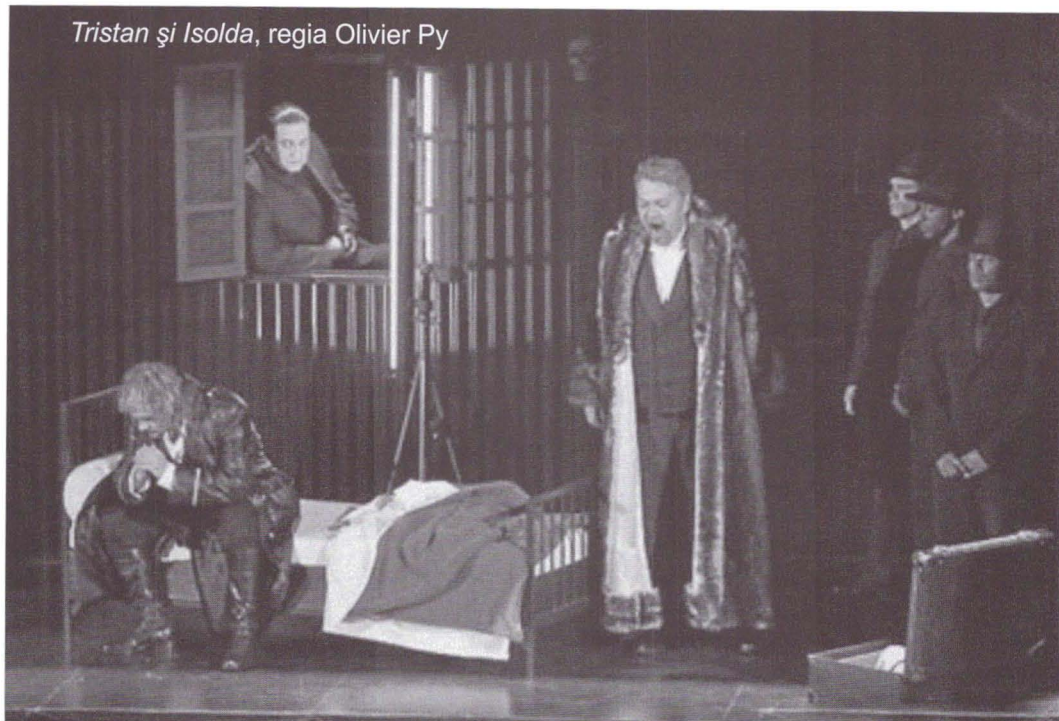


Adrian MIHALACHE

Sfârșit de serbare la Paris

La finele lunii mai a.c., serbările culturale pariziene se apropie de sfârșit. Apar ultimele premiere, se derulează ultimele turnee, se consumă ultimele succese. Odeon, Teatrul Europei, propune, la sediu, o piesă ușoară, de vacanță: *Doamna de la Maxim* de Feydeau. Te aștepți la o montare inovatoare – polemică sau parodică –, dar nu este decât teatru de bulevard pur și dur. Publicul este încântat că nu are nimic de cugetat. Directorul Olivier Py pare că neglijează repertoriul, fiind ocupat cu propriile sale montări, mai ales de operă. Versiunea lui scenică la *Tristan*, realizată la Geneva, cutreieră Franța în triumf, precum Napoleon revenit din Insula Elba. Am văzut spectacolul la Angers, capitala ducatului Anjou, ocupată cu sărbătorirea a șase sute de ani de la nașterea regelui René. Rege mai mult cu numele, pentru că René era interesat de simboluri, nu de putere. Moștenise titlul de rege al Ierusalimului de la un strămoș cruciat, pretindea tronul Ungariei, ca descendent al dinastiei de Anjou, primise cu grație regatul Neapolelui și Siciliei, din care a fost repede alungat. Retras la Angers, se dezinteresează de glorie și cultivă artele. Castelul său, care domină orașul traversat de râul Maine, se vede cel mai bine de pe terasa (un fel de *Motoare* de la noi) a noului teatru. Ea oferă cea mai frumoasă perspectivă asupra orașului, pentru că este singurul loc din care teatrul însuși nu se vede. Acesta este un hangar imens, total neinspirat, construit din funduri europene, căruia, seara, un joc de lumini colorate încearcă zadarnic să-i adauge un strop de farmec.

