



## EXPRESIA PLASTICĂ ÎN SPECTACOLELE CARMEN ȘI MAESTRUL ȘI MARGARETA ALE REGIZORULUI ALEXANDRU GRECU

*L'expressivité plastique dans les spectacles Carmen et  
Le Maître et Marguerite de metteur en scène Alexandru Greku*

---

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

---

*Dina Ghimpu se propose à étudier l'essence de la théâtralité du metteur en scène Alexandru Greku par le prisme de l'expressivité artistique corporelle dans ses spectacles. Comme repère, elle se sert de deux spectacles représentatifs de ce metteur en scène – Carmen de P. Mérimée et Le Maître et Marguerite de M. Bulgakoff, les œuvres remarquables des auteurs consacrés. Par ses œuvres polyvalents A. Greku va réaliser ses propres idées et visions en ce qui concerne le théâtre contemporain.*

*Ces idées, selon l'opinion de l'auteur, sont étroitement liées à l'expressivité artistique corporelle, du point de vue conceptuel, qui, de nos jours, est à la mode dans le théâtre européen. Cet article nous présente de quelle façon tout cela est reflété dans les spectacles de Greku.*

*L'auteur a étudié attentivement l'architectonique des spectacles, en analysant certaines scènes, pour déchiffrer la motivation logique intérieure de l'action, car le metteur en scène a signé les deux scénarios des spectacles lui-même.*

*En outre, l'auteur a prouvé que, par l'expressivité corporelle, le metteur en scène a réussi d'exprimer l'intensité dramatique, la tension psychologique et la caractéristique des personnages. En cela réside la note spécifique, particulière, de l'esthétique de Théâtre Satiricus I. L. Caragiale.*

În spectacolul *Carmen* de P. Mérimée, - regie Alexandru Greku, expresia plastică actoricească deține unul din cele mai importante roluri. Dar, dacă în *Meta-morfoze* expresia plastică este însăși limbajul de încarnare a subiectului, în *Carmen* ea exprimă pasiunile interioare ale eroilor, motorul ce pune în funcțiune dezvoltarea caracterelor, având “*fiorul zborului în abis și ritmul unor dezlănțuiri ale instinctelor primare [...] în formă de mișcare, dans, verb,*

*culoare.*” Acest “teatru al mișcării”, având același autograf inconfundabil al maestrului Victor Tanmoșan, „*nu e balet în formă pură, nu e dans Țopăit, e mișcare ...cu elemente de balet și ritmică*” [1]. Cuvântul are, la prima vedere, o funcție minoră, mai degrabă etnografico-decorativă, spectacolul fiind jucat în limba spaniolă. El punctează conținutul scenelor și conferă o savoare deosebită și o autenticitate specială eroilor, de proveniență bască.

Chiar de la început, sub sunetele Carmen-suitei de G. Bizet/R. Șcedrin, apare protagonistă, pe fundalul unei imense luni însângerate. Ca imagine, este clasică Carmen – Irina Rusu, femeia fatală, vampa cu păr sălbatic, negru de abanos, cu ochii mari și oblici, cu fuste încrețite, țigănești, obraznică, dezlănțuită și aventurieră. Femeia, care nu are măsură în nimic: dacă iubește - până la nebunie, dacă urăște - până la moarte. Apare în compania unor personaje simbolice – Alb – Irida Bobescu, Negru – Ludmila Gheorghiu, Roșu – Nina Toderico și Galben – Lilia Cazacu, care, descifrate, ar putea să însemne patru ipostaze sau trăsături ale Carmensitei: puritate, perfidie, pasiune și aspirația spre libertate. Culorile, ca un stol de păsări colorate, roiesc în jurul ei, dansează un dans amețitor, fac piruete, fiecare încearcă să o seducă. Prima cu care intră în dans Carmensita e Albul, ele se prind de mâini și se rotesc ca două fetițe candido dintr-o copilărie de mult uitată. Dar dansul lor e întrerupt de Roșu, care o îmbrățișează cu pasiune și nu-i dă voie să se rupă din brațele-i strânse. Galbenul, culoarea uitării, încearcă s-o recupereze pe Carmen, dar n-o poate reține mult – pasiunea i-o fură din nou, rotind-o până la amețire. Pe undeva, pe aproape, printre ele, umblă Negrul, care o înfioară pe Carmen cu prezența lui. Negrul se aruncă impetuos la ea, ea încearcă să se apere, dar nu-i reușește. În lupta corp la

corp, ba Carmen o domină pe Negru, ba Negrul o domină pe Carmen, înfășurând-o în șalul său mare, ca mai apoi ambele să se încleșteze într-un tangou periculos al morții.

