

NE-AU VIZITAT

Daria DIMIU

De pe malurile Dâmboviței
pe ale Senei și retur!

Ajuns la a VI-a ediție, **Festivalul Comediei Românești** (inițiat și organizat de Teatrul de Comedie din Capitală cu sprijinul Primăriei Municipiului București și al Ministerului Culturii și Cultelor) s-a îmbogățit anul acesta cu Secțiunea internațională. Aceasta a avut loc în perioada 6–8 aprilie și a cuprins patru spectacole – trei în engleză și unul în franceză (toate supratitrate) – și o lansare de carte. Secțiunea națională este programată pentru 17–24 mai și, pe lângă montări ale stagiunii precedente, va include atât manifestări desfășurate în centrul istoric, cât și cea de-a treia ediție a Concursului de Comedie Românească.

Dintre autorii români de comedii, doi au fost aleși pentru a apărea în fața publicului: Eugen Ionescu și Matei Vișniec. Notorietatea și valoarea acestora sunt indiscutabile. Numai că, deși existența unei componente internaționale este îmbucurătoare în sine, românul orgolios (și chițibușar) se poate întreba, îngrijorat: dintre dramaturgii plaiurilor noastre, doar aceștia doi au o faimă bine stabilită și persistentă peste hotare? Dacă da, nu cumva motivul principal este că din Franța, unde ambii s-au stabilit (Ionescu înaintea celui de-al Doilea Război Mondial și Vișniec – în 1987), iradierea și propagarea talentelor este mai posibilă și mai rapidă decât aici, „aux bords de l’Orient, où tout est pris à la légère”? Nu cumva este vorba și de minusul național de a nu ne recunoaște, traduce și promova talentele...? Probabil că, în continuare, nimeni nu poate fi profet în țara lui...

Activitatea Blue Raincoat Theatre Company (Sligo, Irlanda) este impresionantă. Compania a fost fondată în 1991. Membrii trupei sunt absolvenți ai Școlii de Mimi (École de Mime Corporel Dramatique) din Londra și, în afara spectacolelor propriuzise de la sediu –The Factory Performance Space este un fost abator abandonat – sau a turneelor, predau cursuri de teatru studenților din Galway și Sligo.

Primul spectacol prezentat de trupa irlandeză – **Cântăreața cheală** de Eugen Ionescu – a avut premiera în martie 2005.

Familia Smith stă pe scaune în buza scenei: ea (Sandra O’Malley) coase, el (Ciarán McCaulay) citește ziarul. Pe conturul casei așezate în fundal, un cadran imens de ceas arată cu totul alte ore decât suntem avertizați sonor. Pe parcursul spectacolului, orologiul proiectat pe pereți nu mai are indicatoare, ulterior își mărește și își strâmbă forma. Spre mijlocul piesei, gazdele Smith și musafirii Martin se îmbrățișează. Urmează un moment prelungit de tăcere, foarte bine acoperit din punct de vedere actoricesc: întâi prin priviri, apoi prin onomatopee. Conversația se înfiripă cu expresii stereotipe, casa se mișcă înainte și înapoi, aparent aleatoriu/dezordonat, iar menajera Mary (Ruth Lehane) dansează nepăsătoare cu *pompierul* (Patrick Curley).

Locul soților Smith este luat în final de soții Martin: pe aceleași scaune, cu aceleași gesturi reținute, aceeași politețe seacă, același ton intenționat searbăd, actorii parcă prevestesc începutul unui nou spectacol. De fapt, e viața noastră de toate zilele, devenită calpă prin repetabilitate.

