

Ion CAZABAN

Clipa cea repede (6) – din Festival –

Dacă am încerca să schițăm cronotopul Festivalului Internațional de Teatru de la Sibiu, din multitudinea manifestărilor sale – dispuse succesiv și în planuri paralele, concomitente – ar ieși ceva semănând cu o constelație, inconfundabilă, greu de parcurs în totalitatea ei, dar a cărei reverberație (culturală, de astă dată) există, observată nu doar de noi. În spațiul sibian, captivant prin tot ce-i este propriu, un creator ca Eugenio Barba, atras de origini și de antropologie teatrală, simțea imediat „o energie și niște vibrații aparte”. Odată cu calitățile spațiului, prezența timpului, la Festival, se impune în dinamica formelor de comunicare, din continua interferență de impresii, cunoașteri și recunoașteri. Pe care le primim imediat, fără ezitare, sau zăbovind și pe îndelete... Uneori, ne aflăm sub fulgerarea revelatoare a clipei, altădată, dimpotrivă, într-o necesară așteptare, meditativă, căutând repere.

În acest spațiu-timp, se schimbă cadența drumurilor noastre (prin orașul de jos, prin orașul de sus!), dar și a receptivității, când urmărim un spectacol de Galgoțiu ori altul de Purcărete, când asistăm la un spectacol-lectură, când ne ațin pe stradă măscărici năstrușnic costumați, când ne potrivim dioptrile și amintirile într-o expoziție de fotografii de la trecuta ediție a Festivalului, când ne facem întâia părere răsfoind o nouă carte de specialitate, când ne concentrăm la conferința de la ora 14 ori la concertul baroc, de seară, de la biserica evanghelică... Sunt suficiente exemple.

Preferințele noastre în diversitatea programului pecetluiesc timpul de dimineață până seară, făcându-l să treacă mai repede sau prea încet. Nu-i simplu să te miști și să optezi în conglomeratul de propuneri, de arte, de modalități, de culturi, ce se amplifică de la an la an (Avignon-ul nostru, îl numea cineva). Trebuie să găsești punți de acces într-un program complex, nediscriminator, pentru toate gusturile. Și asta cere timp – dar, tot cu timpul, te descurci... Trebuie să-ți modulezi receptivitatea, despre care s-a afirmat – decenii în urmă – că operează cu o viteză mult mărită. Sensibilitatea și disponibilitatea, pretinse de formele spectacolului contemporan, indică o nouă viteză de receptare. Cei limitați la o preferință unică, tradițională sau nu, le vor refuza urgent, vor dovedi maximă viteză de respingere. E vorba, deci, să susținem altceva, un exercițiu diferit de disponibilitate selectivă, calitativ înțeleasă, pe care-l favorizează Festivalul sibian.

• *Warum*, spectacolul conceput de Peter Brook, este, de fapt, un monolog îmbibat de cultură teatrală și, până la urmă, anecdotic, cu momente accentuate ludic și referințe amuzante, despre arta actorului. În roșu și negru îmbrăcată, Miriam Goldschmidt ilustrează situații și moduri de interpretare, imită demonstrativ, cu fervoare ironică, poze de efect, clișee uzate, reprezintă cu umor felurite apariții în scenă, intră în relație cu partenerul-instrumentist (Agnello, percutând la hang) ori cu publicul, se servește de elemente simple de decor. Este un monolog îmbibat de cultură teatrală și, până la urmă, anecdotic, de „timpul care trece”, atingând memoria actorului, provocând uitarea. Cu timpul, inevitabil, actorul spiritual nu poate ocoli melancolia reușitelor sale efemere, nici junghiul vârstei înaintate. Însă teatrul trebuie păstrat („lăsa teatrul să rămână teatru“), cel creat de Dumnezeu în a șaptea zi a Genezei. Întrebarea – azi, mai ales – este: *warum?* La ce bun?



Constantin CHIRIAC, Mihaela MARIN,
George BANU

Foto: Scott Eastman

Expoziția de fotografie a Mihaelei Marin.