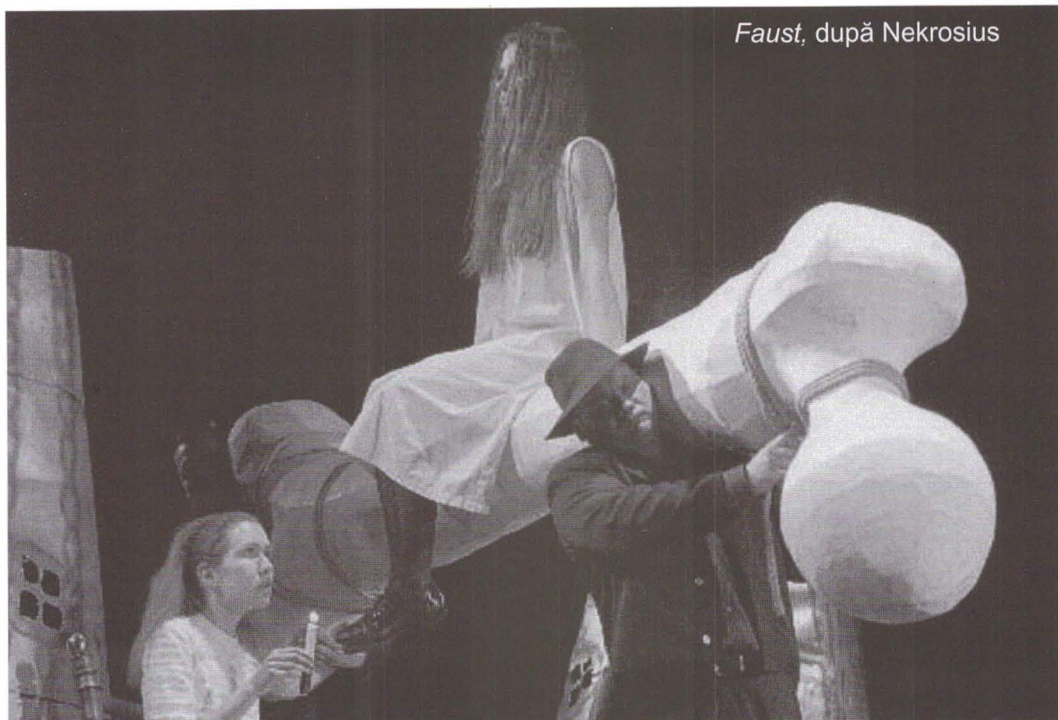
Regia de operă oferă un subiect interesant de reflecție. Când Patrice Chéreau a primit Premiul Europa pentru Teatru, cineva a comentat că regizorul a primit premiul tocmai când s-a lăsat de teatru. Chéreau a auzit și a replicat. Cum adică, opera, căreia i s-a consacrat în ultimul timp, ca, de altfel, și mulți alții, interesați să mănânce o pâine, nu e tot teatru? Acceptăm teatru-dans, teatru de imagine, teatru muzical, dar nu acceptăm opera? Pentru a-și dovedi dreptatea, Chéreau ne-a oferit atunci o înregistrare cu *Amintiri din casa morților* de Janáček, după Dostoievski, la care contribuția sa regizorală era cu adevărat substanțială. Totuși, există un sâmbure de adevăr în argumentul că opera nu e teatru. În cazul ei, regizorul nu are controlul ritmului. Muzica își impune exigențele, astfel încât regizorul nu poate tăia nimic, nu poate nici grăbi, nici încetini acțiunea. Degeaba ar dori să-i facă pe interpreți să „jocă”, să cânte atârnați cu picioarele de tavan sau în timp ce fac tumbe, că nu e fizic posibil. Nu toți sunt atât de receptivi ca Maria Callas, care se preta la orice, pentru că „dacă refuz un lucru, vine alta și-l face în locul meu”. Eșecul lui Andrei Șerban cu *Oedip* al lui Enescu arată clar că demersul teatral trebuie subordonat strict celui muzical. Îi rămâne regizorului să nuanțeze, pe cât posibil, jocul interpreților și, acolo unde aceștia nu merg pe mâna lui, să introducă figuranți în completare, care să aducă sarea și piperul. Îi mai rămâne să conceapă, împreună cu scenograful, o mizanscenă „rupătoare”.

