

shakespeareiene, chiar dacă la sfârșitul acestora nu scrie nicăieri „va urma”. Sper să urmeze cât mai multe.

Teatrul „Odeon”, Sala Studio – **Contra democrației de Esteve Soler**. Traducerea: Luminița Răuț. Regia: Alexandru Dabija. Decorul: Helmuth Stürmer. Costumele: Corina Grămoșteanu. Cu: 1. Mugur Arvunescu (*Soțul*), Oana Ștefănescu (*Soția*), Coca Zibilianu (*Copilul*), Dan Năstase (*Omul cu mopul*). 2. Silvian Vâlcu (*Primul bărbat*), Mihai Smarandache (*Al doilea bărbat*). 3. Oana Ștefănescu (*Farah*), Mugur Arvunescu (*José*). 4. Richard Bovnoczki (*X*), Silvian Vâlcu (*Y*), Alina Berzunțeanu (*Z*). 5. Mugur Arvunescu (*Bărbatul*), Oana Ștefănescu (*Vecina*), Mihai Smarandache (*Vecinul*). 6. Alina Berzunțeanu (*Mama*), Mihai Smarandache (*Tatăl*), Silvian Vâlcu (*Fiul*). Data reprezentației: 18 februarie 2014.

Nicolae HAVRILIUC

Teatrul ca o terapie de șoc

Când realitatea în mers depășește minimum de faceri ce-i îngăduie să fie percepută drept realitate (este momentul când se rupe bariera de ordine și echilibru), se produce o revărsare a ei în altceva: în ficțiune. Altfel spus, posibilitățile realului fiind „exfoliate”, se trece la exersarea trăirii prin abateri de comportament, atât în plan personal, cât și-n plan social. Pentru a înțelege și a ține sub control acest altceva social, devenit ficțiune, inteligența umană intervine (condiția este să intervină la timp) și lansează (prin intermediul satirei, caricaturii, sarcasmului până la grotesc și imitarea nefardată a faptelor) câteva terapii de șoc, spre a tempera excesul de fictiv al realității sau încercând readucerea ei în limitele respirabilului. Catalanul Esteve Soler, mâhnit de ceea ce face și își face omul (conștient și inconștient), așezat ca într-un centru de lume ce pare s-o ia la vale, scrie *Trilogia* de utilitate imediată (***Contra progresului***, ***Contra iubirii***, ***Contra democrației***), remarcată, în fapt, drept trei substanțiale exerciții de dialog, în aparență disparate între ele, fiecare în câte șapte „pânze”, vizând psihologia și societatea insului XXI.

Scenele românești, în libertatea lor de creație, prin regizorii noștri supli în gândire și iscusii întemeietori de forme scenice în mișcare, inconfundabile repere pentru imaginarul teatral al lumii (de care, har Domnului, nu ducem lipsă!), se arată atrase de textele tânărului catalan. Anul 2013 a fost începutul... În ianuarie, Alexandru Dabija aranjează scenic la Teatrul Național „Radu Stanca” (Secția Germană) din Sibiu *Contra democrației*, urmat de Bobi Pricop, în spațiul „Laboratorului de noapte” al Teatrului „Bulandra”, cu experimentul *Contra progresului* (mai 2013), pentru ca, apoi, Radu-Alexandru Nica să încheie trilogia și să monteze la Teatrul Național din Târgu Mureș *Contra iubirii* (iunie 2013).

Iată că Alexandru Dabija reia proiectul ***Contra democrației***, după versiunea sibiană, și-l transpune într-o nouă imagine scenică, la „Odeon” (ianuarie 2014), cu unele schimbări: scenografia fiind încredințată lui Helmut Stürmer – scena este adusă în centru, înconjurată pe trei laturi de public –, costumele (șocante prin împerecherea lividului cu roșu) îi aparțin Corinei Grămoșteanu, iar efectele video, întregitoare elemente ale imaginarului (materia decorului se dizolvă și se recompune ca o

