibilă și perfectibilă. Simțind că trecerea în neființă e pe aproape, Goethe, care credea în nemurire, n-a încetat să muncească, să scrie, să mediteze și să studieze, convins că va trece *dincolo* în deplinătatea spiritului său și însoțit de preocupările sale intelectuale.

Despre actul al V-lea din *Faust II* s-au spus cele mai felurite lucruri, de la faptul că reprezintă concepția creștină catolică a lui Goethe sau că, dimpotrivă, reflectă ideea protestantă a mântuirii păcătosului prin grația divină, și până la a considera că e vorba doar de un „optimism creștin”, ori că e pur și simplu o figurare sensibilă, în termeni poetici, a concepției goetheene, reflectând viziunea sa religioasă, *teodiceea* sa.

Silviu Purcărete a comprimat mult textul, tratându-l ca suită de tablouri înlănțuite, petrecute în partea a treia a spectacolului, relativizând puternic –, chiar polemic – sistemul de idei și integrându-l organic în viziunea sa scenică. Respingând orice apoteoză, transmite mai degrabă ironic și subliminal decât deslușit mesajul speranței.

De altfel, tot așa procedează în întreaga desfășurare a spectacolului, construind mai cu seamă și stăruitor auditiv *zvonul*, *ecoul*, *sunetul* salvării de orice tip. În toate montările sale, sonoritatea, muzica, sunetul-semn și sunetul-simbol, zgomotele sunt constitutive teatralității, imposibil de desolidarizat de întâmplările scenice, fără pagubă în zona sensului. Acestea însoțesc, anunță, stabilesc corespondențe, urmează sau substituie evenimentele și figurile scenice, într-o sintaxă mixtă specifică, uneori chiar ascetică (*Phaedra*), dar extrem de elaborată, ținând de însuși tipul de teatralitate practicat de el.

Tot ce afirmă tranșant umanitatea superioară a lui Faust în textul lui Goethe, evoluția lui spirituală prin acțiune, creație, construcție în folosul oamenilor, tot ce îl face un spirit devotat progresului, ridicării și mobilizării semenilor este suprimat în spectacolul sibian sau este camuflat sistematic, rezervat părților cântate (unele în germană, altele în latină), așadar prea puțin sesizabil la nivelul cuvintelor. Când ele s-ar putea desluși, chiar în final, sunt concurate de tragica neînțelegere în care cade Faust, iluzia că e înconjurat de oameni și de muncă atotcreatoare, când, de fapt, e pândit de moarte și damnare. În mod premeditat, frumosul sonor este excedat de vizual, care dă preeminență urâtului, grotescului, macabruului. Dar muzica transmite, intervine, susține zona seninătății, purității, sublimului, alimentând-o insesizabil și înscriind-o în mesajul de fond. E vorba, desigur, de secvențele a *capella* (unele dintre ele, nu toate), care instaurează o lumină pură, un ecou ceresc. În finalul spectacolului, muzica lasă în suflet, în ciuda sarcasmului global, o stare de bucurie și optimism.



Foto: Scott EASTMAN

Sensibilitatea modernă respinge ideologiile imperative, ori numai riguros articulate, după cum respinge aserțiunile răspicate sau pilduitoare, sublimul compact, apoteoza. Împletirea liberă a canalului vizual cu cel auditiv, când solidară, când polemică, când contrastivă sau antitetică, ținând de esența comunicării teatrale, le relativizează, le face transmisibile într-o concentrație suportabilă și expresivă. După cum umorul regizorului nuanțează excesul, în secvențele sângeroase, morbide sau macabre, divulgând cadentat stilizarea, strunind, cu ocheade complice, orgiasmul.

Temeinicia demersului dramaturgic al lui Silviu Purcărete e cu atât mai uimitoare cu cât e neostentativă, chiar ascunsă. Copleșindu-și spectatorii cu teatralitatea dezlănțuită(absolut în spiritul textului goethean, care, după o *Dedicație* inițială, începe cu un *Preludiu în teatru* și își animă discursul cu *intermezzi* fanteziste sau chiar cu secvențe spectaculare și în Partea I și în Partea a II-a), regizorul o construiește operând sinteze și acorduri în cuprinsul scenariului goethean, refuzând repetițiile, chiar când ele sunt premeditate de scriitor, progresive sau simbolic-cumulative (de pildă, Margareta și Elena, ca simboluri ale eternului feminin, ale experienței erotice și spirituale). Concentrează scenele, inducând spectacularitatea predominantă în cea de-a doua parte din *Faust* (mascarade, cortegii, feerii, carnaval, „bal mascat“, „parc de distracții“, baletе mitologice, alegorii, teatru de păpuși, teatru în teatru, mari serbări publice, operă etc.), al cărei text îl suprimă, suitei dramatice pe care o prezintă. Prodigioasa fantezie a regizorului e profund legitimată de text și de exegeza goetheană, care susțin, de pildă, însemnătatea muzicii în

reprezentarea artistică a sferei salvării și iluminării, semnalată și de autor pe parcursul întregii opere.

Goethe, care își arogă libertatea de a se sluji de textul shakespearian, fie în reproducerea unor versuri din *Hamlet*, fie în parafrizarea și parodiarea *Visului unei nopți de vară* în *Faust I* (*Nunta de aur a lui Oberon și a Titaniei*, de pildă) și în cea de-a doua *Noapte walpurgică*, aceea clasică (pe care regizorul o elimină) etc., afirma la un moment dat: „[...] Mefistofel al meu cântă un cântec din Shakespeare, – și de ce să n-o facă? La ce bun să-mi dau osteneala să inventez unul propriu, când cel al lui Shakespeare este tocmai potrivit și spune tocmai ce trebuie să spună?”