Tristan și Isolda, regia Olivier Py

Olivier Py a utilizat ambele mijloace. Jocul de scenă pe care l-a sugerat interpretelor aduce o boare de ironie peste această poveste prin excelență romantică. Deși el însuși un însetat de absolut, purtându-și în bandulieră convingerile religioase, Olivier Py are un acut simț al umorului. Așa cum o vede el, Isolda este un fel de Mița Baston, temperamentală și sensibilă la „traducere”. Adusă de Tristan pe corabie, spre a fi mireasa regelui Marke, Isolda suferă de nebăgare în seamă. Ea se plânge pe larg confidentei Brangane că, după ce că l-a îngrijit și l-a însănătoșit, în împrejurări care preced acțiunea propriu-zisă, Tristan o tratează cu răceală și indiferență. Îl cheamă la ordin, îl inoportunează cu mofturi, îl exasperează, irită pe toată lumea, până și pe membrii echipajului. Văzând că „respectivul” nu și nu, recurge la marile mijloace. Vrea să-l omoare pe Tristan, apoi să moară și ea. Mijlocul este, ca și în cazul Miței Baston, „vitriolul englezesc”, adică „un fel de metal care arde orice, mai ales ochi”. Brangane înlocuiește însă licoarea mortală cu una afrodisiacă, dând naștere la întreaga dandana.

Unde actorii nu marșează, figuranții primează. Olivier Py recurge la adolescenți bine antrenați, care vin pe sub apă pentru a aduce obiecte simbolice de recuzită la patul de suferință al lui Tristan. Dar anvergura spectacolului are ca miză esențială decorul.

În primul act, o structură metalică înaltă glisează extrem de lent și fără niciun zgomot de jur-împrejurul scenei. Ea întrucapează înaintarea corabiei și oferă diverse spații de joc pentru protagoniști. În actul al doilea, strict cameral, Olivier Py are ideea de a face cuplul de îndrăgostiți să-și consume pasiunea în mai multe odăi care glisează una după alta, în centrul prosceniumului, astfel încât interpreții,



Faust, după Nekrosius

pentru a rămâne în centrul atenției, trebuie să treacă dintr-o cameră în alta. Una este burgheză, alta e de hotel, alta e studentească, una conține doar o imensă movilă de lut, utilizată drept pat. Tocmai când admiram excelența tehnică a mișcării constante și silențioase, mecanismul se blochează într-un scrâșnet disonant, iar spectacolul se întrerupe pentru remedieri. Mai grav, solista Sabine Hogrefe, de emoție, își pierde vocea. Actul al treilea se petrece la castelul lui Tristan, unde acesta agonizează pe un pat, în mijlocul unui bazin plin de apă, așteptând-o pe Isolda. Dacă figuranții intră și ies din bazin ca peștii, interpreții au câteva postamente bine amplasate, pentru a cânta în siguranță. În fine, Isolda cea izbăvitoare ajunge la țintă și, cu vocea recuperată, cântă finalul într-un fel de far care se înalță în mijlocul apei.

