

FELIX ALEXA – UN „CLASIC“ DE LA DEBUT

Dana Pocea

DOI 10.46522/CT.2023.01.06

Abstract

Felix Alexa – a “classic” from the debut

Felix Alexa, theatre director and professor at “I. L. Caragiale” University of Theatre and Film, made his directorial debut in the early 1990s, during a time when the convulsive realities and energies of post-decembrist Romanian society were also producing radical changes in the artistic field. Theatre, for instance, was marked by the ascendance of a climate of effervescence, of quests, and of symptoms of hope indissociable from the sense of freedom and the disappearance of censorship. It is in this context that Felix Alexa has the opportunity to work in Paris as assistant director for Peter Brook, a moment with important consequences in his formative process. Alexa’s aesthetic discourse is characterized by his deciphering of a play’s content from the standpoint of certain personal themes and their present adherences, as well as by the equilibrium and formal rigour of stage composition. It probes the structure of the situations and of the characters’ psychologies. It does not experiment outside of the texts engaged, but within them, modifying their semiotics based on what it wants to convey and not on how it is conveyed. Its modernity arises from the substance of the dramaturgical work, whether classic or contemporary, from its value and message. “Theatre is tradition. Each generation climbs on the shoulders of the previous one”, stresses Alexa, claiming as his model Liviu Ciulei, who argued that

“there is no irreconcilable contradiction between tradition and innovation, that everything can be grafted onto the predecessors’ legacy”. Thus, the “lessons” bequeathed by two remarkable personalities, Ciulei and Brook, assimilated creatively and not imitatively, define an authentic and original directorial universe in the Romanian theatre, establishing Alexa as a high-profile director.

Keywords:

Felix Alexa, aesthetic discourse, equilibrium, tradition, textual semiotics, creator.

Felix Alexa intră în regie încă de la debut cu lecția temeinic învățată. Nu se arată tentat de experimente de ultimă oră. Între colegii de generație, el are o alură de „clasic“, preferă gravitatea și rigoarea în care inventivitatea și scriitura scenică provin dintr-o lectură de adâncime a textului, concretizându-se într-un discurs echilibrat, riguros construit, concentrat pe fabula dramaturgică și relațiile ce implică personajele. Excesele formale sunt ținute sub control. *Livada de vișini*¹ îi definește poetica regizorală la vârf. Aceasta nu e nicidecum una limitativă, ci produce evenimente spectacologice de anvergură. Provocarea supremă pentru regizor constă în identificarea sufletului livezii, a unui timp defunct: „Am început acest spectacol de la spiritul *livezii* care supraviețuiește în mine. Vișina strivită pe o piatră de mormânt, această imagine amintită undeva de Cehov, s-a multiplicat în miile de vișine încremenite în borcane. O livadă conservată². Spectacolul, pus în scenă la Teatrul Național București,



1. *Livada de vișini* de A.P. Cehov, Teatrul Național București, Sala Amfiteatru. Regia: Felix Alexa, Distribuția: Maia Morgenstern, Ioana Anastasia Anton, Irina Movilă, Andrei Finți, Marius Manole, Conrad Mihai Mericoffer, Marius Rizea, Ana Ciontea, Ileana Olteanu, Mircea Albulescu, Răzvan Oprea. Premiera: 13 mai 2010.

2. George Banu, *Livada de vișini. Teatrul nostru*, spectacol de Felix Alexa, fotografii de Mihaela Marin, traducere din limba franceză de Anca Măniuțiu, București, Editura Nemira, 2011, p. 255.