Analogic procedează Silviu Purcărete, care, în ultima parte a spectacolului, în secvența reînțoarcerii în lumea umană, în scena din atelierul de pompe funebre, a orbirii, morții și înmormântării lui Faust, citează din *Hamlet*, ultimul spectacol al lui Vlad Mugur, intrând într-un dialog straniu, dincolo de moarte, cu un confrate drag. Curios cum în acest festin teatral, regizorul și scenograful tăifăsuiesc shakespearian cu cel dispărut, într-un fiord al timpului și în pulberea scenei, în lutul nisipul-molozul-lemnul, care definesc incinta, cu materialele din care își construiesc iluziile. Lipsește doar spiritul acela ascuțit tragic, iminența necunoscutului, respirația morții. Silviu Purcărete o face în tonalitate carnavalescă, dejucând moartea, care la el e o „hârcă pudrată”, cheală, înmănușată, făcându-și zadarnice intrări spectaculoase, exhibând grații pe care nu le are. *Faust* exorcizează și minimalizează teama de neființă, în timp ce în spectacolul la care face referință ea era o prezență nevăzută, fatală, fizică, în ciuda registrului sobru, premeditat estompat. Peste tot se simțea mirarea amară, suflul metafizicului, aripa descompunerii. Teatralitatea, teatralul, teatrul, limbajul scenic dobândesc o asemenea cvasiautonomie în *Faust*, încât alocă intervale largi și virtualități generoase autoreflexivității, meditației, paralelelor implicite sau explicite.

Așa cum Goethe își susținea îndreptățirea și oportunitatea de a suda romanticismul și clasicismul într-o operă altfel eclectică, Purcărete impune, în același spirit, explozia barocă postmodernismului. Și, deopotrivă, încarcă textul spectacular cu o mulțime de semne, care solicită efortul descifrării și producerii de sens din partea receptorilor, când se aglomerează și fug, în graba derulării temporale. Și în rolul pe care îl rezervă provocării ludice și hazardului se manifestă afinitățile lui cu Vlad Mugur.

Zâmbind malițios și punând la încercare spectatorul, folosindu-se de ascendenții său de creator scenic, Silviu Purcărete aruncă nade imagistice și figurative pentru a-i implica, a-i descumpăni, a-i provoca pe partenerii din sală să coparticipe, să creeze sens, zeflemisindu-i subtil, în sângea lor de a produce semnificații, de a le investi pretutindeni, de a reconstrui cu noimă întreaga demonstrație spectaculară. Dar nu conținește să-i provoace să înțeleagă, să fie trei și acut cooperanți.

Concentrând înfruntarea între cei doi protagoniști, Faust și Mefisto, restul numeroasei distribuții (sunt optzeci și cinci de interpreți) îndeplinește, cu excepția câtorva secvențe când devin personaje episodice, rolul eroului colectiv. Regizorul îi atribuie demonului texte și ipostaze aparținând altor eroi, învățăceilor sau lui Wagner, de pildă, cel mai apropiat discipol al Magistrului, care va deveni succesorul lui în faimă și creator în eprubetă al lui Homunculus, după ani (în *Faust II*). Acest transfer modifică, firește, sensul replicilor, demonstrând polimorfismul diavolului,

Ofelia POPII



Foto: Scott EASTMAN

capacitatea sa de a lua felurite chipuri, multiplicând ocaziile de a-l asalta pe om, amplificând arsenalul necurat și tensiunea confruntării.

Această concentrare maniheistă are totodată finalitatea de a înfățișa, în fapt, cu discreție, cele două fețe ale umanului, aceea vulnerabilă, fragilă, expugnabilă și aceea daimonică, versatilă, fariseică. Dar prestigiul suprafiresc, cu toată încărcătura lui de credințe și de teamă, colorează, până la sfârșit, aparte personajul, relația lui cu Faust, cu ceilalți, cu publicul. Mefisto continuă să focalizeze și să emane în cea mai mare parte a spectacolului, înrâurirea ocultă pe care, cu chip sau fără chip, o are necuratul, acea energie malefică rătăcitoare, fățarnică, insidioasă, care pare să-l pândască și să-l atace pe om în clipe nefaste.

Cei doi protagoniști, nu întâmplător îmbrăcați la fel, de la un moment dat (ca și Babornița vrăjitoare care, în felul acesta, își arată apartenența) – inspiratele costume ale Liei Manțoc, prin excelență caracterizante, conțin detalii și accesorii care le particularizează –, se confruntă susținut, fără răgaz, chiar dacă fundalul abundă în mari desfășurări de forțe și le înghite adesea vorbele, iar superioritatea diavolului pare uneori definitivă.

„Tatăl minciunii” și victima pe care și-a pus ochii vor sta față în față chiar și când, după blestemul cumplit prin care i s-a încredințat, Faust va fi înfășurat în vălul iluziei, cufundat în răsfături neîngăduite. Sau înhămat la atelajul mefistofelic atotcuprinzător, în noaptea walpurgică, buimac, rătăcit, exultând de încântarea de a-și fi regăsit simțurile și puterea de a se bucura de ele.

Dar și natura celor doi eroi se apropie progresiv și doar dozajul e diferit, căci Faust, călăuzit și *locuit* de spiritul demonic, după pact, în aventura comună, își va lărgi câmpul existențial, în timp ce Mefisto însuși, contaminându-se în neconținută tovarășie cu victima sa, se va umaniza treptat, va slăbi și, tocmai de aceea, va eșua la sfârșit, pierzându-și prada.

Jocul producerii emoțiilor dezvăluie o mare abilitate a regizorului de a-și purta, insesizabil, spectatorii prin stările cele mai variate. În ciuda prevalenței ironiei, parodiei, sarcasmului, secvențe întregi (sau numai momente) izbutesc să înfioare, cu strania lor încărcătură culturală și afectivă, sensibilitatea cea mai subtilă.

Prezența stranie a necuratului, negociind de pe dulap cu Dumnezeu destinul lui Faust, convertindu-l în miză a bunului plac, a sfidării, dezvăluie capacitatea lui Silviu Purcărete de a proiecta concepte scenice insolite. Revelația omului ca victimă a divinității e de astă dată mult mai complexă, întreaga desfășurare ținând de pedagogia divină.