Dacă sediul central al Teatrului Odeon de la Paris este dedicat spectacolelor cu succes sigur la public, noul spațiu de la Atelierele Berthier găzduiește turneele și experimentele. În ultima săptămână a lunii mai, Eimuntas Nekrosius prezenta *Faust* și urma Radu Afrim cu *Boala familiei M.* Fostă fabrică, paralipedul de beton al atelierelor a fost îmblânzit în mod inteligent cu panouri de lemn natur. Sala este modernă, spațioasă, nepretențioasă, iar atmosfera foaierei este de o sobră intelectualitate. Publicul, destul de numeros, este în majoritate tânăr și neliniștit.

Nu poți vedea versiunea lui Nekrosius fără a te referi la cea a lui Purcărete. Primul este mai puțin pretențios, se mulțumește cu partea întâi a tragediei, fără să omită, spre meritul lui, prologul din cer. Nu e o mare montare, ca aceea a lui Purcărete, ci un spectacol minimalist, realizat cu economie de mijloace. Nu asistăm la teribila noapte a Valpurgiei, ci doar la mișcările sufletești ale lui Faust, ca și la

La grande magie... De Filippo la Comedia Franceză



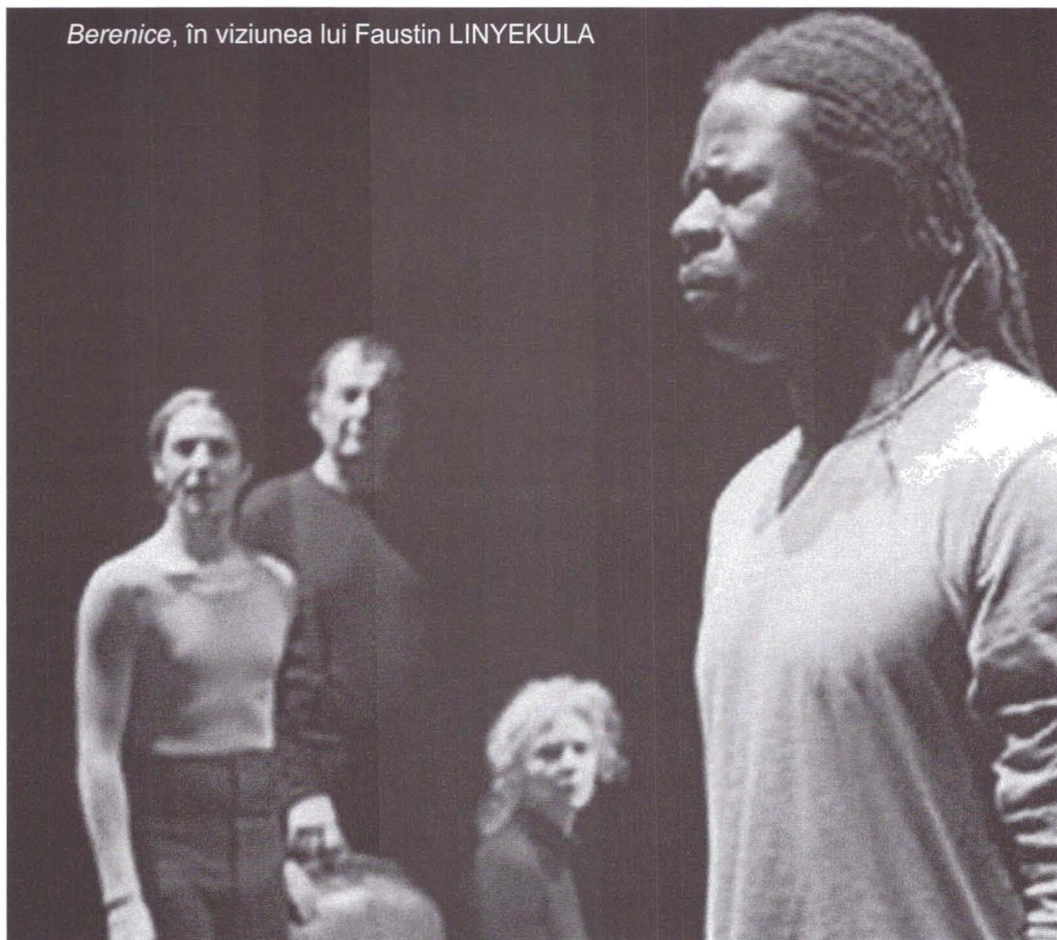
arta combinatorie din mintea lui Mefisto. Metaforele scenice sunt simple și puternice. O frânghie desfășurată simbolizează axa timpului, pe care un mare nod semnifică momentul de plenitudine. Scena traducerii Evangheliei după Ioan, când Faust găsește echivalentul „faptă” pentru „cuvânt”, este admirabil realizată vizual: Faust ia în mâinile făcute căuș sensul din paginile volumul original și îl poartă între foile deschise ale propriului manuscris. Se subliniază mereu dimensiunea intelectuală a tragediei. Cunoașterea în toate formele ei îl obsedează pe Faust, nu dorința de experiențe întâmplătoare. Podiumul scenei este plin de cărți deschise, iar actori întruchipând spirite le vântură paginile. Decorul se rezumă la patru cuptoare de aramă sugerând cercetarea alchimică, dar și flăcările iadului. Vârtelnițele la care lucrează Margareta și colegile ei compun, bine manevrate, când o locuință, când o catedrală. În prolog, Dumnezeu acționează o imensă pârghie, prin care guvernează lumea. În privința textului, Nekrosius a luat o decizie radicală: în loc să combine traduceri după procedeul *copy, cut and paste*, a reformulat totul în legea lui, într-o proză teatrală cursivă, fără să trădeze sensul. A adăugat metafore reușite, cum ar fi aceea a goanei după soare, capabilă să anuleze timpul. Distribuția este atent gândită, trezind asociații insolite. *Dumnezeu* din prolog este jucat de Povilas Budrys, care-l interpretează și pe umilul învățăcel Wagner, astfel încât personajul comic al discipolului naiv capătă o dimensiune abisală. *Mefisto* (Salvijus Trepulis, un nume care ar face pe orice român să viseze) este dublat de un asistent (*Spiritul Pământului*, câinele) jucat de Vaidas Vilius cam în maniera lui Marius Manole.