Foto: Scott Eastman

• În sala imensă de la fosta SIMEROM, spectatorii veniți să vadă *Închisoarea de oase*, găsesc mese întinse, cu pâine, vin și lumânări aprinse. Eugenio Barba toarnă vinul în pahare și clinchetul lichid, ca și pâlparea lumânărilor transmit o emoție demult neîncercată. Este introducerea considerată de regizor necesară pentru a-i primi spectacolul, atmosfera lui aparținând unei viziuni distincte. La început, suntem într-o lungă și tăcută așteptare. Întinderea halei se va anima odată cu sosirea celor care, cu vocile, cu cântecele și instrumentele lor (vioară, acordeon, mandolină), vor înfiripa viața – insolită, pentru noi – a spectacolului. Pornind de la o evanghelie coptă, descoperită în Egipt, lămurită și printr-un capitol din *Procesul lui Kafka*, cele ce vom auzi și vedea ne dau șocul unor atemporale, dar mereu profunde, fapte, cu personaje metaforic individualizate și sensuri de amănunțite perenitate. Într-una dintre scrierile sale programatice, Barba vorbește despre „experiența unei răscoliri adânci”, transmisă de la interpreți la public, născută dintr-o inerentă „zonă de tăcere”. Cum vom simți și noi acum. Imaginile și gândurile spuse și cântate de actori au înțelepciunea fără început și sfârșit, aflată în basme, ne întorc spre vârsta definitiv pierdută a omenirii. „Viața e un basm” și nu un vis, îl contrazice Barba pe Calderón. Dacă vom înțelege rostul „anarhiei pure” din basme, poate urma eliberarea noastră de banalitatea realităților zilnice.

În spațiul vast al halei, în care n-avem cum cuprinde cu ochii pe toți interpretii și jocul lor, se vorbește despre Cei șapte, despre nașterea, faptele și apoi moartea fiecărui. Locul nașterii lor se deosebește de la unul la altul: în apă, în foc, într-un lan de grâu, într-o mănăstire, într-un ospiciu... În Cei șapte, se rezumă „viața lumii” (ar fi socotit al nostru Miron Costin!), prin faptele lor: „unul clădește un oraș de marmură [...], unul măsoară cerul și adâncul [...], unul își joacă sufletul la noroc”... Și moartea le va fi deosebită, după cum le-a fost scris: îmbrățișat sau îmbrățișând, lucrând sau luptând pentru cei săraci... Dar, al șaptelea iese din rând, încă de la naștere. La sfârșit, acestuia îi va fi sortită neodihna: „tu vei umbla pe sub mormintele lumii”.

Recitând sau cântând textul, singur sau în cor, actorul lui Barba, în hainele sale obișnuite, schimbând doar ritmul și tonul, figurează un ceremonial scenic ce alternează narațiunea prescurtată, imagini fulgurante, gânduri provocatoare („Cei mișoși vor ucide fără cruzime”, „Eu nu doresc cerul tău/ eu mă doresc pe mine”). Între cuvinte și cântece, așteaptă Omul cu scândura – poate al șaptelea sau o ipostază. După cum suntem preveniți: „în lemn este focul” ascuns și trebuie să ne dăm seama. Omul cu scândura va aștepta, oprit pentru totdeauna de Paznicul care nu înțelege de ce a venit singur. Va aștepta zadarnic, până la moarte. Pentru el nu este intrare – nici ieșire, sub „semnul lui Iona”, prizonier al „închisorii de oase” din burta chitului... Jocul Omului cu scândura ce-i rotită, legănată, dusă în echilibru, curățată, folosită ca un prag, ca un pervaz (ca o ghilotină?), bătută cu patru cuie în cruce, lovită cu toporul – sugerează firul unei vieți în așteptare.

Actorii spun: „scriem un gospiel cu țipetele noastre/fiecare generație mai adaugă un cuvânt”. Spectacolul lui Barba este încă un cuvânt adăugat.

• Spre deosebire de Barba care vrea să obțină „răscolirea” noastră cu imagini și sensuri venind dintr-un timp arhaic, Geanina Cărbunaru, cu *20/20*, se înscrie într-o actualitate bine-știută, reamintind evenimentele conflictului interetnic de la Târgu Mureș, din 1990. Piesa este ilustrarea unor mentalități, regăsite în reacții și relații umane, determinate mai precis de persistența unor prejudecăți și false probleme. Realitatea cotidiană le contrazice.

Spectacolul este montat între documentarul civic și dezbaterile morale, aducând argumentul faptelor, alăturând psihologii care spun mai mult decât ar vrea s-o facă. Dialogul și demonstrațiile vizuale accentuează cu pitoresc și cu umor cât trebuie pentru a evita didactica altor poziții la fel de preconcepute.

Pippo DELBONO în *Povești de iunie*.



Foto: Dragoș Spițeru

Foto: Doru Wilhem Gombolș



Scenă din *20/20*, text și regie Gianina Cărbunariu.