În scena cu prietenele, dansul țigăncilor este mai aproape de dansul de varietate, de cabaret, în care jete-urile dansatoarelor dezgolesc curburi feminine apetisante, iar exclamările lor vioaie aduc buna dispoziție și pregătesc apariția Carmensitei. Apariția acesteia este plină de efect, începând cu fâșia de lumină roșie, care îi pune în valoare cele câteva grand-jete-uri, ce o propulsează în avanscenă. Este, evident, liderul acestei comunități, prin felul de a se comporta, de a vorbi cu celelalte, iar când apar bravii soldați din garda orașului, „canarii”, cum le spun fetele, Carmen este în centrul atenției. Dansul cu batistele roșii e un fel de provocare, nu întâmplător se derulează sub melodia ariei Toreadorului. Carmen însăși este toreadorul, care încearcă să-și ia de coarne soarta, fiind absolut sigură că o va înfrânge. Ea stă în mijlocul scenei, ca în centrul arenei și fâlfâie batista roșie în fața lui Jose – Igor Mitreanu, îl seduce cu privirea, îi aruncă un sărut fugar. Acesta, răvășit de frumusețea țigăncii, se aruncă precum un taur la ea, vrea să-i smulgă batista, ea îl încolăcește și dintr-o mișcare bruscă îl doboară la pământ, în hohotele de râs ale prietenelor și gesturile dezaprobatoare ale camarazilor.

Mai apoi urmează jocul cu trandafirul, pe care Carmen i-l aduce în colțul buzelor lui Jose și pe care îl aruncă în față. Ca să-i trezească gelozia, îi sărută pe alții, iar când una din fete îi face avansuri tânărului, ea se apropie și-o îndepărtează brutal din brațele lui. Ceea ce urmează se produce fulgerător și denotă caracterul exploziv al Carmensitei: în învâlmășeala produsă de cearta fetelor, Carmen smulge cuțitul din brăul lui Jose și i-l înfige în inima rivalei. Și nu e vorba aici de gelozie, ci de caracterul dominator al eroinei, care nu suportă să piardă întâetatea în nimic. Și nici după se săvârșește omorul nu se sperie, nu are remușcări. Cel care vrea s-o apere și de prietene, și de soldații din gardă este Jose, care din greșeală își omoară un camarad, știind bine că-l așteaptă închisoarea.

Din punct de vedere compozițional, A. Grecu, care este și autorul scenariului, își permite să treacă peste anumite evenimente ale nuvelei, cum ar fi încarcerarea lui Jose. Lucrul se face intenționat, pentru a nu pierde din intensitatea dramatică a raporturilor pasionale dintre eroi, prin sugerarea fugii celor doi. Scena seducerii lui Jose este una foarte complexă, din, cel puțin, două puncte de vedere. În primul rând, pentru că se produce simultan în câteva planuri paralele. În al doilea, pentru că temporitmul acestor planuri trebuie perfect sincronizat, pentru a menține atmosfera și a dirija intensitatea tensiunii in-

terioare a fiecărui plan, în vederea obținerii efectului emotiv scontat.