Elzbieta Latenaite dă *Margaretei* o latură demonică neașteptată, iar Vladas Bagdonas, ca *Faust*, impresionează prin acuratețe și naturalețe.

Ca să fiu sigur că mă orientez bine în oferta teatrală pariziană, am cerut și sfatul avizat al lui George Banu. M-a trimis într-o suburbie, la Gennevilliers, unde Comedia Franceză juca *Bérénice* de Racine. Ministerul Culturii presează ilustrul teatru să coboare la periferie, ca să bucure masele, fapt care stârnește resentimentul actorilor. Pe bună dreptate, pentru că publicul de acolo nu este nici avizat, nici entuziast. Într-o după-amiază de duminică, la a patra reprezentație dintr-o serie de treizeci, în sală nu erau decât câțiva spectatori, care se foiau tot timpul, vizibil exasperați de ritmul egal al alexandrinilor lui Racine. Despre regizorul – congolez de origine și coregraf la bază – Faustin Linyekula, aflasem de la George Banu că este extraordinar, mai ales când e singur pe scenă. Aici nu e pe scenă deloc, căci conduce, din umbră, distribuția multietnică a spectacolului. Acesta este unul tezist, susținând ideea că, precum Roma a respins pe străina *Berenice*, tot astfel Franța a fost nerecunoscătoare cu cei de culoare, chiar dacă ei s-au sacrificat pentru ea, în războaie. Linyekula s-a jucat cu schimbarea de sex. *Berenice* este interpretată de frumosul persan Shahrokh Moshkin Ghalam, care se arată seducător și complex, fără a recurge la vreo implicație *gay*. Actorul pare a întruchipa femeia orientală, așa cum a fost ea imortalizată de pictorul *pompier* Jean-François Portaels. Actorul construiește rolul din mișcări lente, unduitoare, din leșinuri bruște și din intonații seducătoare, realizând o creație de neuitat. Mai puțin reușit este africanul Bakary Sangaré, pentru că dicția lui este în suferință, dar mai ales pentru că alegerea lui contrazice mesajul politic al spectacolului: cum, adică, reprezentantul Romei rasiste și intolerante este un negru? *Antiochus*, adoratorul fidel al *Berenicei*, este interpretat de o femeie, Céline Samie. În pofida excelenței în rostirea textului, aceasta nu convinge ca bărbat. Linyekula pare a-l fi citit cu atenție pe Roland Barthes, care afirmă că toți confidenții din piesele lui Racine sunt persoane asexuate. De aceea, îl distribuie pe Jean-Pierre Raffaelli în toate rolurile secundare, masculine sau feminine. Actorul face un tur de forță, individualizând, doar prin rostire, personaje de ambe sexe. Stilistic, spectacolul trimite, prin nobila sa desfășurare și prin savanta sa mișcare, la teatrul Nô. Decorul este inexistent, cu excepția unei saltele pe care personajele se prăbușesc în momentele de disperare. Aceasta se ridică în final, devenind ecranul pe care se proiectează scene cu voluntarii din colonii, ulterior respinși de metropolă. Costumele somptuoase aduc frumoase pete de culoare. Armura lui Titus face parte din colecția Comediei Franceze, ea fiind concepută de Gruber.

