



## SPECIFICUL CREAȚIEI ARTISTICE A REGIZORULUI ALEXANDRU GRECU

*LE SPÉCIFIQUE DE LA CRÉATION ARTISTIQUE  
DU METTEUR EN SCÈNE ALEXANDRU GRECU*

---

Dina GHIMPU,  
doctorandă,  
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice, Chișinău

---

*Cet article est un fragment de la thèse de docteur, dans lequel l'auteur se réfère à un des metteurs en scène, Alexandru Grecu, qui représente la nouvelle génération des artistes. Dans l'article on observe, que l'auteur a fait une étude très sérieuse de l'essence de théâtralité de ce metteur en scène, qui est nécessaire de chercher à l'origine du folklore authentique roumain, à „caluchary”.*

*La première partie de l'article présente l'information biographique de l'artiste, ensuite le spécifique artistique de la création de ce metteur en scène.*

*L'auteur fait une investigation sur la fonction d'expressivité artistique corporelle dans les spectacles de Grecu, en affirmant, qu'en certain cas, elle s'assume le rôle principal dans ces représentations, en renvoyant l'élément stylistique homogène, qui transmet le message du spectacle par les méthodes para-verbales.*

*Par rapport au théâtre du „caluchary”, l'auteur arrive à la conclusion, que le metteur en scène ne se limite pas uniquement à la sémiologie externe du phénomène, mais il est approfondi en essence énergétique, plastique-figurative de la tradition, en pratiquant des codes secrets de „caluchary”. Ces affirmations sont démontrées, d'une manière bien documentée, avec des arguments sérieux et vraisemblables, dans l'étude sur le spectacle „Les métamorphoses d'Ovivius”.*

Regizorul Alexandru Grecu n-a încercat să se integreze, să se adapteze unui teatru deja format, pentru a-și realiza principiile sale artistice, ci viceversa: și-a creat propriul teatru, selectându-și echipa în concordanță cu viziunile sale asupra esteticii artei teatrale contemporane. Dar, până a ajunge la această decizie importantă în viața sa, parcurge un traseu exemplar: absolvște faculta-

tea de regie a Institutului de Arte din Chișinău, timp de câțiva ani joacă și montează la Teatrul Poetic Alexe Mateevici, concepe zeci de farse, scenete, scheciuri la Teatrul de miniaturi al televiziunii naționale și Teatrul Dialog, fondat de el în 1987 la Centrul Republican al Tineretului. Activitatea profesională intensă, interesele diverse, dar și profilul său de factură analitică îl determină să-și

aprofundeze studiile. Acest lucru se întâmplă în perioada anilor 1987-1990, când se înscrie la cursurile de regie ale lui Konstantin Raikin, directorul Teatrului Sati-rikon din Moskova, Rusia.

Konstantin Raikin s-a format ca personalitate de creație la prestigioasa școală teatrală Șciukin, a căror descendenți, începând cu anul 1960, reprezintă cu mult talent și dăruire arta teatrală națională și care a pregătit câteva generații de actori din Moldova. După absolvirea acestei școli, Raikin este angajat în calitate de actor la Teatrul Sovremennik, unde joacă în spectacolele altor regizori, montează de sine stătător și se filmează. În lucrările tânărului actor era evidentă tendința de exteriorizare plastică a rolurilor, iar multe dintre ele aveau amprenta măștilor Comediei dell Arte sau ale eroilor teatrului medieval rusesc. Raikin era nevoit să-și încadreze viziunile sale în concepția estetică a unui teatru, care avea o identitate artistică distinctă. După o perioadă considerabilă de 10 ani la Sovremennik, Raikin își fondează propriul teatru – Satirikon, în care, finalmente, își aplică cunoștințele căpătate și are posibilitatea să-și realizeze integral toate ideile.