În semiobscuritatea viorie a unui asfințit apare Jose, cu brațele pline de portocale. La picioarele lui stau întinse cele patru culori Alb-Negru-Roșu-Galben, care treptat se desprind și se rostogolesc spre cele patru colțuri ale scenei, ținând în mâini capetele unor frânghii elastice, suspendate din tavan. Scena se luminează când, languroasă și senzuală, de după luna de jăratec, apare Carmen. Ea se apropie de Jose, ia o portocală, mușcă din ea, spunându-i că acum îi este amantă și-i va îndeplini toate dorințele, fiindcă ea știe să-și plătească datoriile. Jose o roagă să danseze. Acordurile Carmen-suitei sunt tandre, promițătoare și inspiră o neliniște vagă, pe fundalul vocii tulburătoare a unei bătrâne țigance, îmbrăcate în negru, care își spune prezicerile la focul opaițului. Pe parcursul derulării scenei, vocea ei crește în intensitate odată cu muzica, de la șoapta abia auzită, până la vocea tare, răspicată. Dansul Carmensitei, sincronizat cu temporitmul muzicii și prezicerii, se desfășoară de la andante până la allegro, scoțând pe rând și aruncându-și fustele colorate – la început pe cea neagră, galbenă, albă... când ajunge la cea roșie, intensitatea atmosferei este maximă, vocea bătrânei sună a blestem cu plâns în două, iar culorile Alb-Negru-Roșu-Galben agită puternic frânghiile suspendate, de parcă le-ar bate o furtună năprasnică. Actul dragostei

se consumă simbolic prin îmbrățișarea frenetică a Carmensitei și împrăștierea portocalelor din brațele lui Jose, acesta fiind și punctul culminant al scenei. Urmează o sincopă... În liniștea totală se aude doar ritmul inegal și amenințător al inimilor celor doi și răsuflarea grea, întretăiată de pasiune, apoi un chiot al Carmensitei și totul se preschimbă într-un joc. Jose îi smulge fusta roșie și i-o flutură în față, ca un toreador, ea rămânând într-un tricou negru, din dantelă transparentă, apoi rolurile se inversează. Ea râde, „răstignindu-se” pe luna rotundă și arzătoare, balansând ca într-un scrânciob. În ritmul lunii balansează și frânghiile colorate în mâinile celor patru culori. Luna, cu tot cu Carmen, coboară treptat în poziție orizontală, transformându-se într-un pat al desfătării, fiind mișcată de patru bărbați în negru, în sensul opus acelor ceasornicului. Culorile Alb-Negru-Roșu-Galben mișcă circular frânghiile colorate în același sens și în același ritm cu bărbații, ele formând o cupolă deasupra cercului roșu. Secvența tandreții cuplului Carmen/Jose se produce în avanscenă, pe fondul vrăjilor șoptite ale țigăncii bătrâne, care mai degrabă sugerează monologul interior al Carmensitei. Șoaptele sunt pronunțate cu o voce tainică, vibrantă, par a fi destăiniri sau rugă ale eroinei. În paralel, pe luna roșie își începe dansul său macabru Cameleonul – Vitalie Țapu. Ridicat deasupra celor doi,

este mișcat circular de aceeași patru bărbați în negru. Stă la pândă, în poziția unui uriaș păianjen, apoi se ridică treptat, dirijând mișcările amanților. Într-un tricou negru, cu aripi roșii de liliac, pare a fi, într-un fel, o dublură a lui Carmen și simbolul nesincerității sentimentului ei față de Jose, instrumentul ei de manipulare. Senzație confirmată în final de monologul sonor, care trece de la șoapătă la răsul obraznic și batjocoritor al țigăncii bătrâne. Cu cât îmbrățișările și săruturile amanților se apropie de apogeu, cu atât mișcările circulare ale frânghiilor manipulate de cele patru culori devin tot mai puternice, iar hohotul țigăncii tot mai nestăpănit.

La fel de complexă este și ultima scenă, ce conține punctul culminant al spectacolului – uciderea Carmensitei și care se produce în trei planuri concomitent. Epilogul începe vioi cu apariția Toreadorului – Vitalie Țapu, sub muzica partiției omonime din Carmen-suita. În aplauzele frenetice ale asistenței, plasate în spatele scenei, de ambele părți ale lunii roșii, Toreadorul face turul „arenei”. Apoi începe a mima lupta cu taurul, agitând flamura roșie. Paralel, în centrul scenei, se derulează dialogul dintre Carmen și Jose. Ei stau lipiți unul de altul, iar Jose o imploră în genunchi pe Carmen să părăsească totul și să plece în America, pentru a-și reface viața împreună, de la capăt. Intensitatea disputei crește treptat, odată cu cea a muzicii, întreruptă fiind, în