Integrat insesizabil în spectacol, *Prologul în cer* fixează un prag transcendent acțiunii. În tăcerea nopții, în odaia lui Faust, chiar în prezența lui, care, oricum, nu poate să audă, răsună calm glasul Atotputernicului, adresându-se lui Mefisto. Ptit pe dulap, mângâind o bufniță împăiată, simulând lingușitor și oportunist supunerea, demonul gălgâie de o viclenie josnică și primejdioasă. Alchimia și magia, cu statutul lor echivoc și scopurile nebinecuvântate, îi dau drept de liberă ședere printre lucrurile lui Faust, în sufletul lui. Versurile răsună impresionant în liniștea încăperii: „*Domnul: Îl știi pe Faust?/ Mefisto: Doctorul?/ Domnul: Pe robul meu. (Mișcare)*”

Măgulit de atenția divină, bicsnic și vădit stânenit de precizarea că Faust se află sub jurisdicția divină, Mefisto, care demult își pândește prada, se grăbește să-și arate istețimea, încântat să cârtească, micșorând creația lui Dumnezeu: „Într-adevăr, un rob smintit, aparte! (*gest în spirală*)/ O fierbere-l împinge-n zări, departe;/ Că e nebun, pe jumătate-o știe;/ Din cer cele mai mândre stele vrea/ De pe pământ – suprema bucurie; (*întoarcere la zid*)”. Cu fereală, cu mișcări smucite sau prelînse, cu modificări instantanee de expresie și grimase, cu glas schimbător, subit îngroșat și bruște alternări de registru, Ofelia Popii îi face o intrare remarcabilă duhului necurat, așa cum apare el în imaginarul arhaic. Mefisto e îmbrăcat sărăcăcios, cenușiu, anonim, nedeosebindu-se prea mult de discipolii Magistrului. Doar urechile ascuțite, prea mari, de trol, îl demască, boneta mai pe-o ureche, mai șuie și locul neobișnuit în care s-a cocoțat. Se grăbește să se afle în treabă, să pună pariu că-l va pierde pe Faust, dacă are consimțământul divin. Domnul pare să-i îngăduie: „greșește omul câtă vreme aspiră”. Pofcios de carne vie, diavolul se precipită spre prada sa, neobservând, în marele lui orgoliu, că și el poate face parte din scenariul divin.

Insesizabil, incipitul punctează în treacăt, fără să insiste, că întregul traseu inițiativ al lui Faust ar putea fi un itinerar al despătimirii prin patimă. Poate că Dumnezeu îi îngăduie omului cunoașterea la care năzuiește, lăsându-l pe diavol să creadă că-și face mendrele, călăuzindu-l pe căi neîngăduite. Pariul e, poate, convocarea răului pentru a precipita existența, a-i decanta valorile, a-i dezvălui zădărniciile. A lăsa ispita să-și realizeze misiunea purificatoare, împlinind nemăsuratele așteptări. Alternativa pozitivă e însă estompată, chiar anulată de tensiunea momentului: „Dacă-mi slujește astăzi în chip neclar,/ Curând spre limpezime-l voi conduce./ Când pomul înverzește, bătrânul grădinar/ Știe că flori și fructe la anul va produce.”



Foto: Helmut STÜRMER

Ambiguitatea prezidează acest început, în care vocea divină se detașează melodios și blând, în rostirea clasică, de cristal, a lui Ilie Gheorghe, expresie, poate, a concepției psihanalitice a sinelui stratificat, în care Dumnezeu ar fi supraeul, iar subconștientul sau inconștientul - daimonul sau chiar demonul. Acest balans pe buzele unui adevăr dual sau chiar multiplu e cheia spectacolului. Din acest punct ambiguu se declanșează versiunea teatral-demonică al cărei efect va fi un *catharsis* plin de proșpețime.

Ațiunea debutează într-o „clasă moartă”, cu discipoli mangurdizați și cam înțepeniți, în care Magistrul, vlăguit și decrepit, își învață ucenicii mai-nimicul pe care îl știe, cu sentimentul acut al deșertăciunii, ratării, imposturii. Obsedat de falsul în care trăiește, de simulacrul cunoașterii și farsa competențelor multiple, când lucrul ce îl muncește mai chinuitor și mai sălbatic e conștiința ignoranței proprii, *Faust* își trăiește exasperat, la capătul puterilor, nimicnicia. Năpădit de mucegai, de hârtii descompuse și obiecte delabrate, trăiește într-un univers haotic, insuportabil, înțesat și nefolositor ca însăși ființa lui interioară. Descendentul și exponentul spiței râvnitoare și nesățioase a omenirii, cărturarul înfipt în toate deschiderile cunoașterii timpului său – alchimie, știință, filosofie, teologie – e, în întruchiparea lui Ilie Gheorghe, un bătrânel neglijent, cocârjat, cu mers anevoios și poticnit, îngropat în fular și sfeter gros, cu căciula veșnică pe cap și pantaloni prea lungi, cu turul atârânănd, chinuit de dificultăți de micțiune, reumatism, artroză și, poate, început de Alzheimer.

În odaia lui Faust, în spațiul cenușiu, scorojit, irespirabil, uneltele alchimice zac uitate prin colțuri, înghesuite de băncile ce ocupă o bună parte a încăperii și de mormanele de hârtii împrăștiate într-o dezordine fără seamăn. Îndesate în rafturi și dulapuri, cărțile și manuscrisele îngălbenite de vreme se prăvălesc grămadă, acoperindu-l și năpădindu-l pe bietul om cu maculatura lor inutilă. Nicio informație nu e la locul ei, toate sunt risipite și învălmășite pe jos, ca și în mintea lui ostenită. Invadează fără măsură și fără sens. Tot ce a agonisit, ca un hârciog al cunoașterii, zace zadarnic și nefolositor. Când vrea să caute ceva, toată grămada de hârtoage se prăvălește și îl îngroapă. Învățătura pe care o predă, râvnită și pândită cu nesaț de dincolo de geamuri, ca „știința întreagă” (parcă de către noi, *Lección* ionesciană se inserează parodic în scenariul inițial), îl degustă peste măsură.

Înghesuiți în bănci, cu piepturile strivite de tăbliile mucedu, oropsiți și copleșiți îndeobște, învățăceii sar uneori încântați să privească experimentele ciudate ale Magistrului, pe care, de departe, le urmăresc și spectatorii veacului.