dăltuire în corpuri de lumină), sunt datorate artistului video Cinty Ionescu. Dar schimbarea esențială se produce în organizarea scenelor. Cele șapte „crochiuri” ce compun textul din *Contra democrației* sunt reduse la șase. Operațiunea s-a produs, cu siguranță, dintr-un specific al viziunii regizorale ce prețuiește simetria (dacă în scena întâi, părinții sunt devorați de copil, în scena șase, părinții îșiucid copilul) și include în unitatea spectacolului numai secvențele necesare. Se găsesc în spectacolul de la „Odeon” (Sala Studio) imagini dintr-o democrație din care a dispărut însemnul conlucrării de pe poziții egale, unde fiecare să-și aibă șansa; în schimb, stăruie profilul autoritar al unicului, al vicleanului cocoțat în frunte și pliat după necesități personale pe scaunul decizional. Este exclus alesul pentru calități, în schimbul celui impus prin mârliani. Predomină violența, groaza și scabrosul. Se pare că, într-o fază a evoluției (prin sleirea esențelor ce fac vital sistemul), în absența unui control riguros al relațiilor interumane și a nesocotirii legilor de conviețuire, democrația este atinsă de sindromul subminării și al distrugerii celui din apropiere.

Scena întâi, elocventă prin ritmurile prevestind „sfârșitul de partidă”, aduce în vizor un cuplu de casă, el și ea, discutând cu aprindere despre lucrurile din cotidian și efectul asupra lor. Înfășurați în „postavul” nucleului de familie, cei doi pun în mișcare un tablou cu accente picturale. (Oana Ștefănescu și Mugur Arvunescu, prin rostire și mimică adecvată – răbufnirile lui fiind urmate de oftatul ei –, animă cromatica unui expresionism unde totul ia chip de grotesc înspăimântător.) Copilul conceput din iubirea părților procreatoare („rodul iubirii noastre” – se spune) odată născut, în locul bucuriei mult sperate (replică la bucuria din familie, ce deschide scena), aduce primejdia și dispariția treptată a cuplului. În viziunea lui Soler (accentuată de regie), răul, din noul născut, n-a fost plămădit în mediul de viață intrat (n-a avut vreme nici să-l respire, darămite să-l cunoască), ci transmis genetic prin sângele părinților, constrânși de traiul într-o societate obstrucționistă și mercantilă. Acest virus genetic existențial se cere conștientizat spre binele societății, pentru că, în ciuda oricărui tip de reforme și revoluții, societatea nu prosperă (și nici nu se schimbă), ci stăruie amăgitor prin declarații, umilindu-și cetățenii și împingându-i pe fâgașul căderii continue.

Absența religiosului din viața personajelor, a blândeții firii, a iubirii aproapei de esență creștină, a făcut să pogoare asupra lor atmosfera încărcată de conflicte fără soluții (când părțile, din egoism ocult, nu sensibilizează confruntarea cedând unul în favoarea celuilalt) din Antichitatea politeistă ce a inspirat tragedia greco-latină. Scena cinci, în seninătatea ei (jucată firesc de Oana Ștefănescu, Mugur Arvunescu și Mihai Smarandache, în rolul soțului somnoros, predestinat sacrificiului), dar străjuită de misterul clipei ce duce spre gravitatea situației, mobilul aflându-se în imposibilitatea cunoașterii (personajele se mișcă între veghe, somn și visare), mi-a amintit de momentul morții lui Agamemnon pe fundalul împerecherii fără opreliști Clitemnestra–Egist. Năstrușnica cifră șase a stopat gândirea personajelor, împiedicându-le să afirme care cifră vine după. Prea s-a grăbit „geneza” biblică (se pare că-l interesează cu deosebire pe Soler) să-și distribuie „facerea” numai în șase zile. Probabil că odihna trebuia amânată (când roadele „facerii” erau în toi), spre a se plăsmui în subsidiar și „incredibilul” ce va lua chip în vremurile viitoare.

Există la omul lui Soler, ca o supradotare cultivată de vremuri, instinctul de a ucide, mișcat – se prea poate – din necesitatea de a face ordine, în sens abstract, și plăcerea de a eterniza ființa în „clipuri” ce adună la un loc victima și călăul. Plăcerea unor asemenea eternizări „de o clipă” este sporită în spectacol prin implicarea privitorului. În final, personajele părtașe la crimă (părinții îșiucid băiatul ajuns la vârsta