anumite momente, de exclamațiile admirative ale „spectatorilor” la gesturile „curajoase” ale Toreadorului. Apoi Toreadorul se plasează în fața lumii roșii, la o anumită distanță de eroi, dar ca și cum, între ei. Pe măsură ce neînțelegerea dintre Carmen și Jose devine tot mai mare, Toreadorul înaintează spre ei, agitând flamura roșie, ca în fața unui ipotetic taur; Carmen îi spune lui Jose, că nu-l mai iubește și că nu mai vrea să-l mintă; Jose o învinuiește, că-l iubește pe Lukas (Toreadorul), ea îi răspunde că l-a iubit la fel ca pe dânsul, o clipă, poate mai puțin, dar că acum nu mai iubește pe nimeni. Tensiunea scenei crește, ei se îndepărtează treptat unul de celălalt, între ei creându-se o fisură, aidoma unei prăpastii simbolice... Jose o imploră pe Carmen să fie cu el, iar ea îi răspunde că-i este cu neputință, clipă, în care Toreadorul îi desparte totalmente, trecând printre ei cu flamura tremurândă. Muzica atinge cote maxime, la fel ca și tensiunea dintre protagoniști, la fel ca și agitațiile flamurei roșii din avanscenă. Scena este semi-obscură, numai eroii și Toreadorul sunt puternic luminați de un flux roșu circular. La cuvintele implorânde ale lui Jose Carmen, „rămâi cu mine” și răspunsul categoric al Carmensitei „Nu ... nu ... nu te iubesc ...” sub strigătele agitate ale mulțimii din afara arenei, Jose o înjunghie pe Carmen. O pauză... și în semi-întinericul vioriu, în mijlocul scenei, într-un cerc roșu de foc, ca într-o baltă de sânge,

Jose, aplecat de asupra Carmensitei... Sub bățiile puternice ale tobelor, el invocă disperat numele iubitei... Spre ei, amenințatori și neîndurați, înaintează figuranții, deghizați în haine negre, cu măști enorme de taur. Turma de tauri negri calcă peste ei, acoperindu-i... Lumina se stinge sub acordurile tragice ale Carmen-sitei.

Scenele de dragoste dintre Carmen și Jose sunt foarte inventive ca expresie corporală, dar de fiecare dată oscilează între dragoste și ură, interes și generozitate, uitare și frenezie, după cum este și caracterul eroinei principale ori starea ei de spirit la moment. Cu toate că îl manipulează pe Jose în interese de contrabandă, nu se poate spune că nu-l iubește. Și o face nu doar de dragul banilor, pentru că, într-un anume fel, poate fi considerată chiar onestă. A doua zi, după prima noapte de dragoste, îi spune că i-a făcut un mare serviciu (aluzie la permisiunea tacită de trecere a contrabandiștilor), dar că a procedat ca un negustor și-i aruncă la picioare o pungă cu bani. Asta vorbește despre faptul că, instinctiv, singură se teme să nu fie manipulată, să nu fie dependentă de sentimentul față de un bărbat. Poate s-a deprins, că toți bărbații o tratează ca pe un obiect al desfătării și că mereu trebuie să-și achite datoriile cu nopți de amor. Dar, undeva, în adâncul sufletului, și-ar dori să împărtășească soarta unei femei obișnuite. Mai ales că-i spune în glumă:

„Dacă ai trece la legea Egiptului, poate mi-ar plăcea să-ți fiu nevastă”, apoi singură își dă seama că i-a luat-o gura pe dinainte și că lucrul acesta este imposibil, pentru că „câinele și lupul nu pot face mult timp casă bună”.