Încă de la început, nevolnicul doctor Faust e demascat în eșecurile sale camuflate, omorând oameni, în admirația asistenței. Scena e o combinație de experiment ilicit și farsă macabră. Deprinși cu genul acesta de tratamente, învățăceii cunosc tipicul și acționează prompt. O ușă se deschide și intră, ca în transă, pacienta-copilă, cu mers de fantomă și trup rotunjour. Ei o pregătesc în tăcere, cu îndemănare, iar Faust îi administrează injecția fatală. Ea se prelinge fără viață de pe scaun și de îndată ei o îngroapă sub podea. Mefisto răsare pe neașteptate, de dedesubt, imputându-i doctorului, sâcâitor, eșecul. Mănuiește trupul moartei ca pe o păpușă inertă, împrumutându-i glasul și acuzând impostorul, ale cărui leacuri și poțiuni, ca și acelea ale tatălui său, au trimis pe lumea cealaltă mulțime de bolnavi, care de boală, poate, s-ar fi tămăduit. Oricum, ar fi avut mai multe șanse să supraviețuiască decât înveninați cu tratamentul.

Deznădăjduit, istovit și exasperat de neputințe, Faust vrea să-și ia viața. Își pregătește cupa cu otravă, dar când s-o bea, răsună cântul Învierii. E Noaptea Sfântă, când Mântuitorul a învins moartea și a golit Infernul, iar Cel Rău a fost înfrânt. Faust nu are puterea să se sinucidă. Corul femeilor reia troparul mironosițelor, care evocă ridicarea din mormânt. Faust, care simte „harul vieții sfânt și tânăr”, jinduind după tinerețe, regretă că nu poate trăi miracolul sărbătorii, înălțându-se către cer, ca altădată, când găsea în rugăciune o „înfocată desfătare”. În schimb, renaște spre pământ, simțindu-se „din nou chemat la viață”. În duminica Paștelui, închină un imn de slavă primăverii, în una dintre acele poezii de rară prospețime clasică, care stau mărturie panteismului goethean.

Mefisto se strecoară atunci sub chipul unui câine zglobiu, năbădăios. Prins de Faust în lesă, se transformă în vietate ciudată, săltăreață, torturată de semnul magic al pentagramei, zugrăvit deasupra intrării. Zbătându-se, icnind și blestemând, își arată adevărata față, de „ființă infamă”, „miezul câinelui adevărat”. El poartă la vedere însemnele hermafrodite, consemnate anume, în comentariile despre *Faust*, ca mărci ale sterilității. (Această figură însă a fost folosită de regizor și în *Danaidele*, ca semn al unui accident genetic, care îl făcea pe Danaos tată a cincizeci de fecioare – și al nici unui băiat – iar pe fiice, prin ereditate, erori ale naturii, care – cu excepția uneia –, resping sexualitatea și procrearea).

E extraordinară pregătirea fizică a actriței Ofelia Popii, suplețea, forța, zbate-rea întregului corp, expresivitatea mișcărilor – prelinse, smucite, bestiale, stranii.

Ilie GHEORGHE și Ofelia POPII



Foto: Scott EASTMAN

Și uluitoarea investire în interpretare. Drac captiv, Mefisto se oferă mieros să-l slujescă pe „stăpân”, ca în poveștile populare. Se prezintă ca „o parte-a puterii care vrând/ Să facă Răul, face doar Binele”. Îi promite lui Faust tocmai ce își dorea mai mult: „Amice, simțurile tale vor/ Avea într-un ceas, spre desfătarea lor,/ Cât într-o-ntreagă viață nesărată.” Dar în timp ce se dă marea bătălie și Firea întreagă izbucnește într-un zbulucium cosmic, sărmanul bătrânel adoarme. Firește, nu e deloc în stare să-l țină „pe dracu-n laț”.

În timpul acesta, lumea se îmbulzește pe la ferestre să vadă și să-l cunoască pe omul „pe care/ Îl țin cu toții în stimă foarte mare”. Au venit, maimuțărindu-se, că așa e de bonton, să afle repede toată știința lumii(să dobândească degrabă „baca-laureatul total”, ca în piesa lui E. Ionesco): „Aș vrea s-ajung la mare-nvățătură/ Să cercetez pământu-n lung și-n lat. /Precum și cerul înstelat, Științele și tot ce e-n Natură” ; „N-ați vrea să-mi spuneți cum e Medicina?”. Bucuros să ia o nouă ipostază, Mefisto i se substituie Magistrului și, luându-și, cu ifos, un aer pedant, morfolind ușor cuvintele, că așa dă bine când ești important și competent, îți mai lipsesc dinți (din nou Ofelia Popii e surprinzătoare, cum îmbină poza cu ironia, sfătoșenia și sclipirea diabolică!), ține o disertație asupra metodei pedagogice și asupra metodei, în general, care, desigur, nu spune nimic, dar impresionează asistența. Pentru ca, apoi, după ce i-a prins, să le expună teoria dominației femeii, mult mai pe înțelesul lor și mai aproape de misiunea sa: „Cum trebuie condusă femeia să-nvățați!!/ Căci veșnicul ei contrapunct/ De ah! și vai! se vindecă, dacă-l tratați/ Exact într-un anume punct!”

Ca să își facă lucrarea în bună regulă și la proporțiile convenite, diavolul are nevoie de consimțământul pacientului său. Liberul arbitru este calea sa de acces către Faust, tertipurile minore s-au dovedit neputincioase. Așa că, revine ceremonios, prezentându-și scrisorile de acreditare și propunându-i târgul în termeni clari. Se recomandă drept „spiritul ce-ntotdeauna neagă”, de care aparține tot ce e „Păcat, Distrugere, deci Răul”. Din ce în ce mai avântat, se zugrăvește într-o lumină măreață și înfricoșătoare, ca „parte a beznei din care lumina s-a născut”. Dar Faust nu se lasă impresionat și-i mai retează din aere: „Acum descopăr nobila-ți chemare!/ Cum tu nu poți în mare să nimicești nimic,/ Încerci de data aceasta-n mic.” Răcorit, readus la realitate, Mefisto își dă pe față ura pentru „acest mic spârc de lume repulsivă”, care este Pământul și neputința de a-l distruge cu totul, oricâte a întreprins, „valuri, uragane, cutremure și foc”. Mai exasperante sunt însă făpturile vii, căci „zilnic un nou sânge pornește-mprospătat”. „Cât despre om și fiare, răsadul blestemat,/ Oricât aș vrea să-i vatăm, ei tot scapă!”[...]. „Pământul, zările și balta/ Sunt pline de semințe care irump mereu/ În umed, în uscat, în cald, în rece!”

