TEATRUL „ȚĂNDĂRICĂ“

NICĂ FĂRĂ FRICĂ

de Nina Cassian

Copilăria : iată un cuvînt care declanșează în oamenii maturi o sumedenie de imagini, de cele mai multe ori așezate otova în rastelul memoriei. Ceea ce le diferențiază este valoarea lor sentimentală, cognitivă sau reprezentativă, și doar rareori ordinea cronologică în care s-au întipărit. Amnezie sau intenționată ignorare, cert este că, oricum s-ar numi, acest fapt duce în mod fatal fie la subaprecierea copiilor (și a copilăriei), și deci la subevaluarea acestei vîrste, fie la o sumedenie de pretenții obositoare, copilul fiind considerat drept om matur, pe ai cărui umeri poate fi așezat același număr de sarcini, dar de o greutate direct proporțională cu dimensiunea sa fizică. Efectul va fi extrem de neplăcut pentru cei maturi : copilul, fie se va revolta pretinzînd să fie tratat ca un adult, fie se va maturiza precoce, în perimetrul sărac al unor foarte puține sensuri înțelese despre lume și viață.

Teatrul pentru copii este o activitate extrem de dificilă și riscată : ce sînt copiii ? În mod cert, ei nu sînt miniaturile celor mari ! După cum nu sînt nici o subspecie umană, deci un soi de hominizi care trebuie bruscați și dresați pentru a „ajunge“ ca noi, maturii ! Pentru a încerca să-i înțelegem — și nu trebuie niciodată să încetăm repetarea acestei tentative — „trebuie să ne situăm în mod deliberat — spune Gilbert Durand — în ceea ce vom denumi *traseul antropologic, adică schimbul neîncetat care se produce la nivelul imaginarului între pulsiunile subiective și asimilatoare și somațiile obiective emanînd din mediul cosmic și social.*“

Aceste elementare reflecții, ca și fuga la una dintre importantele cărți ale secolului nostru („Structurile antropologice ale imaginarului“ de G. Durand), mi-au fost provocate de spectacolul *Nică fără frică* — ce titlu scenic și jucăuș ! — montat, pe un text de Nina Cassian, la Teatrul „Țăndărică“. La acest spectacol am fost cu fiul meu, în vîrstă de șase ani ; în pauză, poeta, prezentă la premieră, mai în glumă, mai în serios, dar cu prietenie, mi-a spus : „ah, și doar am zis ca la acest spectacol să vină numai copii de la zece ani în sus !“ Cu o intuiție admirabilă, poeta a stabilit un anume prag al copilăriei. Fiul meu s-a arătat intens interesat numai de acele date din spectacol care îi permiteau cuprinderea în imaginar a simbolurilor legate de ceea ce Durand numește mediul cosmic, adică *spațiu* (pămînt, aer, apă) și *timp* : în fiecare segment, personajul avea de înfruntat alte piedici (somațiile cosmice : străpungere, traversare, scufundare). Ba, mai mult ! Conversînd cu fiul meu, am constatat ce firesc este pentru un preșcolar procedeul aglutinării : sub imperiul emoției provocate de peripețiile lui Nică aflat în submersie, stăpîn peste țara eroului, în mintea celui mic, nu mai era Namilă-Împărat, ci Caracatița ! „Dar de ce ?“ — îl întreb. „Păi n-ai văzut ce mîini lungi avea ? !“

Sper că, implicit, sugerez și admirabilele virtuți ale textului semnat de Nina Cassian (dealtfel, poeta este și semnatara muzicii de scenă), un text exemplar, pornind de la structura simplă a oricărui basm, prin capacitatea de a mînui cu dexteritate răsturnarea situațiilor — răsturnări cu atît mai spectaculos pregătite cu cît ele sînt etern previzibile —, printr-o gradare homeopatică a energiei cuvîntului, a forței cuvîntului, este realizată trecerea de la realitatea *afișată* (povestea ca atare) la realitatea *vizată* (conform preavizului, orice asemănare cu cele știute este deloc întîmplătoare).

Așadar, acest text desconspiră un fapt greu de admis, din cauza prejudecăților culturale care ne stăpînesc : aspirația „inconștientă“ a oricărui basm nu este de a se ridica de la o realitate cotidiană la o „metarealitate“ ; traseul este invers : mulțimea basmelor nu constituie decît un stoc de structuri, de scheme, din care este scos acel „obiect vorbit“, care permite o cît mai adecvată coborîre, prin simplitatea fragilă a „metarealității“ (basmul), în adîncimea unei infrarealități, implicita realității zilnice a ascultătorului.

Somațiile realului, cărora le sînt înlesnite prin text atîtea reprezentări și conexiuni, cuprind un arc extrem de larg : dezinvoltura trecerii de la jocul de cuvinte și rime la jocul situațiilor, simplitatea cu care nesperata izbăvire a țării lui Nică se produce în final fac să plu-

www.ziuaconstanta.ro

tească într-o irizantă concretețe adevărul celor două cuvinte care constituie leitmotivul textului : dragoste și libertate.