Este evident că regizorul nu tratează chipul Carmensitei unilateral, doar ca pe o „femeie-blestem, o pacoste, care nu are nici un Dumnezeu” [2] sau ca pe o „Pandoră, sursa tuturor relelor omenirii și instrument de pedepsire a bărbaților” [3]. Carmen în interpretarea Irinei Rusu este o ființă complexă, iar echivocul este starea ei permanentă de existență, așa, precum n-o părăsește mereu și exuberanta dorință de risc, care se adevărește mult mai puternică decât dragostea pentru un bărbat. Ambiguitatea ei este redată atât prin mijloace expresive actoricești, prin trăirea unor stări emoționale de către actriță, cât și verbal, prin intermediul monologului interior al țigăncii bătrâne. Dar mai ales, cu ajutorul *interludiilor plastice* ale Cameleonului și celor patru culori Alb-Negru-Roșu-Galben. Astfel, prin dansul culorilor din prologul spectacolului se sugerează contradicțiile interioare ale eroinei, lupta cu sine însăși, cu tara propriilor defecte și capricii de moment, cu exacerbata independență, cu disprețul motivat sau nemotivat față de sexul opus, cu tendința hazardată de a se pune în pericol pe sine și pe cei care o iubesc, trăsături care sunt confirmate, ulterior, în celelalte scene ale spectacolului.

Ca expresie corporală, interacțiunea Carmensitei cu cele patru culori este permanentă, ele participând efectiv la toate evenimentele importante din viața ei, fiind, de fapt, alter-egourile acesteia. De exemplu, în una din scenele de dragoste, culorile îi înlănțuie pe amanți cu frânghiile colorate, acestea simbolic însemnând lanțurile pasiunii; în scena bătăii lui Jose cu Ofițerul, culorile inițial stau imperturbabile, ca martori curioși la ce se întâmplă, semnificând dedublarea, apoi azartul Carmensitei, iar atunci când bătaia se încinge, culorile bat ritmic din palme ca la un dans de flamenco. Solo-ul Cameleonului se derulează în scena seducției lui Jose, el simbolizând viclenia lui Carmen, frumusețea ei fizică servindu-i drept cel mai eficace instrument de manipulare. În timp ce Carmen face dragoste cu Jose, Cameleonul stă pe luna de jăratec de asupra lor, dirijându-le mișcările cu un zâmbet naiv-angelic și sadico-mefistofelic în același timp, aceeași expresie este întipărită și pe fața focoasei țigănci. Semn că aceasta, nici în cele mai fierbinți clipe de pasiune și de plăcere nu-și uită interesul sau poate nu-și permite luxul să devină vulnerabilă? Intervenția Cameleonului de la finele scenei de dragoste este la fel de relevantă. După plecarea lui Carmen, care nu-i dă niciun fel de speranțe că relația lor va continua, Jose, în disperare, se aruncă spre luna de jăratec, care parcă îl arde, acoperindu-l totalmente, peste care pășește jubi-

lând Cameleonul ... Cu mișcări de felină, el ține în mâini o portocală rotundă, pe care o „înjunghie” cu un enorm pumnal, absorbindu-i ca un vampir, sucul dătător de viață.

Pentru a dilua accentul excesiv de grav, chiar tragic, pe care îl impune însăși nuvela plină de romantism, dar și renumitele montări ale operei și baletului omonim, Grecu nu se sfiște să trateze cu o doză de ironie anumite secvențe și chiar scene din spectacol. Și, în general, să se joace, în sens bun, cu materialul dramatic. El creează un univers foarte convențional, din punct de vedere teatral, aproape păpușăresc, populat de muncitoare cu aspect de dansatoare de cabaret; de ofițeri, care aduc prin mecanica lor a soldăței de plumb cu puști și cuțite butaforice; de contrabandiști, care nu se sinchisesc să-și aranjeze fățiș trebușoarele. Iată, bunăoară, una din pantomime: după o pătimașă scenă de amor, Jose, fericit și sleit de puteri, se întinde pe spate, iar contrabandiștii, deghizați în negru și încărcăți cu saci plini de bunuri, calcă peste figura stupefiată a lui Jose, făcându-i obraznic din ochi, adică, dă-i bătaie mai departe, băiete, că știm noi ce știm! Și toate cu încuviințarea tacită a Carmensitei! Sau pantomima schimbului de santinele: în misterul întunericii, sub melodia unui marș, întretăiat de bătaia tobelor și galopul cailor, se mișcă într-o cheie solemnă și ușor grotescă, siluetele gărzilor. Acest teatru japonez al umbrelor te duce cu