• Festivalul ne-a confirmat interesul special din ultimii ani pentru fotografia de teatru și ne-a reaprins o mai veche preocupare. După albumele publicate de András Visky la Cluj-Napoca, iată altul cuprinzând creații regizorale ale lui Mihai Măniuțiu, comentate de Cristina Modreanu. Astfel de albume color nu sunt ușor de realizat, costul lor nu-i deloc oarecare, efortul tinerei edituri „Bybliotek“, de asemenea clujene, merită elogiile noastre. Fotografiile depășesc nivelul documentar – sunt imagini adesea poetice, fascinante.

Tot la Sibiu, Mihaela Marin și Dragoș Spițeru au deschis remarcabile expoziții fotografice care ne vor folosi într-un viitor articol. După cum ne spune, Mihaela Marin este atentă la crescendo-ul dramatic, caută să prindă clipa unei tensiuni interpretative deosebite, care conferă dinamism și expresivitate fotografiei. Dragoș Spițeru este tentat să strecoare o picătură de umor și așteaptă să-i fie oferită de spectacol, aflând-o în jocul mimicii al figurilor sau într-un detaliu scenografic care va sugera involuntar.

• Așa cum am înțeles din monologul său autobiografic, trecând de la vorbirea firească la șoaptă ori la strigăt extrem, și invers, pentru Pippo Delbono teatrul este, în primul rând, comunicare, împărtășire reciprocă, trăită cu ceilalți interpreți și cu publicul. Rețin unul dintre citatele sale din Shakespeare: „Există ceva bun și în lucrurile rele“, sau opinia îndreptățită, împărtășită și de alții, acum ușor nuanțată: „nu suntem în stare să fim liberi“.

• Împreună cu Doina Modola, am comentat la unul dintre spectacolele-lectură, piesa *Ah, bătrâna magie neagră*, scrisă de ivorianul Koffi Kwahule, stabilit de câteva decenii la Paris. Eroul central este un boxer. Spre deosebire de filme, piesele cu teme, ori măcar cu momente sportive, sunt rare, deși ele n-au lipsit din repertoriu. La începutul secolului trecut, apărea, în decor, un teren de tenis. Mai târziu, s-au jucat *Golden Boy* de Clifford Odets – cu tânărul Liviu Ciulei în rolul unui boxer – și *Centrul înaintaș a murit în zori* de Cuzzani. În fiecare, sportul nu-i decât un mod de a releva o anumită condiție socială, conflictul moral, disputa personajelor cu mediul de care vor să se elibereze. Există asemănări evidente de fond și tratare între piesele cu această tematică, dar boxerul lui Kwahule este un campion paradoxal: el nu mai vrea să fie învingătorul absolut de până atunci, victoriile fără emoții nu-i mai spun nimic. În culmea succeselor, Shorty, supranumit de presă „Magia neagră“, vrea să fie altul, să simtă tensiunea examenului public și nesiguranța rezultatului. Să fie altcineva, chiar riscându-și gloria dobândită. Nu mai vrea să fie boxerul „magic“, ci să trăiască omeneste „senzația înfrângerii“. Este atras de teatru, locul – spune el – unde primești lovituri „în suflet“. Pe când, în piesa lui Odets, *Golden Boy* era un violonist împins spre box de interesele mafiei –, acum, boxerul este, totodată, actor amator. Dar mafia nu îi permite să renunțe la ring pentru teatru. Autorul complică o intrigă previzibilă (cu meciuri aranjate și crime posibile), corelată cu mitul faustic (contractul lui Shorty cu mafioul Shadow este un alt pact diavolesc), accentuată politic („afro-americanul“ se va înfrunța cu „marea speranță albă“), și, oscilând între iubire și violență, e rezolvată melodramatic. Piesa se distinge prin referința la jazz, frecventă în biografia personajelor, în replici ori în indicațiile amănunțite ale autorului – jazz obsedant și în viitoarele sale lucrări, după cum am aflat.