Edificat asupra adevăratei naturi a pactului, știind prea bine că slugi ca Mefisto „aduc urgia-n casă”, dar exasperat de deznădejdea lui continuă și de nevolniciile sale, Faust se învoiește, fiindcă iubește Pământul și lumea aceasta, tânjind după un strop de tihnă și odihnă și după împăcare cu sine însuși. Lumea de *dincolo* i se pare ceva atât de îndepărtat și de puțin dezirabil, încât nu-și bate capul deloc cu ce va fi. Acceptă pe loc, fără să ezite, înțelegerea. „Dacă voi zice clipei repezi:/ Frumoasă ești! Nu trece-n zbor!/ În fiare-atunci poți să mă lepezi,/ Atunci m-aș bucura să mor!/ Atunci al morții clopot bată,/Atunci tu nu-mi mai ești supus,/ Și ceasul stea, și limba cadă,/ Iar timpul meu să fie-apus!”. Neîncrezător în convenții orale, Mefisto, pentru care cinstea și corectitudinea nu sunt monede curențe, vrea o tranzacție scrisă, iscălită cu sânge, care să pecetluiască pe vecie schimbul: să-l

aibă rob pe Faust pe lumea cealaltă. Și cu pragmatismul unui om de afaceri, totdeauna bine pregătit și eficient, scoate din geanta diplomat înscrisul gata redactat și îl determină pe Faust să semneze cu sânge. Îi propune s-o ia din loc de îndată, să nu-și mai plictisească studenții și nici pe el însuși. „Da, scuipe pe Știință și Rațiune,/ Pe nalta forță-a omeneștii minți;/ Părintelui minciunii te supune./ Cu vrăji și cu iluzii să te minți,/ Și-al meu, fără condiții, ai să fii!” Și-i promite tocmai ce își dorește cel mai mult: „Prin furioasa viață-l voi abate,/ Prin stearpa lipsă de însemnătate,/ Să jinduie, să geamă, să se frângă,/ Iar nesfârșita-i nesațietate/ Mâncări și băuturi să nu i-o stingă”...

Exaltat că a fost smuls din îngrozita lui „bulboană”, Faust pornește în noua viață proferând un groaznic blestem asupra creației divine, asupra spiritului, simțurilor, visului, gloriei, faimei, împlinirilor vieții – „prunci, averi, femeie, slugi și plug” –, asupra dragostei, speranței, răbdării, adică asupra tuturor valorilor creștinești și omenești. În iureșul răzvrătirii, îl blestemă și pe Mamona. Apoi se avântă alături de Mefisto în necunoscut.

Pentru a-i reda tinerețea, diavolul îl duce în *Bucătăria de vrăjitoare*, unde, „într-un morman de boarfe-nvălmășite”, ascunse vederii, babele meștere pregătesc bolborosind „fierturi murdare”. Ceremonialul întineririi are toate semnele unui ritual inițiativ, simbolizând (sau chiar fiind) momentul morții, cu toate obiceiurile legate de el (dezbrăcarea defunctului, spălarea, punerea unor veșminte funebre), apoi acela al reînvierii. Pentru a-și redobândi vigoarea, e necesar meșteșugul celei mai de temut dintre vrăjitoare. Costumul negru, cu care e înveșmântat are însă o tăietură îndrăzneată, cam decoltat și fără revere, pus direct pe trup, fără cămașă sau plastron. Poate fi ținuta unui petrecăreț mai fistichiu, în pas cu moda. În comparație cu el, ținuta lui Mefisto, mult mai sobră, după ce se îmbracă în haine omenești, aduce cu un smoching, foarte potrivit și pentru o întâlnire de afaceri mai neconvențională.

Scena simulează solemnitatea și o sabotează totodată, în tonalitatea generală a montării, fie prin materialele magice, fie prin mijloacele, modalitățile sau rezultatele lor, fie prin râvna „babelor”. Așteptată pentru vraja hotărâtoare, Babornița (tot un androgin) îl recunoaște și îl preamărește pe „junele Satana”, adorându-l în delir, cu devoțiune demonică. Îi furnizează apoi, pe loc, chiar sub ochii publicului „mustul vieții” ce urmează a-i reda lui Faust vigoarea. Totul în una dintre acele fulgerătoare scene licențioase cu care Purcărete tratează și înviorează clasicii (la fel se întâmpla în *Dom Juan* sau în *Noaptea de la spartul târgului*), spre indignarea din ce în ce mai palidă a puritanilor.

Machiajul foarte evident, cu care a fost dichisit, îi dă lui Faust înfățișarea unui crai mai trecut, cu o bună condiție fizică (meritul este al actorului), preocupat obsesiv de erotism. Cu obraji fardați, rujat, cu ochii încondeiați și pleoapele colorate, cu sprâncenele circumflexe, accentuate, brusc vioi, berbantul prinde să se agite, nerăbdător să recupereze viața netrăită. Actorul exprimă abil, cu umor ascuns, neliniștea domnilor înspăimântați de bătrânețe, când licori și hapuri și propriul lor neastâmpăr le dau iluzia unei vigori pierdute. Noul Faust e un desfrânat extrem de grăbit, ce aleargă până își pierde suflarea, cerând insistent demonului prețul pentru care s-a vândut.