În fața virtuților incontestabile ale piesei, regia și scenografia (Ștefan Lenkisch și Anca Sbarcea) trebuiau să găsească soluțiile cele mai nestînjenitoare ; și le-au găsit. Principala dificultate consta tocmai în faptul că scena era a unui teatru de păpuși. Trebuiau (și au fost) înlăturate rafalele de convenții teatrale care ar fi transformat spectacolul într-o competiție a artificiilor, imaginea scenică apropiindu-se de aceea a unui film de *science-fiction*. Trucul coborîrii unui plan înclinat aflat în proscenium și mișcarea liniei de orizont în sus și în jos au permis situarea spectatorului ca într-o cabină în care s-ar afla aparatul de filmat. Acolo unde textul avea paranteze și volute otioase (scena întîlnirii cu Luna și fiica ei, Țara Kitsch-ului), soluțiile regizorale și scenografice au reînviat vechile convenții ale teatrului de păpuși, permițînd ușoara parodiere sau șarja ironică.

O a doua problemă excelent rezolvată în acest spectacol a fost relația marionetă-mînuitor. Apariția mînuitorilor în postură de păpuși în acest spectacol are — dincolo de impecabila lor utilitate în construirea scenelor și derularea conflictului — și o semnificație aparte. Personajele care pot fi și sînt iubite de public sînt Nică și fiica Lunii ; Namilă-Împărat este prezent în scenă prin vocea sa tunătoare și artăgoasă și prin cele două brațe imense, cu mai mult de șase degete fiecare. Caracatița — stăpîna înfricoșătoare a apelor — este un mănunchi de brațe.

Cei trei Barbă-coți, piticii din Țara Kitsch-ului care-s în stare să-și anine la urechi, drept cercei, o pereche de ochi de fată, sînt jucați de mînuitori. Aceasta e țara maturilor, în care trebuie să se reverse cohortele de copii ! Izbutitul *play-back*, vocile care au rostit replicile, iată alte două componente ale acestui spectacol ce trebuie aplaudate.

Nică fără frică al Teatrului „Țăndărică" ar merita cu prisosință atenția unor psihologi : investigațiile pe eșantioane de spectatori în vîrstă de peste zece ani ar putea constitui un material științific demn de atenție. Ce înțeleg, cum înțeleg, ce asimilează, ce ignoră sau resping din spusele și văzutele acestui spectacol ? Ipotezele noastre despre propriii noștri copii, și de fapt despre ceea ce este minunat în trecutul fiecăruia dintre noi, sînt sau nu îndreptățite ?

Iată așadar un spectacol care prin valoarea textului și a regiei depășește limita interesului așa-zis cultural imediat, și care practic se înscrie în sfera culturii înțeleasă ca stare de spirit a generației de mîine dimineață.

Paul Cornel CHITIC

TEATRUL DE PĂPUȘI DIN ORADEA

FĂT-FRUMOS CEL URÎT

de Marin Sorescu

S-ar zice că, în *Făt-Frumos cel urît*, Marin Sorescu ne oferă doar o „joacă". Parodierea unui basm. Prințesa este *ne*adormită, Făt-Frumos e urît, zmeii sînt îndatoritori și prietenoși, împăratul și împărăteasa, doi burghezi obtuzi. Fata lor nu vrea să se mărite, așteptînd un prinț. Așa cum flăcăi obișnuiți — crezîndu-se feți-frumoși sau zmei-paralei — visează la sînziene care nu există. Și iată că Sorescu nu se joacă numai, ci vorbește despre real și imaginar în viața noastră, a tuturor, despre frumosul care poate fi urît, despre urîtul care se dovedește frumos...

Pentru a ridica pe scenă această lume „cu două fețe", Sergiu Savin — lucrînd pentru prima dată în teatrul de păpuși — alege limbajul cel mai pertinent. Relația obiect animat/animator este instaurată în trei variante : mînuire după paravan, mînuire la vedere, mînuire din trapă, mîinile și capetele mînuitorilor — cu expresii semnificative — fiind vizibile. Se creează astfel asociații și disociații ce îngăduie realizarea unor personaje miraculoase, dar și demitizarea lor, destrămarea magiei teatrale, printr-o răsturnare umoristică. Se obține un efect de paradox, de distanțare ironică.

Complexa și pregnanta sintaxă construită de regizor este exemplar servită de scenograf și de actori. Decorul pictorului W. Bölöni sugerează o casă zăvorîtă, al cărei pod este însă deschis tuturor închipuirilor. Păpușile — wayang, zdrențe rafinat colorate — au cîte un detaliu revelator : cuib de pasăre în chip de pălărie, la Făt-Frumos, trabuc și bluză marinărească, la Zmeul cel mare...

Dintre actori, se remarcă Mioara Diaconu, care individualizează cu inteligență, simț al nuanțelor și umor trei personaje : bucătăreasa zmeilor, una dintre ursitoare, o fată de măritat. Petru Diaconu este un cal năzdrăvan care-și cenzurează spiritual stăpînul. Ioan Oros caracterizează cu aplomb un împărat hilar și un zmeu bine crescut. Ana-Marietta Fițescu, Marlena Prigoreanu, Nelu Moldovanu și Mihai Vereș, Rodica Suplecan și Eugenia Wolanski-Bödi dovedesc

www.ziuaconstanta.ro