gândul la jocul copilăresc de-a soldații. Ironică și pantomima relațiilor frivole dintre Ofițer – Valentin Delinschi și Carmen, pentru care cea mai forte valută de schimb este o noapte de amor. Cu destul umor este tratată scena prezentării lui Jose contrabandiștilor: în timp ce Carmen face schimb de dragălaşenii cu unul dintre bandiți, care mai apoi se adeverește a fi soțul ei, Garcia – Ion Grosu, Jose, deghizat în călugăr, cu gluga peste cap aidoma unei stafii, este încercuit de ciracii lui Garcia, aceștia dansând ceva intermediar între bătută, flamenco și sirtaki. Viorel Cornescu – Englezul efeminat, timid și complexat, amoretat de Carmen, joacă o partidă de sex mazohist, în care o face pe cățelușul, ce aduce la comandă bastonul. De un comic grotesc, aproape de umorul negru, este scena cerșii celor doi eroi: după următorul cadavru, de astă dată al lui Garcia, Jose îi spune Carmensitei că va urma ea, de nu-i va fi credincioasă. La care Carmen, fără ezitare îi răspunde, că va găsi un băiat bun să-i facă lui de petrecanie, cum i-a făcut-o el lui Garcia. Martori tăcuți și aprobatori ai scenei sunt ciracii contrabandiști, îmbăcați în doliu, cu mutre posace, care își fumează imperturbabili țigările și care uită de mort pe dată ce Jose ia în primire funcția de șef al bandei. Îți stârnesc zâmbetul monologurile lui Jose, concepute pe un ton ușor emfatic și spuse cu o mină naivă și blajină, fără a bănuși perfi-

dia Carmensitei. Cu o doză de ironie sînt realizate și duelurile, tehnice și spectaculoase, cu omoruri teatral afișate, de operă. Grecu, probabil, vrea să spună, că, cu cât sunt mai mici, mai vulnerabili și mai ridicoli oamenii, cu atît pasiunile lor pot fi mai mistuitoare, mai demolante, mai tragice și pentru ei înșiși, și pentru cei care sunt iubiți.

În *Carmen* elementele de decor au și ele o funcție plastică bine definită. De exemplu, luna nu este doar un astru ceresc, care simbolizează pasiunea istovitoare dintre cei doi eroi, ea este utilizată ca pedestal, ca pat al desfătării, ca ușă, piatră de mormânt, etc.; cele patru funii colorate, mînuite de interpretele culorilor, pun în valoare starea interioară a eroilor în anumite scene. Ele ba stau în stare de repaos, ba se unduiesc ușor, ba se zbat ca păsările într-o colivie, ba parcă sunt smulse de un vânt năpraznic, ba se rotesc circular, în ritm cu acțiunea din prim-plan. Iar în unele cazuri servesc drept cătușe pentru Jose, sunt mrejele dragostei, în care nimerește eroul, din ele se modelează postul de grăniceri, cazarma, arena toreadorului, etc. Astfel, prin intermediul expresivității corporale, sau diferitor elemente substitutive ale acesteia, regizorul reușește să creeze în spectacol acea euritmie, necesară actului artistic de creație.

La Grecu chiar și spectacolele prin excelență textuale au „partiții” plastico-coregrafice destul de bine ortografiate. Un exem-

plu elocvent în acest sens este *Maestrul și Margareta*, bazat pe romanul omonim bulgakovian. Însuși prologul spectacolului dă tonul dinamic necesar. Pe scena cu fundată în întunericul perfect licăresc stelele unei bolți de la începutul facerii lumii. Undeva, în acest univers, se învârteste globul pămîntesc, luminat în albastru, cu paralele și meridiane, mări, continente și oameni... În ritmul acestor mișcări circulare, se aud versetele din *Geneza* despre trufia oamenilor, care au încercat să-l înfrunte pe Dumnezeu și au plătit scump pentru asta. El le-a amestecat graiurile ca să nu-și mai înțeleagă vorba unii altora și i-a împrăștiat pe toată fața pămîntului. Versetele, pe fundalul imensului turn Babel, simbolul statuar al incomunicabilității oamenilor, servesc drept „acoperire” procedului polilingvistic regizoral (spectacolul se joacă în 7 limbi concomitent), sugerându-ne realitatea imediată.