Urmând exemplul profesorului său de regie, Alexandru Grecu îmbibă tradiția vahtangoviană, cu teatralitatea ei debordantă, cu expresivitatea ei sugestivă, carnavalescă, încercând totodată să-și descopere propria esență artistică. În perioada studiilor

sale la Moskova, el profită din plin de schimbările radicale, produse în capitala fostei Uniuni Sovietice. Prin anii '80-'90, în viața teatrală a Moscovei se producea o adevărată „revoluție culturală”. Regizori notorii, care părăsiseră anterior Rusia pe motive de ordin politico-artistic, acum montează pe scenele moskovite. La Taganka, Iurie Liubimov își restabilește celebrele spectacole *Boris Godunov*, *Viul (Jivoi)*, *Micile tragedii (Malenikie traghedii)*, la Teatrul Tineretului lui Ghinkas se demonstrează *Clandestinitatea*, Roman Viktiuk montează la Teatrul Sati-rikon *Cameristele (Kameristki)*, Gleb Panfilov, regizorul de film, realizează *Hamlet* cu Oleg Iankovski în rolul principal, Oleg Efremov lucrează asupra piesei lui Alexei Ostrovski *Și deșteptii calcă-n străchini (Na vsiakogo mudreța dovolino prostot)*, Konstantin Raikin lansează în premieră spectacolele *Hercule*, *Mowgli*, *Ce e viața omului (Cito nașa jizni)* și *Fetele (Lița)*. Totodată, metropola rusă devine gazda celor mai cunoscute și prestigioase colective teatrale din lume. În cadrul schimburilor culturale și festivalurilor unionale vin la Moskova teatre din Spania și Germania, Peter Stein aduce renumita sa *Livadă cu vișini*, Peter Brook vine cu *Trei surori*, cu spectacole de autor vin Giorgio Strehler și Robert Sturua. Aceste experiențe artistice îi oferă tânărului regizor posibilitatea asimilării nu doar a valorilor școlii teatrale rusești, ci și a tradițiilor culturale și

a esteticilor teatrale europene. Ele îi largesc orizontul estetic, îi liberalizează fantezia de creație, îi ascuțesc percepția, îi educă gustul pentru formă, îi dezvoltă capacitățile de conceptualizare a ideilor într-un sistem unitar propriu.

Urmărind îndeaproape creația lui Raikin, Grecu găsește destule similitudini cu propriile sale concepții despre teatru. Și Raikin, ca vahtangovian, pe lângă arta actoricească, acordă o importanță deosebită dansului, gesticii, muzicii, vocalului, costumelor, adică aspectului sărbătoresc al spectacolului. Numai că teatralitatea lui are rădăcini în folclorul rusesc, în arta *skomorohilor* din reprezentațiile de bălci. Felul de percepție a teatralității la Grecu, după cum e și firesc, este strâns legat de valorile teatrului românesc, de folclorul național, de teatrul tradițional, de ritualuri și obiceiuri. Mai ales se regăsește în *teatrul călușăresc*, pe care, la vremea lui, l-a studiat temeinic, cu toate simbolurile și semnificațiile acestuia. Deci ambii, intuitiv, își căutau identitatea la izvoarele culturii lor tradiționale. Numai că Grecu, ulterior, în mod deliberat, își pune drept scop efectuarea unei alianțe firești între teatrul european și teatrul de origine folclorică, națională. Într-un interviu el recunoaște: „*Eram conștient de faptul că în artă contează de unde ți se trag rădăcinile, numai astfel poți să creezi un teatru de conținut, care se va încadra organic în valorile universale, fără a imita papagalicește*