maturității, pentru că interesele de firmă o cer și, în plus, este un derapaj nativ) solicită spectatorul să profite de cadavru (pentru a le aduce un oarece venit) sau să le fotografieze alături de cadavru, din convingerea săvârșirii unei fapte bune. Nu evit să cred că Alexandru Dabija nu și-a gândit scena într-o multitudine de înțelesuri. Sadica plăcere a personajului se vrea lovitură în plexul inconștienței privitorului. Dar ceea ce apare interesant la regizor este știința de a aduna în spectacol actori din generații diferite și de a le oferi posibilitatea să comunice în deplinătatea șanselor sau, păstrând proporțiile, de pe poziții egale. Datorită unei dinamici a jocului, la care participă înfățișarea actorului cu rostirile sale, prestația lui Mihai Smarandache are farmec, mult farmec. Nu odată acest farmec, răsfrânt asupra partenerului de joc, a încântat privitorul. (Rămâne de antologie finalul din *Tipografic Majuscul* – regia: Gianina Cărbunariu –, unde Mihai Smarandache, alături de Gabriel Răuță și Alexandru Potocean, modelează spovedania „răului” cu cele mai ingenue accente ale spunerii.) În soțul somnoros, în tatăl pruncucid și-n bărbatul violent, actorul își preumblă chipurile de expresie, jucând scenele ca pe o reprezentare de sine stătătoare, iar impresia ar putea rămâne definitivă, dacă iscusința regizorului (sub veghea căruia se află actorul) n-ar fi ordonat partea prin sporul de contribuție la reușita întregului. Silvian Vâlcu pare că-l susține pe Mihai Smarandache, mai mult spre a rotunji, în parteneriat, o relație de scenă, și excelează în primul bărbat violent (deși cade snopit în bătaie, de al doilea) și-n copilul ajuns la maturitate, chipeș și impasibil (dar omorât de tatăl pruncucid). În ce privește figura personajului redat de S. Vâlcu se cere o atenție pentru expresia ochilor, pentru mișcarea sprâncenelor, a gurii sau pentru încleștarea fălcilor. Expresia urii și îndemnul spre violență ale personajului jucat de M. Smarandache se temperează pentru nota de afecțiune afișată, când numitul călău își lipește victima de obrazul său ca printr-o atingere de aproape. În contrast, apare celălalt copil, devoratorul de părinți, târându-se pe scenă ca o arătare hidoasă, ce emană din gesturi și gândurile tot răul mocnit și îmbătrânit (căruia Coca Zibilianu îi împrumută corpul și mișcărilor, nu în nuditatea nașterii, ci vestimentată de Corina Grămoșteanu). Alina Berzunțeanu, deși joacă extremele (a fost dorința regiei), se află între iubita sechestrată și schingiuită și mama pruncucidă, stăruie prin tonul ce trasează feminitatea personajului. Și democrația poate naște „nevinovatele” tiranii: „baronul” de ocazie. Richard Bovnoczki desenează chipul unui astfel de „baron” și-l înzestreață cu cinism, atunci când personajul decide smulgerea din temelii a unui oraș, numai pentru a scoate din memorie imaginea iubitei. Un cuvânt de atenție se cuvine și pentru Dan Năstase, în *Omul cu mopul*, ce-și mișcă mușchii pectorali ca un surplus la mișcarea scenică.

Am observat, în desfășurarea spectacolului, dirijarea personajelor ca într-un calcul matematic (aranjamente, permutări, combinații); adică, ținând cont de indicația autorului, Alexandru Dabija și-a distribuit actorii prin ordonarea lor în cupluri ce se fac, se destramă și apoi se refac, urmându-și devenirea pe bucla oscilației, ca într-o simetrie.

Păstrându-mi tonul optimist, mă pregăteam să-mi notez la ieșirea din sala de spectacol următoarele: ce se-nțelege din subsidiarul spectacolului este faptul că, totuși, realitatea se vrea frumoasă, iar viața merită iubită. Dar mi-am stopat gândul, pentru că mă apăsa ceva. Ceea ce mă apăsa, ca un greu nesuferit, era excesul de fictiv, devenit marginea realității, pe care omul, în nechibzuința sa, l-a anexat, mutilând viața. Iată că vine teatrul, cu proiecția sa de lumini!... Teatrul nu-și propune să inventeze o nouă realitate, ce trebuie musai urmată și trăită în dimensiune proprie, ci să intervină în folosul realității existente, ca să-i corecteze abaterile și derapajele, spre a se așeza în matcă funcțiunilor firești.