În general, din acest roman-frescă a civilizației umane, pe Grecu, care semnează și de această dată scenariul, l-a interesat Răul ca și categorie filosofică, puterea lui, seducție și repercusiunile acestuia pentru omenire, adică tema volandiano-mefistofelică. Și în acest context, interacțiunea omului de creație cu puterea, care întruchipează acest rău. Astfel, întemediile coregrafice sunt legate de două linii de subiect: relațiile Maestrul-Voland și Ieșua-Pilat. De exemplu, în prima scenă este simbolic răstignit însăși cugetul



uman, în persoana filosofului și învățatului Faust, tot el și Maestrul, tot el și însuși Bulgakov – Vasile Cașu, care trage frânghiile unor clopote imaginare, cu mâinile înlănțuite de două Caracatițe Roșii, simbolul maleficului – Lilia Cazacu și Elena Negrescu, iar alături își zbat aripile două Păsări, una Albă, simbolul purității și adevărului – Ludmila Gheorghiuță și una Roșie, simbolul urii și nesocotinței – Iraida Bobescu. Pe o punte, prelungită în sala de spectacol, ca la masa inchiziției, stă un om în pelerină roșie - Mefistofel, tot el și Volland – Viorel Cornescu. Duelul verbal al acestor doi, în limbile lumii, răsună ca un ecou fără răspuns în univers. În scena interogatoriului, anturajul imaginează o cameră de torturi. Pe post de gâde a lui Ieșua este însuși Pilat din Pont, cu trei ajutoare - Caracatițele Roșii. Iar balanța înclină când spre bine, când spre rău, întruchipat de cele două Păsări - Albă și Roșie, una pe dreapta, alta pe stânga lui Ieșua. Pilat vorbește în latina veche și italiană, pe un ton iritat, gesturile îi sunt categorice, vocea stridentă; discursul lui Ieșua, în ebraică, este calm, cântărit și plin de siguranță, ceea ce înseamnă, că, vorbind în limbi diferite, nu au cum a se înțelege unul cu celălalt. După interogatoriul lui Ieșua, Pasărea Albă îi dă târcoale lui Pilat, aceasta simbolizând îndoielile și remușcările dictatorului și pe care Pilat, înfricoșat, o alungă. În scena de la balamuc plastica corporală,

redată prin comportamentul Psihiatrului – Elena Oleinic și infirmierelor, în halate albe și scufii roșii pe cap, este asemănătoare inchiziției din evul mediu sau temnicerilor din lagărele naziste. Una dintre cele mai tulburătoare scene este cea a demenței Maestrului. În semiobscuritate, pe fundalul muzicii răvășitoare și vocilor țâfnoase ale criticilor lui Bulgakov (extrase din recenziile autentice ale vremii), cresc niște stafii enorme, albe, aproape de înălțimea scenei, care îl domină și-l amenință pe scriitor. Caracatițele Roșii se târăsc tiptil până la el, apoi se năpustesc asupra scriitorului, biciuindu-l cu tentaculele lor lungi, rupându-i și mototolindu-i manuscrisele, sub injuriile de „sukin sân, burjuaznii pisateli, otrodie, bezdarnii i uboghii” etc. [4]. Monologul ulterior, în care el, scriitor și dramaturg cunoscut în țară și peste hotare, imploră guvernul roșu să-i permită să lucreze, să dețină măcar o funcție de statist sau de lucrător de scenă într-un teatru pentru a nu muri de foame, reproduce chiar textul unei scrisori din corespondența lui Bulgakov. Această exclamație - „Omorâți-mă sau permiteți-mi să lucrez; dacă nu se poate nici una, nici alta, dați-mi voie să părăsesc țara!!!” – este punctul culminant al spectacolului și tragedia, ce consună cu destinele multor colegi de-ai lui, scriitori talentați ai epocii.