Regizorul exploatează potențialul de pedofilie, pe care îl conține episodul Margaretei, care are paisprezece ani. Multiplică eroina: apare un pâlcc de nubile,

unele chiar fetițe, între care ar fi greu de distins eroina, ca particularități fizice. Faust pare ca pus pe jar la vederea fetișoarelor, care trec inocente, pioase, venind cântând în grup de la biserică. Îi pretinde lui Mefisto să i-o dea pe Margareta, grabnic, fără să fie vădit pe care anume a ales-o. Faust le aține calea tuturor, iar fata, la început rezervată, devine din ce în ce mai încrezătoare. Se întâlnesc de câteva ori. Nelinıştită de tovarășul lui nedespărțit, ca de un pericol perpetuu, Margareta îi cere iubitelui, care i s-a prezentat drept Henric, s-o ocrotească la pieptul său. Îl întreabă dacă crede în Domnul și e cuprinsă de tulburare. Pare să nu fie vorba de o singură interpretă, în diferitele întâlniri, fapt care sugerează că nu e vorba de un sentiment personalizat, ci de o dorință pur și simplu, dar de nestăpânit. Nu-i ia prea mult efort bărbatului (care are totuși câteva slabe scrupule, repede anulate) s-o convingă să-și adoarmă mama cu un somnifer și să se strecoare în odaia ei.

Consumarea seducerii Margaretei este prezentată ca o conlucrare a celor doi complici. Mefisto conduce imaginația muritorului, îmboldindu-i poftele, inspirându-i gesturile, etalându-i ispitele, stimulându-i sordid simțurile. Și alimentându-se, la rândul său, diabolic din ele. Iscodind, bălăcindu-se, delectându-se, demonul prosperă din transgresiune. Amplificarea și atribuirea momentului deflorării celor doi complici, în care Necuratul e inițiatorul, maestrul, chirurgul, într-o scenă cam sângeros ginecologică, iar bietul păcătos, executantul cu totul modest și pripit al unui act mai degrabă ratat, divulgă din nou ironia necruțătoare a regizorului, care denunță iluzia sau mai degrabă autoiluzionarea erotică a celui trecut de vârsta adevăratei vigori și presat de excesul chinuit al propriei sale dorințe. Mefisto, în schimb, se lăfăie în odăița Margaretei, chiar în patul ei, îndeletnicindu-se îndemânic cu aranjarea cadrului intim, simulând că doarme, spionând printre gene, făcând spirite și delectându-se *voyeurist*. O paletă extrem de ofertantă, în care performează excentric, inventiv, felurit, Ofelia Popii.

Încă înainte de a se fi produs întâlnirea care o va duce la dezastru pe fată, Faust exultă, îmbătat de iluzia împlinirii („Tu, duh sublim, mi-ai dat de toate,/ Ce ți-am cerut./ Mi-ai dat Natura grandioasă ca imperiu,/ Putere, ca s-o simt, și să mă bucur.“ „[...] mie/Pe mine mă arăți, și-n pieptul meu /Minuni adânci și tainițe searată.“). Simte o desăvârșire, un extaz, care-i „apropie întruna zeii“ și, cu totul învăluit în iluzie, nu se mai poate lipsi de Mefisto. „El îmi ațâță-n piept un foc sălbatic./ Și-astfel alunec în plăcere,/ Iar în plăcere lăncezesc de poftă.“ Și chiar dacă se revoltă uneori, îl urmează orbește, fascinat de tot ce-i oferă. Realizează că patima lui pentru fată este una exclusiv carnală, dar nu se poate înfrâna. Și, fără prea multe scrupule, o părăsește pe Margareta după ce o seduce, urmându-l pe demon spre noi aventuri. Acesta îl trage către experiența infernală: „Mă simt cu totul apt pentru plăcere./ Cu-un chef de furt și-un dor de-mperechere./ Așa prin mădulare mi se-mbie./ Noaptea Walpurgiei!“, anunță Mefisto.

Faust nu se mulțumește a fi un simplu muritor, nici doar a recupera ofertele neconsumate ale vieții, ci vrea excesul, debordarea, lipsa de măsură. Vrea totul. Toate păcatele împotriva lui Dumnezeu bulucesc în ființa lui: închinarea la idoli și încă la cel mai mișel, Răul cel mare, crima, deznădejdea, desfrânarea, magia, descinderea în tărâmul Necuratului, în infern, voluptatea tuturor împreunărilor și a tuturor ticăloșiilor. Mefisto îl conduce neabătut la ce e mai rău, chiar și atunci când ezită. Eroul însuși e în permanență stăpânit de un irepresibil impuls al ieșirii din sine, al nevoii de expansiune a ființei. Nesățios și insațiabil, îl urmează pe cel rău cu entuziasm, fără a da semne de oboseală sau ezitare, în ciuda tuturor exceselor.

Este excepțională prestația lui Ilie Gheorghe. Iscoditor și copleșit, deznădăduit sau plin de speranță, descumpănit sau hotărât, vicios sau virtuos, exaltat sau epuizat, Faust al său plutește în derivă pe toate cărările căutării și rătăcirii. Proteic și neastâmpărat, în neconținută alertă a ipostazierii, Actorul găsește chipul, se întrupează, apoi îl destramă, se întruchipează din nou, în alte ipostaze și expresii. De-a lungul reprezentațiilor, caută continuu, iar și iar, noi modalități, mereu disponibil, identificându-se sau distanțându-se, pentru a-l redescoperi în esența și în manifestările sale palpitânde și contradictorii, în stările vieții și ale transcenderii. Marele actor a intuit natura multiplă a eroului său, neîncetând să-l încerce, să-l experimenteze, apropiindu-se cu fiecare spectacol de câte o nouă abordare, într-o neîncetată transfigurare, cu acea neliniște formativă proprie artiștilor de excepție. Slujește cu extremă subtilitate imnul și parodia, mitul și demitizarea, eroizarea și dezeroizarea, care se potențează, se împletesc, se înființează și se desființează, pentru a-l descoperi pe Faust mai just, mai viu, mai adevărat. Îl urmează cu acuitate pe Silviu Purcărete, de care îl leagă marile sale roluri, în perioada de glorie a Naționalului craiovean.