Deși nu cel mai bine realizat din punct de vedere regizoral, spectacolul **Scaunele** se apropie ca atmosferă cel mai mult de teatrul absurdului, așa cum este el teoretizat. Într-un interior circular pustiu, cu aparență voit vetustă, *Bătrânul* (Mikel Murfi) și *Bătrâna* (Ruth Lehane) își petrec singurătatea în doi, înconjurați de ape, începând mereu o aceeași poveste pe care ea o uită și care pe el îl plictisește. Singurele certitudini din viața lor sunt etemele ei reproșuri (dacă ar fi avut ambiție, ar fi putut ajunge și el șef de ceva), veșnicul lui răspuns (de fapt, a ajuns șef de imobil!). apoi, monotonia este ruptă: cei doi se pregătesc de primire. Cu pași șontăcăiți, de personaje mult prea mult ținuite locului, cei doi se pun în mișcare, aducând din ce în ce mai rapid scaune dispartate din toate camelele și cotloanele ghicite după ușile mereu scârțâinde. Musafirii imaginari vin mereu, scena se umple de scaune, gazdele nu prididesc cu adusul unor alte scaune, se intersectează rapid, se opresc din când în când pentru câte o remarcă politicoasă la adresa unui nou intrat. Chiar și împăratul își face apariția, bătrâna își regăsește cochetăria, bărbatul își regăsește pentru moment agilitatea pierdută și respectul de sine. Serata cu atâta osândie și însuflețire pusă la punct, este o iluzorie șansă de sociabilizare, unica posibilitate de evadare din singurătatea cotropitoare resimțită de personaje.

Spectacolul **Lectia** al trupei londoneze „Icarus Theatre Collective” s-a jucat la București cu câteva zile înainte de a împlini un an de la premieră. Cheia regizorală (Max Lewedel) speculează umorul englezesc, accentele căzând pe ceea ce se poate plia pe specificul *so british* din replicile lui Ionescu – dramaturgul român stabilit la Paris.

Scenograful Christopher Hone a gândit un cadru intim: un birou sobru, destul de claustrant, cu mobilier, covor, lampadar și chiar glob pământesc – toate negre; singurele pete de culoare sunt cărțile care, la începutul spectacolului, zac mormane pe jos și în neorânduială pe rafturi. Toate mobilele se deschid pe lateral, pe înălțime, și chiar oblic.

Diferența evidentă de statură dintre *profesor* (Jojn Eastman) și *elevă* (Amy Loughton) este exploatată la maximum. Pe parcursul spectacolului, gesturile și atingerile profesorului față de elevă evoluează gradat, de la simpla mângâiere pe creștet până la asaltul final, crescând în intensitate și frecvență pe o scală erotică de la apreciere și atracție până la accese de pedofilie și viol.

Ortografia profesorului se transformă vizibil pe parcursul spectacolului, din litere atent rotunjite devenind pe la mijlocul acțiunii grăbit-ascuțite, ca de seismograf, ca în final să acopere tot spațiul de joc (inclusiv covorul) cu semne de neînțeles.

Crima se înfăptuiește cu un cuțit imaginar: pumnul profesorului strânge doar aerul. Și totuși, eleva se prăbușește, însângerată. Moment de reflecție pentru cât de mult rău pot face cuvintele înseși. Când lama propriu-zisă se ivește ca prin farmec de sub covor și strălucește efectiv în mâna criminalului, nu apare mai periculoasă decât intenția.

Personajul *Mariei*, perceput deseori doar ca menajeră și uneori drept complice tacit, se îmbogățește în interpretarea actriței Julia Munrow, care oscilează cu finețe între accente materne și atitudine de amantă refuzată. În final, când profesorul își omoară eleva și este cuprins de o panică naivă, menajera îl asigură că va scăpa și de această a 40-a dată, și îi prinde de mână ecusonul forțelor americane. Atunci, rochița albastră a elevei capătă o simbolică șocantă: e culoarea Uniunii Europene...

În ultima zi, înaintea spectacolului regizat de Charles Lee la trupa *Changement de décor* (Paris) a avut loc lansarea volumului de teatru **Imaginează-ți că ești Dumnezeu** de Matei Vișniec. Autorul a vorbit cu acel drag amestecat cu pasiune și modestie hărăzit scriitorilor despre calitatea unora dintre texte care, parcă prin proprie voință, își propun a rămâne scurte. În chip de prefață, Vișniec (își) explică acest straniu mecanism, a cărui incidență este inevitabilă, dar de necontrolat: „O piesă

Sandra O' MALLEY și Ciarán McCAULAY în *Cântăreața cheală* de Eugen Ionescu



scurtă este de fapt un copil care decide la un moment dat că nu mai vrea să crească. El poate decide acest lucru la trei ani, la patru ani, la șapte ani, chiar la unsprezece ani, în orice caz, înainte de a ieși din copilărie... Toată potențialitatea sa de viață rămâne intactă, se poate ghici în el un întreg destin, numai că el... rămâne mic”.