*modele de aiurea. Am ajuns la această concluzie după ce am studiat multe lucrări în domeniu, constatând, că acest gen tradițional românesc (se referă la Călușari) era foarte aproape de ceea ce însemna școala lui Raikin, adică școala șciukinistă, vahtangoviană... Poate că maestrul rus a ajuns în mod intuitiv la stilul său, însă acest gen de spectacol se dovedea foarte aproape de teatrul nostru călușăresc... Ulterior, am dezvoltat acest specific artistic pe scena Teatrului Satiricus”.*[1] De altfel, observația regizorului cu privire la asemănări se dovedește a fi perfect adeverată. Studiile în domeniul etnografiei și al etnologiei atestă clar că tradiția zeului cabalin precreștin este comună tuturor indoeuropenilor, ea pornind de la geto-daci și ajungând ulterior la slavi prin filiera grecilor bizantini. Astfel se explică existența ei atât în arealul balcanic, cât și pe teritoriul estic al Europei. [2, 3, 4]

Dacă ne referim la specificul artistic al creației lui Grecu, constatăm că el nu se limitează doar la semiotica “exterioară” a fenomenului, cum ar fi “citarea” directă sau indirectă a unor elemente ce fac parte din atributele ritualului – măștilor zoomorfe de cal, lup, etc. steagului călușului, bățului călușarului, clopoșeilor, batistei, altor fragmente din portul tradițional. El se aprofundează în esența energetică a datinii prin practicarea unor coduri călușărești – a celui *cromatic* (folosirea triadei culorilor mediatore dintre lumi alb-negru-roșu, dar și

verdelui - simbolul vegetației și albastrului - simbolul aerului și apei); celui *sonor/muzical* (utilizarea instrumentelor pe viu sau prin reproducerea sunetului acestora - fluietului, viorii, cobzei, cimpoiului, clopoțelilor/clopotului, cornului, etc. sau reproducerea sunetelor emise de călușari în timpul derulării dansului); celui *astrologic* (trimiterea la simbolurile călușărești, cum ar fi cercul, care semnifică soarele, luna și toate derivatele acestora - ciclul vieții, circuitul natural, lumina, focul, căldura, viața în general); celui *vegetal* (întrebuințarea elementului floristic); dar, mai ales, a celui *coregrafic/plastic* (utilizarea metodelor paraverbale - dansurile rituale sau elemente ale acestora, gesturile, atitudinea, mimica, acțiunile magice etc.). Astfel, Grecu își conturează viziunea individuală asupra teatrului modern, descoperind congruența dintre culturi diferite ca specific, dar asemănătoare ca esență.

După finalizarea stagiului de regie în Rusia, în 1990 își fondează, pe lângă Filarmonica Națională, propriul teatru – Satiricus, stabilindu-și, totodată, genul predilect – comedia. Nu este doar un tribut adus Satirikonului moskovit, ci este alegerea conștientă a tânărului, pe atunci, regizor, deoarece experiența anterioară, dar și simțul umorului, ochiul ironic, chiar satiric, asupra realității cotidiene, caracterul militant, implicarea în probleme de stringentă actualitate, îl definesc ca

personalitate umană și artistică. De la comedii/farse legere, regizorul trece lent la varieteti și musical-uri, în care, pe lângă culoare și muzică, este multă mișcare, dans. În general, chiar din primele sale spectacole Grecu pune accent pe plastica actorilor, pe mobilitatea lor exterioară și interioară. El afirmă, că *„școala satiricistă face o simbioză între jocul actoricesc, vocal, plastic și dans”*. Iar multistilismul Teatrului Satiricus, pe lângă *„școala veche românească a călușarilor”*, mai are rădăcini *„în teatrul lui Matei Millo, Vasile Alecsandri, I. L. Caragiale, în cel francez al lui Moliere și cel rusesc al lui Stanislavski”*. [5]