În Noaptea Walpurgică, se dezlănțuie sarabanda demonică. Mefisto îl mobilizează cu sine nu numai pe Faust, ci toată lumea prezentă. Satana însuși, în haine albe de gală, înmănușat și cu pălărie, voinic și înalt, cu chip de gangster american, cu scorpionul negru pe umăr ca semn distinctiv (Teodor Stanca), dă semnalul, venind falnic din vârful gradenelor, pentru a-i călăuzi pe spectatori în vălmășagul walpurgic, în sonoritățile dezlănțuite ale muzicii rock. Pus în mișcare pe drumul care, traversând scena, duce la spațiul din spatele ei, înghesuit în colțul din dreapta, publicul urmărește, montat și el în marele mecanism spectacular, uriașa desfășurare de forțe, țintă descumpănită a unei avalanșe imagistice, ce-l asaltează de pretutindeni. Cu oarecare efort, spectatorii încearcă să surprindă pe viu uriașa paradă a destrăbălării, spectacolul aiuritor al plăcerilor, în care e învărtejtit și mai degrabă siluit Faust. În flancul stâng, dincolo de calea de acces, are sub ochi clasa înviată a discipolilor, acum departe de apatia inițială, frisonând cu încântare la cursurile de desfrânare pe care Mefisto le ține, în spiritul pedagogiei actuale, la televizor (cu mijloace moderne!). Deasupra, se vede, filmată pe loc, desfășurarea de forțe infernale, care, altfel, în bună parte, le-ar fi inaccesibilă multor spectatori, din cauza îmbulzelii deliberate. Și, de-a valma cu ea, publicul se vede, în imaginea proiectată, pe el însuși.

În fine, tot în partea stângă, se desfășoară pe drum și pe toată suprafața, orgia fantastică, la care participă tinere și bătrâne, în cămeșoale dar și în veșminte dintre cele mai fanteziste (e uluitoare ingeniozitatea Liei Manțoc!), femei cu părul vâlvoi și fețe înspăimântătoare, și posedați, în posturi excesive, cuprinși de o frenezie satanică, stilizată. Multe apariții au ca măști capete porcine, ori sunt bestii uriașe de butaforie, pe care vrăjitoarele le mânuiesc cu îndemănare, animându-le frenetic, făcându-și intrarea în care alegorice. Asistăm astfel la o noapte walpurgică, în toată regula, căci prin aer zboară vrăjitoare nebune, pe pârgonii, urlând, apropiindu-se vijelios și împruscând lumea cu scârbavnice poțiuni magice sau aprinzând, cu suflarea lor „otrăvită”, focuri veninoase. Țipă, huiduie, se reped asupra spectatorilor, în timp ce altele, tot mai multe, vin neconținut, mărșăluind ritualic, boscorodind, mormăind, chiuind, împreunându-se cu porcii. Dincolo de ele, defilează solemn, însângerată și însingurată, o ființă parcă în transă morbidă, ducând drept trofeu un cap de porc proaspăt tăiat, care încă șiroiește deasupra ei, năclăindu-i părul. Bombardat și aproape înghiontit de vrăjitoare, uluit de uriașele schelete metalice – pe care se

avântă urlând atleți, demoni, circari, făpturi funambulești, saltimbanci și pehlivani –, publicul e excedat și încântat de jocul excesiv la care participă. Dansurile macabre, deșănțate, ori line mai întâi, îl cuprind și-l asediază pe Faust, care uneori dispare, agresat și năucit, sub grămada nesătulelor. Focuri de artificii în jerbe uriașe și efecte scăpărătoare alimentează un spectacol pirotehnic sub ploaia căruia totul scânteiază, răspândind un puternic miros de pucioasă.

Apoi, publicul e îndemnat să privească, înainte de a părăsi incinta walpurgică, istoria Margaretei, finalul ei nefericit. Reflectată împruținat, pe scena teatrului liric, dar cu mijloacele teatrului de păpuși, secvența suferinței ei în închisoare, obsesia uciderii pruncului, zbuciumul atroce, iubirea devin o păpușerie bizară, între viață și vis, în care fizicalitatea coruptă a fătului de călți și pene e obiectul scenic prin care, frământându-l și sfâșiindu-l, Mefisto maimuțărește și batjocorește suferința tinerei, care stă împietrită, inertă, ca și când lucrurile s-ar petrece în afara ei. O voce străină rea (a lui Mefisto) scâncește plânsul copilului ucis și alta (a Marianeii Presecan) chinurile morale ale mamei. Totul e micșorat și urâțit cu rea-voință și perversă plăcere de Mefisto. Trece aproape neobservată încercarea lui Faust de a o scăpa de pedeapsă pe Margareta și a o ajuta să evadeze. E momentul în care Faust se revoltă violent împotriva lui Mefisto, acuzându-l pentru crimele lui, văzând în el un „monstru execrabil”, care l-a antrenat doar în „distracții josnice” și aruncând asupra lui „blestemul lumii întregi”. Marea distracție se încheie.

Faust e condus înapoi, în lumea oamenilor, de fapt, un atelier de pompe funebre, într-un cimitir, unde tâmplarii muncesc de zor la sicrie, iar pe jos, pe lângă pereți, zac leșurile care-și așteaptă rândul. Curând își fac apariția, în ralanti, insinuându-se pe nesimțite, Lipsa, Datoria, Grija, Nevoia, care îl împresoară pe Faust (foarte plastică, pregnantă, apariția tinerilor actori în rase negre, lungi, cu mâneci de cămăși de forță), urmate de sora lor, Moartea, călare pe un rinocer. În jur trebăluiesc hăulind tâmplarii și groparii, dar Faust nu înțelege ce se întâmplă, orbit efectiv de acești strigoi nefaști, insidioși.