Orice text are o viață intrinsecă, dincolo de ideile exprimate, dincolo de cuvinte... Vine un moment când își poate impune cu asiduitate propria dorință în pofida intenției inițiale a autorului său, purtându-l ca în transă ori forțându-l să se oprească instantaneu.

Unul dintre actorii preferați de Matei Vișniec este Olivier Compte, Nicollo în one-man-show-ul **Bătrânul clown cu inima fugară** prezent în Festival.

Actorul a întemeiat în 2001 (*les*) *Souffleurs*, un „comando poetic” de vreo treizeci de artiști – actori, scriitori, dansatori, muzicieni, cinești, plasticieni – reuniți într-o „tentativă de încetinire a lumii”, de reșezare a lucrurilor în făgașele inițiale de esteticism, la adăpost de viteza (și superficialitatea implicită) adusă de modern. Tăcuți, mereu în negru și eleganți, membrii grupării colindă aglomerațiile urbane – străzi, gări, parcuri, biserici –, picurând cu ajutorul unor țevi (negre și ele) poezii în urechea și sufletul trecătorilor, uimiți să descopere frumosul în anostul cotidian și dornici să-și suspende pentru o clipă graba.

Spectacolul a fost primit cu entuziasm în toate țările în care a fost prezentat. În mod paradoxal, în România, reacția generală a publicului pare să fi fost ceva mai temperată. Și asta, din două motive: românii sunt încântați ca un compatriot al lor să fi ajuns reprezentant de seamă al dramaturgiei mondiale actuale. Cu toate acestea, l-au fixat pe Matei Vișniec exclusiv în rândul comediografilor.

În al doilea rând, mai ales generațiile tinere ale țării noastre francofone, fiind atât de atrase de engleză (și mai ales de cea vorbită, cât mai uzuală, mai grăbită și mai lejeră), se poate să fi fost un pic induse în eroare de conotațiile termenilor francezi, pierdute/sărăcite în corespondența română. Spectacolul lui Vișniec poartă, în limba pentru care a fost conceput, titlul *Le vieux clown dont le cœur fait des fugues* (*Bătrânul clown a cărui inimă – trad. literală: „face”; iar trad. literară: „e specializată în” fugi*). Titlul sub care s-a jucat la noi omite ambivalența fugii ca evadare, escapadă și totodată ca procedeu muzical. Și prin această inerentă strâmțorare, dimensiunea sufletească și cea meditativă sunt ușor limitate, provocând o posibilă diminuare a receptării.

Doar expresivitatea facială este apropiată de clovnerie, ca gen de teatru aparte, ca măiestrie stăpânită, nu ca aparținând registrului comic. Este un monolog – pe alocuri, cinic, pe alocuri mult prea dur, dar cu ecouri profund meditative – despre condiția umană. Simplitatea cadrului (decorul, semnat de Kuno Schlegelmilch, se rezumă la trei cufere și câteva obiecte de recuzită; costumele: Julia Allègre) este menită a pune în evidență mlădierile vocii umane, expresivitatea mimicii, forța și acuratețea gesturilor, într-un cuvânt, demersul omului întâi către autocunoaștere, apoi în dialog cu dimensiunea superioară.

Ca manieră de joc, am putea spune că punctul comun al tuturor spectacolelor a fost *interiorizarea*, o anume reînțoarcere la corpul uman care plasează actorul într-o situație unică între creatorii de frumos, fiindcă e deopotrivă generator și suport al artei. Acest aspect s-a cam uitat pe scenele actuale, unde producțiile sunt uneori dominate de efluvii de artificii, parazitare de izbânzi ale științei și tehnicii. Dezbărate de leș, substanța pură a teatrului a putut fi apreciată în elementele ei primordiale/constitutive – meșteșugul actorului și al scriitorului.