Funcția expresiei plastice în spectacolele lui Grecu este diversă. Dacă uneori este utilizată doar ca fundal pentru o acțiune de prim-plan, alteori este plasată prin contrapunct cu un eveniment, în vederea creării unei poli-fonii spectaculare. În unele cazuri ea exemplifică starea interioară a eroilor, emoțiile patetice le estompează printr-un studiu plastic de origine grotescă, și, invers, scenele de evidentă clovnerie sunt diluate printr-un opus liric. Sunt spectacole, în care plastica corporală nu este doar o piesă din ansamblul arhitectonic al acestora, ea semnificând mult mai mult decât un dans sau un element coregrafic. Expresia plastică devine, în acest caz, unul din eroii principali ai reprezentației, care reflectă elementul stilistic unitar și care transmite mesajul

spectacolului prin metode paraverbale. Astfel, un material dramatic explicit prinde contururi polifonice anume prin intermediul elementului coregrafic implicit. Elementul plastic este unul universal și multifuncțional. Interpretat nu doar ca mobilitate a corpului uman, ci înțeles mai extins, într-o accepție mai largă, ca plasticitate a limbajului teatral în general, el oferă posibilități conceptual-artistice inepuizabile. În acest context, Grecu afirmă că plastica corporală, ca element sugestiv, spune astăzi mai mult decât cuvântul. Gestica interioară are pentru el o semnificație aparte, *“deoarece ea redă structura sufletească a omului. Cuvintele, dulci sau amare, drastice sau măgulitoare, gingașe sau brutale, rămân a fi o perdea, după care omul încearcă să se ascundă... Înainte de cuvânt a fost mișcarea, totul pornește de la mișcare. Mișcarea, gestică, trădează... Dacă vrei să cunoști cu adevărat un om, este mai edificativ să-l vezi când tace... Felul în care reacționează o persoană în diferite situații, cum se bucură de soare, de un om drag, cum se sperie de un câine, se teme de un șef, cum reacționează la vederea unei sume mari de bani, spune totul”. Teatrul în secolul vitezei, - conchide regizorul, - se bazează pe principiul „minimum de cuvinte - maximum de sens”, la care mai adăugă *“maximum de gest”*.[6]*

În *Metamorfozele* de Ovidiu influența călușarilor este cel mai pregnant exemplificată. Importanța cuvântului este redusă la maximum, spectacolul fiind

axat eminent pe mișcare, semnată de maestrul Victor Tănăsescu. Este cazul când expresia plastică este condiția *sine qua non*, ea devenind personajul principal al spectacolului. Această mișcare este ceva intermediar între pașii de balet clasic și unele elemente stilizate ale dansului tradițional folcloric, stilul reflectând expresia modernă a plasticității corpului uman într-o realitate dezaxată, lipsită de frumos și armonie, dar în perpetuă căutare a acestora.

Subiectul se bazează pe două mici poeme ale lui Ovidiu. Unul se referă la mitul lui Narcis, iar altul la mitul lui Pigmalion. Este evidentă intenția regizorului de a pune în discuție probleme, ce țin de spirit în această lume, ce pune preț pe materie. Regizorul, care este și autorul scenariului, tratează miturile ca pe două ipostaze succesive ale existenței omului de creație. Artistul - Vitalie Țapu, prins în mrejele divine ale Creației - Irina Rusu, își caută identitatea, chinurile la care este supus sunt mistuitoare și plăcute, în același timp. El este în căutarea femeii ideale, care ar întruni toate calitățile și aspirațiile atât ale artistului, cât și ale bărbatului din el. El schimbă model după model, în ramele picturilor sale sunt „încarcerate”, pe rând, Filomela - Lilia Cazacu, Andromeda - Elena Oleinic, Io - Nina Toderico, Europa - Iraidă Bobescu, Terra - Olga Ciobanu, Meduza - Elena Negrescu. Dar tot nesatisfăcut rămâne, până când o descoperă pe

Galateea – Ludmila Gheorghiu. Găsirea zeiței, a frumuseții fără de cusur, o ia drept răsplătă pentru strădani, ca pe un merit propriu și exclusiv. Aici chinurile lui ar trebui să rămână în trecut, dar, după atâtea căutări sfâșietoare, uneori inutile și lipsite de sens, începe să se complacă, să-și glorifice meritele și tocmai aici intervine tragedia Pictorului. Zeul precristian Odin sau divinitățile Olimpului îl pedepsesc, el se îndrăgostește de sine, de eu-l său propriu, autodesființându-se ca om de creație. În criză, Artistul își distruge toate operele, iar neantul, veșnicia, îl acoperă în anonim.