Regizorul spectacolului se axează pe ideea că „*Dumnezeu e*

**atotputernic, fiindcă e o parte componentă atât a binelui, cât și a răului”.** Astfel, când Margareta – Irina Rusu acceptă crema miraculoasă adusă de Azazello - Sergiu Finiti, în sufletul ei se luptă două sentimente contradictorii, prin dansul celor două Păsări Albe și Roșii. Scena Balului Satanei este construită pe principiu interactiv, când oaspete a lui Voland devine nu numai Margareta, ci și toți spectatorii din sală. Se „sparge” o șampanie și Ghela – Nina Toderico, Azazello - Sergiu Finiti și Beghemot – Igor Mitreanu, coboară la parter cu o tavă plină de pocale, pe care le oferă spectatorilor. Este sugestivă ultima scenă, epilogul, care se produce pe fondul unei furtuni globale, năpraznice, sub zgomotul nesfârșitului torent de ploaie, cu tunete și fulgere și corul sinistru al unor păsări necunoscute. Maestrul și Margareta, cu fețele solemne și inspirate, în robe albe, de pelerini, se pregătesc de ultima lor călătorie... Păsările Roșie și Albă vin să-i ia, pentru a-i conduce în acel loc misterios al universului, care nu le este dat să-l cunoască celor vii. Păsările își fâlfâie aripile într-un dans ritualic, până ce se contopesc într-un tot-întreg, în care binele și răul trec peste limita realității. Lumina se stinge treptat, iar în întuneric se aude vocea, care citește aceleași versete din *Geneza* despre trufia oamenilor, care au încercat să-l înfrunte pe Dumnezeu. Istoria universului se repetă la nesfârșit ...

Sunt curios rezolvate, din punct de vedere plastic, toate chipurile din spectacol. Voland - Viorel Cornescu ba e poliglotul subtil și aristocratic, ba e „artistul perfect”, obosit de slavă, ba e filosoful cu ton de mentor, ba e oratorul și psihologul reductabil, ba e prestidigitatorul mistificator, ba e moșicul rus, descălțat, stând la podele în stare de mahmureală, după o noapte de beție, în alte scene are alura fin sugerată a dictatorilor sec. XX - Hitler, Lenin și Stalin. Suita lui Voland – Coroviev – Ion Grosu, Azazello – Sergiu Finiti, Beghemot – Igor Mitreanu și Ghela - Nina Toderico, posedă abilitatea felinelor, au ceva mistic, fascinant și drăcesc în ei. Caiafa – Valeriu Cazacu, cu vorba lui înceată, excesiv de cântărită, întruchipează culmea fățarniciei. Maestrul și Margareta au o ținută sobră, plină de candoare, iar în scenele de vârf mișcărilor lor sunt impetuoase și sincere. Berlioz – Mihai Curagău redă o ființă comică și ridicolă cu ateismul lui „științific” deplasat, iar Bezdornâi – Jan Cucuruzac este produsul perfect mediocru al unei societăți indoctrinate și imbecilizate.

Astfel, riscul pe care și l-a asumat regizorul de a aborda un asemenea text polisemantic se îndreptățește, deoarece disputa interioară a textului bulgakovian nu este contrazisă, ci confirmată și înnobilită de prestața actorilor satiriscieni.

## BIBLIOGRAFIE

1. Culegerea "*Caragiale să ne judece*", Universitas, 2006, "Carmen în duel cu "Satiricus" de Larisa Ungureanu, pag. 39
2. Culegerea "*Caragiale să ne judece*", Universitas, 2006, "Carmen în duel cu "Satiricus" de Larisa Ungureanu, pag. 40
3. Culegerea "Caragiale să ne judece", Universitas, 2006, "*Carmen – universalitate, perenitate și derivație*" de Angela Chiriță, pag. 42
4. "*Fecior de cățea, scriitor burghez, soi rău, om lipsit de talent, mizerabil*".