La sediul central al Comediei Franceze, în Sfânta Sfințelor, adică în sala Richelieu, se mai putea vedea imensul succes al sezonului teatral, *Marea magie* de Eduardo de Filippo. Văzusem la București *Prețioasele ridicole* în viziunea regizorală a aceluiași Dan Jemmett, una distructivă, obraznică și lipsită de gust. În sala Richelieu, ginerele lui Peter Brook s-a menținut în dulcele stil clasic. Succesul se datorează, în bună măsură, piesei, în care de Filippo se arată mai mult autor pirandellian decât activist social. Decorul este realist-somptuos, un *palace* delabrat dintr-o stațiune odinioară la modă. Un scamator bine plătit pretinde că a făcut să dispară soția unui soț gelos, în timp ce aceasta se află cu amantul, în vacanță. El îi înmânează soțului o cutie care ar conține, chipurile, corpul soției sale, dar care trebuie deschisă doar dacă încrederea în fidelitatea ei e absolută. Timp de patru ani, soțul trăiește cu cutia în mână, fără să se hotărăască dacă să o deschidă sau nu. Soția, plictisită de aventură, revine, dar problema este că soțul

Berenice, în viziunea lui Faustin LINYEKULA



preferă cutia, mai sigură și mai la îndemână. Construcția dramatică este dezechilibrată: primele două acte aduc în scenă o mare varietate de personaje, dar ultimul se bazează aproape exclusiv pe performanța soțului, în ciuda apariției insistente a celor din familie. Actorii sunt pur și simplu formidabili iar rezultatul este – îmi măsoar bine cuvintele – aproape de perfecțiune. Hervé Pierre, ca scamator, este fantast, grotesc, fermecător, amuzant. Denis Polydés, în rolul soțului înșelat, are momente de grație care aduc aminte de Louis de Funès, actorul despre care Valère Novarina a scris pagini remarcabile. Cécile Brune joacă epatant, în travesti, un inspector de poliție. Până și rolul benign al băiatului de hotel este transfigurat de Loic Corbery printr-un tur de forță. Este adevărat că actorii vorbesc la rampă, către public, este adevărat că nu vedem mari inovații. Receptivitatea publicului face mai mult de jumătate din succesul spectacolului. Am văzut aceeași piesă montată de Gelu Colceag la Ploiești. La comparație, varianta lui rezistă, lipsesc doar ingredientele esențiale: dăruirea și demonia actorilor.

Abia sosit de la Paris, am alergat la Festivalul din Sibiu. Am revenit, astfel, din lumea crepusculară, în via mișcare teatrală.