Spectacolul începe încă înainte de a se lumina scena. În bezna totală, sub acompaniamentul unei melodii stinghere, stranii, cântate la flaut, răsună vocile unui Cor de femei. Doar două mici luminițe roșii licăresc, ca ochii unei fiare de noapte... Rugile femeilor în togi lungi devin tot mai insistente pe măsură ce luminile, plastic, cresc și se transformă în două cercuri roșii, de foc. În mijlocul unuia stă Artistul, iar în celălalt – Corul de femei, parcă simbolizând cele două începuturi ale universului, luna și soarele, femeia și bărbatul. Cercurile duelează verbal, invocând, pe rând, ajutorul lui Odin. Treptat, vociferarea femeilor scade, ca și cercurile de foc, până la dispariția lor totală. Acest light-procedeu, utilizat pe întreg parcursul spectacolului, în afară de faptul că ajută la alternanța scenelor, mai are și altă

funcție, dictând ritmul plastic, cardiac, al acestui balet contemporan. De fapt, în acest spectacol se poate spune că și lumina are o partitură coregrafică: prin schimbarea intensității acesteia este condiționat gradul trăirii interioare a fiecărui erou pe un anume segment de timp. Jocul ritualic, care se desfășoară mai apoi sub melodia autentică, dar stilizată a *Hăulitei* în interpretarea formației Trigon, are sensuri inițiatice și aduce în prim-plan o epocă și o lume demult apusă. Artistul, în compania Creației, își descoperă vocația, descoperind simbolic vălurile colorate intens, sub care sunt ascunse Culorile (tot ele Corul, Dansatoarele și Sculpturile). Creația, sub chipul unei femei lascive, într-un tricou negru, strâns mulat pe corp, cu părul despletit pe spate, îl atrage pe Artist în vârtejul unui joc periculos. Ea îl seduce, „pețindu-i” Culorile ca pe niște mirese alese. Simbolizând actul creației, pictorul se antrenează într-un dans frenetic, încercând să le cunoască, să le supună, iar ele ba se las stăpânite, ba devin rebele ... În această luptă corp la corp ies învingători pe rând ba el, ba ele. În spatele acestui dans ramele goale ale viitoarelor picturi tremură și ele, ritmic, deasupra capetelor protagoniștilor, amenințând, ca săbiile lui Damocles. Imperturbabilă rămâne doar o imensă ramă, garnisită cu o pânză, ce amintește de pielea vițelului de aur din Kolhida, trimitere la alt subiect din mito-

logia greacă. Frumusețea sălbatecă a „dansului tribal” răbufnește involuntar din interiorul dansatoarelor, ca flăcările de jar ale focului primar, proaspăt încins. Factura corpului uman este subliniată de linia costumelor semitransparente, create de Liubov Strokova. Ele imită goliciunea, subliniind însemnele esențiale ale feminității și asemănându-se cu desenele de pe amforele antice sau din picturile murale grecești. Dansatoarele au ceva și din figurinele venerelor paleolitice. Ritmul sacadat al *Hăulitei* susține mișcările ritmice și totodată haotice ale dansatoarelor, sugerând tangențe evidente cu *paparudele*, ce invocă ploaia sfântă și aducătoare de roadă, iar alteleori cu *ielele*, ființele imaginare din mitologia populară românească, care ies noaptea spre prăpădul bărbaților. Aidoma Corului antic din tragediile grecești, corespondentul său folcloric participă efectiv la toate evenimentele din viața Artistului.