• Japonezul Oriza Hirata își aduce personajele într-o sală de muzeu. Sunt oameni oarecare, obișnuiți, cum se întâlnesc cu milioanele pe străzile din Tokyo. Cele ce-și spun, sunt, în mare parte, vorbe, vorbe, vorbe... Vorbesc anodin, despre orice, și înțelegem destul de repede că ocolesc ceea ce-i esențial în viața lor. Desigur, putem aprecia discreția normală sau timiditatea, dacă n-ar fi dorința de a scăpa, într-un fel, de problemele ce-i frământă, irezolvabile. Dacă nu se tace, cu privirea în gol, cuvintele sunt un fel de a pune sub tăcere. De a evita realitatea. Pictura lui Vermeer, expusă la muzeu, servește de comparație, pentru

că și camerele ei etanșeizate ascund viața din afară. Deși, tot în acea vreme, apariția lentilei ajutase deja (pe Galilei) la o viziune extinsă, clară, obiectivă. Spectacolul devine explicit: dincolo de discuția care ocolește sau amână mereu sunt, perceptibile, probleme grave, preocupări amare, renunțări dureroase, rupturi definitive. Dar, de fiecare dată, opinia este că nu-i momentul destăinuirii, „să lăsăm discuțiile astea”. Atenția se mută: „Afară, salcâmii au flori albe” – poate cu o nuanță de ironie la sensibilitatea niponă (ce escamotează, văzând doar copacul).

Pentru personajele care își vorbesc sunt trei bănci lungi, de lemn șlefuit. Asistăm la un teatru pe cât de eliptic și „sărac”, pe atât de contemporan.

• Dragoș Galgoțiu a dramatizat celebrul roman al lui Döblin, *Berlin Alexanderplatz*, după care a realizat încă un spectacol amplu desfășurat în spațiu și timp, cum ne-a obișnuit în ultimii ani. Povestea lui Franz Biberkopf devine o montare inevitabil narativă, însuși autorul e prezent (prin Marian Râlea) pe scenă, urmărind îndeaproape psihologiile, comportamentele și faptele personajelor, dându-le intrări și observându-le evoluția, obiect de studiu și diagnostic, la fel ca în carte. Ambianța rezumată de scenograful Andrei Both din câteva piese de mobilier – un divan desfundat, o canapea gălbuie, o masă, scaune, un pian, o mașină de cusut, dulapuri metalice de arhivă (pentru fișele cu care lucra Döblin) – configurează o simultaneitate de locuri, fiecare animat la momentul potrivit, pentru acțiuni prelungite, amănunțite expresiv. Panta, ce se profilează monumental în fundul scenei, va susține ascensiuni eșuate simbolic, dar și tablouri expositive, de grup; extraordinar costumate de Doina Levintza. Există o deosebire între costumele care caracterizează precis personajele de prim-plan și cele purtate în tablourile de grup, preluate parcă de la cabaret, de la music-hall. Acestea nu fac decât să acopere cu aparența lor antrenantă, să dea o falsă imagine, de fundal, pentru degradingolada profundă, morală, pe care o trăiește metropola. În anii de după Primul Război Mondial, violența impulsurilor și isteria erotică definesc starea societății, indică psihoze postbelice, anunță, totodată, viitorul politic catastrofal. La începutul și sfârșitul spectacolului – concepute simetric – se aude un tunet puternic care ar putea fi un bang (teatral) concentrând vacarmul berlinez sau un trăsnet ceresc pentru Sodoma vremii noastre. Spulberat mitul metropolei moderne, multilateral dezvoltată industrial, iese la iveală o lume rătăcind cumplit în derivă.

În violența crimelor și în agresivitatea pornirilor erotice, în cruzimea lor dorită sau inconștientă, intră în joc omul redus și constrâns la instincte, la impulsuri primare, la carnalitatea, totuși, vulnerabilă (descrisă anatomic, ca și a animalelor ucise la abator). Este omul-trup care își manifestă împotrivirea într-o furioasă senzualitate. Mai aproape de imagistica „Noii Obiectivități” apărute în anii '20, tragedia socială a trupului (respins, umilit, închis, violat, invalid, ucis) se înfățișează de preferință grotesc, fără compasiunea naturalistă, dar asta nu neagă tragicul, ci îl scoate în relief.

Complexitatea romanului se regăsește în montarea sa, unde pamfletul, cronica urbană, reportajul senzațional, insertul publicitar, statistica, relatarea distanțată – capătă coeziune. O coeziune care se realizează și în diferitele registre stilistice, combinând expresionism și replica sa, „Noua Obiectivitate”, naturalism și teatru epic sau, în modalitățile scenice, utilizând monolog, pantomimă, clownerie, proiecții, mișcare stilizată coregrafic.

Ceea ce ne arată spectacolul de amplă deschidere al lui Dragoș Galgoțiu necesită, fără îndoială, o privire lucidă și o ureche atentă (care să evite reacțiile noastre grăbite, cultivate de micul ecran!).