Mefisto îi organizează sfârșitul, cu meticulozitate, în timp ce Faust crede că bătăile ce se aud (i se pregătesc grabnic cosciugul și groapa) sunt ale oamenilor care îi înfăptuiesc proiectele mărețe, simțindu-se spiritul călăuzitor al unei opere nepieritoare în folosul semenilor. „Tot mai adânc se lasă-adâncă noapte,/ Lăuntric însă-n raze dulci mă zvânt;/ Tot ce-am gândit grăbesc să schimb în fapte:/ Iar singura măsură-i al Domnului cuvânt./ Sculați voi, slugi! Bărbat după bărbat!!! Sus la unelte! Sapă și lopată/ Să-nfăptuiască-ntregul plan de-ndată!/
Ca opera măreață să se-nalțe,/ Un spirit e de-ajuns la mii de brațe.” Convins că mulțimea i s-a supus, cere să se adune toți lucrătorii și să înceapă construcția. E momentul când pronunță cuvintele care îi vor aduce sorocul morții. „Să văd asemenea-mbulzeală vreau,/ Pe-un liber plai cu-un liber neam să stau! Atunci aș zice clipei care-aleargă:/ Oprește-te, că prea frumoasă ești!”. Situația se bizuie pe o ironie tragică, cutremurătoare, tulburată de comentariile lui Mefisto, care nu scapă ocazia să-și manifeste viclenia, mai cu seamă că Faust îl invocă pe Domnul și vrea să-i urmeze calea. Diavolul îi ia viața, folosindu-se de cuvintele convenite.

Faust moare, iar Mefisto se grăbește să-l îngroape, bătându-și joc de păcăleala căreia acesta i-a căzut victimă: „A căzut! S-a săvârșit./ Plăceri, noroc, – nimic nu-l mulțumea,/ Doar clipa cea din urmă goală, rea,/ Ar fi dorit s-o-nlănțuie, sărmanul.”. Sicriul se dovedește neîncăpător pentru defunct, dar, cu oarecare strădanie, e îngmădit în el, în timp ce Mefisto îi pândește sufletul, pentru care a investit atât de mult... Atent și ridicol, gata să prindă duhul când va zbura, pândind ca o pisică, Mefisto invocă

„Gura iadului“, „vâlvoarea flăcărilor“, „hiena colosală“, să-l sprijine. Dacă altădată duhul ieșea cu ultima suflare și putea repede să-l apuce, „Acum ezită; locul lui ciorâsc./ Scârbosu-azil de stârv, nu vrea să-l lase“. În timp ce-și dă toată silința să-și finalizeze operațiunea, pe nesimțite, atenția i se risipește. Parcă hipnotizat, imperceptibil, ochii i se lipesc, scânteind, asupra publicului. „Elementul supradiavolesc“, „mai pojarnic“ decât „focul iadului“, îl atrage magnetic, irezistibil.

Apetitul erotic al Diavolului este orientat în spectacol nu către Îngeri (ca în text), ci către tinerii din sală, cărora Mefisto le face confesiuni și declarații deochete, hărțuindu-i cu insistențele sale. „Dulci băiețandri, spuneți răspicat:/ Cu Lucifer nu sunteți rude oare?/ Ce nostimi sunt! Mi-e dor de o sărutare!/ Taman la țanc, se pare, ați picat.“etc., etc. Natura invertită o dejoacă însă, o subminează, în loc s-o favorizeze, pe aceea esențial perfidă și perversă, care l-a inspirat neîncetat. Răul corupt, decăzut, umanizat, devine neputincios, chiar dacă convoacă cohorte de demoni să-l susțină. Neatenția nătângă, datorată libidoului său subit inflammat, îl costă pe Mefisto ratarea prăzii pentru care s-a străduit îndelung. După o pândă ridicolă cu cleștele medical, „chirurgul“ rămâne cu paguba, bezmetic fascinat de frumusețea efebilor din sală. „Dar ce e – Unde-a dispărut grămada?/ S-au înălțat la cer, cu prada:/ Furatu-mi-au unica, suprema bogăție:/ Alesul suflet, care cu mine-n pact s-a prins,/ Vai! Mi l-au șterpelit cu viclenie.[...] Un foc absurd, o patimă vulgară/ L-au înțepat pe-un diavol tăbăcit./ Dar dacă-și dete totuși osteneala-n/ Copilărești trăsneli expertul drac,/ Nu mică pare-ntr-adevăr sminteala/ Care la urmă i-a venit de hac.“

Demonstrația de umanizare și de corupție neghioabă a lui Mefisto, care deține prim-planul, adresându-se publicului într-un lung monolog patetic, languros, stabilește o relație directă și extravagantă cu sala, limpezimea și starea de bine a spectatorilor împletindu-se cu contrarierea și amuzamentul.

Ar fi greu (dacă nu imposibil) de identificat îngerii, cu intervenția lor divină, în balul ce încheie spectacolul, instaurând utopia, sub aparența comică a unui final valsat de operetă, în care, acoperit de adunătura pestriță de învățăcei, lemuri, gropari, demoni, făpturi alegorice, acoperit de mulțimea dansatorilor, Faust e luat de val, dispărând neobservat de pe scenă și scăpând, în felul acesta, plății, la soroc. Un spectacol grandios, cu adevărat excepțional, de o personalitate bine definită și de o mare originalitate, *Faust*, în direcția de scenă a lui Silviu Purcărete este profund goethean, până în cele mai fine fibre, devotat activ partiturii alese. Publicul fascinat, disponibil, umple la refuz sala, la fiecare reprezentație, revenind neconținut să mai facă un pas către miezul adânc. Oricum, fiecare viziune e, în sine, atât de plină de satisfacție estetică, un adevărat regal, încât se găsesc, la toate nivelurile și pentru toate tipurile de public, oferte bogate și sensuri de descoperit.

Realizat într-un adevărat spirit faustic, spectacolul lui Silviu Purcărete marchează o dată importantă în istoria punerilor în scenă ale capodoperei lui Goethe, la nivel mondial. Onorează din plin *Sibiul, Capitală europeană*, fixând un prag înalt deschiderii Festivalului Teatrelor Europene și Teatrului Național din Sibiu, a cărui evoluție ascendentă, neîntreruptă, în ultimii ani, se datorează în primul rând prezenței unor asemenea maeștri.

PS: Știre de ultimă oră: spectacolul Naționalului sibian a fost selecționat să participe, pe cheltuiala organizatorilor, la FaustFestival de la Frankfurt, cu reprezentații în 4,5 și 6 septembrie 2008.