În general, fiecare scenă din spectacol poate avea câte un titlu convențional. Dacă cea precedentă era o *Inițiere*, următoarea s-ar putea numi *Prima împărtășanie*. Creația i-o prezintă Artistului pe Filomela, primul model și pretendentă la titlul de femeie ideală. Fata este la început pudică, mișcările îi sunt nehotărâte, stângace, dar, simțind încurajarea Creației, ea devine tot mai îndrăzneată. Conștientă de puterea frumuseții sale, mișcările îi devin mai langu-

roase, mai seducătoare. Artistul cedează, consumând simbolic actul dragostei. Dansatoarele-*iele* vin în susținerea Filomelei, încercând să-i sucească mințile Artistului. Sub acompaniamentul unui ritm din ce în ce mai alertat, care seamănă cu o bătăută, motivul amintind de departe dansul folcloric *Perinița*, ele dansează jocul sălbatec al victoriei, al nunții, îl împing pe Artist în brațele Filomelei, îl încercuiesc, îl descântă, săvârșind, până la urmă, un viol psihologic, cu țipete și mișcări de pantere, ieșite la vânătoare. Toată scena se produce în semiobscuritate, trimitere la faptul că *ielele* anume pe timp de noapte își fac de cap. Dar Artistul o respinge totuși pe Filomela, înțelegând că nu e modelul ideal, pe care îl caută. Până la urmă, maldărul de corpuri înnebunite de pasiune și de luptă, cade istovit la pământ... Bacanala se încheie. O altă scenă, pe care am intitulat-o *Căutările*, se consumă pe fundalul sculpturii Galateei – prima lucrare de valoare a Artistului, ca simbolul actului de creație deja epuizat. Artistul, în căutare perpetuă, desprinde din șirul Dansatoarelor-*culori* câte pe una din ele, vrând să înțeleagă dacă e ceea ce caută. Pe una o învârte în piruete, o studiază, o pune în diferite poze, parcă ar vedea-o într-unul din tablourile sale. În dansul Artistului cu ipotetica femeie ideală, el îi mângâie părul lung și auriu, o îmbrățișează tandru, parcă pregătindu-și viitoarea jertfă, ca Meșterul

Manole pe Ana... Creația, pe durata acestei scene, se frământă ca în chinurile nașterii... Pentru Dansatoarele-*culori* sunt ridicole aceste strădanii, ele îl iau în zeflema, râd în hohote, își bat joc de Artist și de căutările lui inutile. În scena *Invocării*, văzând tristețea Artistului, Dansatoarele-*sculpturi* primele îi adresează rugii zeului, ca el s-o învie pe Galatea. Ele se așează în fața acesteia, ca în fața unui templu păgân, aducându-i omagii. Artistul dirijează cu ele, implorându-le parcă să-i fie partașe în îndeplinirea dorinței sale. Dansatoarele fac un cerc în jurul Galateei, dansând și fluturându-și batistele, ca aripile unui stol de păsări. Dansul este foarte apropiat, ca motiv, de hora fetelor, a crăițelor din ritualul Drăgaicei. La fel ca pe Drăgaică, Artistul își înfrumusețează sculptura iubită cu panglici și mărgele, ca pe o femeie vie și o scoate de pe pedestal, o duce în brațe, o așează pe pământ, implorându-l pe Odin să-i dea viață. Din neputință, o plânge ca pe o simplă muritoare, iar disperarea îi este preluată de vocea singulară a unei bocitoare, care sună ca un ecou din înălțimi, în timp ce „stolul” de batiste îi tremură în cerc de asupra corpului neînsuflețit. Tot acest ritual este blagoslovit de Creație, care, la un moment dat, se integrează în hora fetelor, în ideea comună de a-i învia. În sfârșit, Odin se lasă îmbunat și îi trimite un semn, un trandafir roșu de foc, pe care i-l aduce cu un mesaj zeita roșie Io.

Zeul îi primește ofranda – pentru a-i învia iubita, el le împietrește pe Dansatoarele-*sculpturi* ... sau ele singure acceptă această jertfă: dacă vrei foarte tare un lucru, trebuie să știi să renunți la toate celelalte... În scena *Nunții* Artistul și Galatea, în genunchi, sunt blagosloviți de Creație, care îi „inundă” cu florile purpurii ale dragostei – trandafirii. Pe unele arcușului de vioară, ei se înfruptă simbolic din apa pură, neînceptă, dar această armonie totală este întreruptă de alaiul Dansatoarelor, printre care se strecoară două măști de lup. Prin acestea, regizorul sugerează discret începutul discordanței dintre amaniți, deoarece în ritualul călușarilor cultul lupului, legat de calendarul pastoral, semnifică întunericul, frigul, divinitatea zoomorfă patronând iarna. Alaiul nupțial, cu chiotul „drujtelor” și jucatul batistelor, capătă un sens echivoc, treptat degenerând într-o bacanală, cu țipete sinistre de fiară, cu mișcări voluptuoase și indecente, pe fundalul unui enorm șal roșu, pe care îl flutură amenințător Creația, de asupra capetelor protagoniștilor. În iureșul dansului, fără să prindă de veste, vălul de mireasă cu flori de lămâiță îi este smuls Galateei de una din lupoaice... Artistul nu rezistă și intră în acest joc al instinctelor primare, iar urletele de împerechere ale lupilor acoperă atmosfera inițială de tandrețe și puritate. Treptat, intensitatea luminii scade, până când îndrăgostiții sunt „închiși” într-un



cerc de foc, simbolul pasiunii do-gorâtoare, care se stinge și el.

Scena *Dezamăgirii* se derulează pe fondul solo-ului singuratic al unui flaut, cu tunete sinistre de tobă, secondată de intervenția viorii. Chinurile creației îl macină pe Artist, el vrea să immortalizeze frăgezimea și frumusețea trandafirilor, dar nu poate atinge perfecțiunea. Iar Galatea, ca o prizonieră inutilă, rupe florile, dăruite Artistului de zeița roșie Io. Artistul, într-un acces de furie, ridică mâna asupra ei și ea, de durere, împietrește... Bocetul singuratic al unei femei este întregit de cortegiul Corului, în togi antice imaculate, care îi citesc sentința Artistului. Ele pun la picioarele Galatei înmărmurite romanițe simple de câmp și un mac roșu însângerat. Penultima scenă, *Demolarea idolului*, se consumă într-o nouă bacanală a nesățiosului Artist, care așa și n-a înțeles adevărata semnificație a morții adoratei sale Galatea. El servește din potirul păcatului o altă nimfă, cu care dansează simbolic actul iubirii, tot nesatisfăcut rămânând. Nu mai este acel creator de odinioară, ci este Narcisul, îndrăgostit de propria imagine. Se consideră atotputernic, în stare de orice, demolează tot ce găsește în cale, aruncă postamentele-capiteluri, pune pe fugă Dansatoarele-*culori* și Creația însăși, care-i fug din cale, îngrozite de moarte. Într-un suprem act de nebunie, atentează la sculptura Galatei, pe care Creația încearcă s-o protejeze, dar idealul de fru-

musețe este dat jos de pe piedestal, simbolic fiind profanat. Ramele goale, aflate până atunci în repaos, în așteptarea împlinirii lor artistice, încep să balanseze în ritmul galopant al muzicii. Când ritmul atinge apogeul, Dansatoarele-*culori*, în agonie, își dau ultima lor suflare, atârând moarte de ramele trepidante. Creația moare și ea, în semiobscuritate, în mijlocul unui cerc galben. Totul se cufundă în întuneric...

Foarte reușită din punct de vedere plastic este scena epilogului. În întuneric răsună flautul singuratic, de parcă ar fi vocea tânguică a unei sirene de mare. Treptat se aprinde un cerc verde-albăstrui, în centrul căruia stă Artistul-Narcis, aplecat deasupra Creației. El se uită la ea, de parcă s-ar uita în apă. Se „privește”, cu mișcări lente ia în căușul mâinilor apa imaginară, o bea, se spală pe față... Exact același lucru îl repetă și partenera. Mișcărilor lor sunt sincronizate la maximum, absolut identice, dar inversate, creând senzația totală a oglinzii, a imaginii Artistului, reflectate în apă. Treptat, în spațiile scenei se mai aprind două cercuri de lumină, în care stă corul antic, la început statuar și rece, ca zeitățile Olimpului, coborâte pe pământ, pronunțând, pe rând, sentințe solemne. Artistul își privește cu adorație imaginea în apă, apoi începe să-și sărute cu frenezie chipul. Sentințele Corului, martor la această scenă, devin tot mai aprige, până când se aseamănă cu blesteme,

iar atitudinea de liniște demiurgică se preschimbă în agitație. La început se leagănă ca niște copaci bătuți de vânt năprasnic, ca mai apoi să-și lase togile antice și să se transforme în **Dansatoarele**, iar numeroasele panglici verzi, pe care le flutură sub ritmul alert al muzicii, parcă ar simboliza valurile tulburate ale apei, în care se privea adineaori Pigmalion-Narcisul. Degeaba îl mai invocă el pe Odin... În semi-obscuritatea scenei, pe fundalul unei melodii, ce sugerează larghețe, spații nemărginite, cosmos, adică infinitul, „valurile” devin tot mai puternice, tot mai înalte, fiind sugerate plastic de jocul unei enorme pânze albastre, care își fâlfaie „talazurile” peste întreg spațiul de joc. O vreme se mai aud și se mai văd printre „valuri” vocile și figurile Dansatoarelor și ale Artistului, ca mai apoi potopul imaginar să acopere întreg universul în tăcere.

În general, spectacolul este foarte bine structurat din

punct de vedere al logicii textului dramatic și desfășurării evenimentelor, fiind vorba totuși de o logică artistică, și nu una cotidiană. Este adevărat că sunt și suprapuneri nedorite, când actorii operează în plan direct cu unele obiecte, care, paralel, sunt reprezentate simbolic în spectacol. Artistul desenează în anumite scene cu pensule adevărate; se căznește să immortalizeze într-o pânză trandafiri reali, corespondentul perfecțiunii lor în plan viu fiind Galatea; se uită într-o oglindă veritabilă, după ce ea a fost imitată în scenă prin mijloace plastice; Galatea luptă cu rivalele sale - batistele multicolore, pe care le întruchipează în plan viu Dansatoarele-**culori**; în aceleași atitudini relaționale se află și Creația cu vasele sale - paleta cu culori în persoana corpului de balet și în formă de batiste multicolore. Probabil, regizorul simțea, pe alocuri, insuficient limbajul corporal pentru a-și putea exprima plastic toate ideile.

#### BIBLIOGRAFIE

1. Interviu lui Alexandru Grecu cu Dina Ghimpu, *În artă, sînt pentru dictatura concepției artistice...*, Timpul, 14.02.2007.
2. Ion Ghinoiu. *Călușul. Istorie și documente*. Editura Fundației “Universitatea pentru toți”, Slatina, 2003.
3. Varvara Buzilă. Studiul *Frunzarii verzi, utilizați în obiceiurile de la începutul veri.*, Anuarul Muzeului Etnografic al Moldovei, nr. 4, pag. 142.
4. Ion Ghinoiu. *Obiceiuri populare de peste an*. Dicționar. Editura Fundației Culturale Române, București, 1997, pag. 87.
5. Interviu lui Alexandru Grecu cu Dina Ghimpu, *Nu concep arta în afara emoției artistice*, Flux, 01.02.2002.
6. Interviu lui Alexandru Grecu cu Dina Ghimpu, *În artă, sînt pentru dictatura concepției artistice...* Timpul, 14.02. 2007.

15 februarie, 2007