în 2010, la aniversarea a o sută cincizeci de ani de la nașterea lui Cehov, lasă spectatorului impresia că ceea ce este invizibil, în speță timpul, se poate pentru câteva clipe întrupa. Nu prin „obiecte regăsite“ sau „gesturi uitate“ care ar putea funcționa precum „madlena proustiană“³, ci ca fascinație a regăsirii propriului sine. În alt spectacol al său, jucat în premieră pe țară, *Adio, domnule Haffmann*⁴ de Jean-Philippe Daquere, piesă cu acțiunea plasată în Parisul anilor 1942-1944, în plină ocupație nazistă, Felix Alexa aduce în prim-plan crize de conștiință și existență cotidiană pe fondul unui context istoric dramatic. Regizorul este interesat de un asemenea subiect nu din dorința de a rememora un timp și un spațiu istoric, nici de a acuza și găsi țapi ispășitori, ci de a pune în discuție și releva teme general valabile, cum ar fi vulnerabilitatea condiției umane, dimensiunea ei morală, nefastele consecințe ale puterii totalitare, nesiguranța vieții amenințate permanent de moarte etc. Perspectiva de abordare a problematicii piesei justifică, din multe puncte de vedere, analogii plauzibile cu romanele americancei Nicole Krauss, *Un bărbat intră în cameră, Istoria unei iubiri, Marea casă și Pădurea întunecată*, în care se portretează și analizează cu acribie protagoniști a căror origine este iudaică. Lectura acestora impresionează printr-o exemplară știință a compoziției, a reconstituirii și încadrării anecdoticului într-un flux al relațiilor continuu. În cărțile menționate, fascinează modul cum tipul de acțiune interioară, pe dedesubt, interferează narativ cu realități aparținând deopotrivă trecutului și prezentului. Pe de altă parte, romanele Nicolei Krauss conțin și un puternic filon autobiografic. Parafrazând-o pe Aglaja Veteranyi, da, cred că imaginarul și ficțiunea sunt autobiografice. Concret, extinzând paranteza, se impune să remarc faptul că, în *Marea casă*, obiectele și obsesia lor dețin un rol prioritar. George



3. *Ibidem*, p. 100.

4. *Adio domnule Haffmann* de Jean Philippe Daquere, Teatrul Național București, Sala Media. Regia: Felix Alexa. Scenografia: Andrada Chiriac. Distribuția: Alexandru Potocean, Richard Bovnoczki, Alexandra Sălceanu, Emilia Popescu, Andrei Finți. Premiera: iunie 2021.

Weisz, unul dintre personajele principale, anticar internațional, caută biroul tatălui său, arestat de Gestapo în 1944, la Budapesta. „Spre deosebire de oameni, lucrurile lipsite de viață nu dispar pur și simplu”⁵, spune el, căutând după război timp de patruzeci de ani să reentre în posesia mobilierului care a aparținut familiei. Obiectele devin, astfel, importante repere temporale și spațiale, adevărate „balize de orientare”, „însoțitori fideli”, „pecete care permite timpului o secundă să renască”, așa cum le denumește George Banu în *Parisul personal, autobiografie urbană*⁶. Dar să revin la spectacol. Jean Philippe Daguere îi rezervă în *Adio, domnule Haffmann* lui Otto Abetz, ambasadorul Germaniei la Paris, imaginea unui personaj împovărat de culpabilități, responsabil de deportarea evreilor francezi în lagăre de concentrare, care a ordonat totodată și confiscarea a numeroase picturi celebre ale acestora. Galeristul Paul Rosenberg a încercat să salveze, de exemplu, o parte a colecției sale de artă, ascunzând-o fără succes în seiful unei bănci. Nu o soartă mai bună împărtășește *Femeie șezând* sau *Femeie cu evantai* de Henri Matisse, lucrare considerată pierdută, descoperită întâmplător de autoritățile germane în 2014, la peste șapte decenii de când a dispărut, și restituită moștenitorilor. Evident, în piesă datele sunt altele. Capodopera respectivă e doar un pretext în configurarea fabulei dramaturgice și a biografiei bijutierului Joseph Haffmann. Din cauza spaimei, a disperării, a coșmarului provocat de ocupația nazistă (suntem doar în anul 1942), acesta își trimite, nedându-se înapoi de la niciun efort pentru a le salva viața, soția și copiii în Elveția, iar ajutorului său, Pierre Vigneau, contând pe onestitatea lui, îi propune să-i cedeze locuința și atelierul cu drept de proprietate, el urmând să stea ascuns în pivnița casei până ce lucrurile vor intra în normalitate. În logica desfășurării acțiunii, intervine însă o surprinzătoare lovitură de teatru. Pierre acceptă propunerea lui



5. Nicole Krauss, *Marea casă*, traducere de Carmen Toader, București, Editura Humanitas, 2010, p. 120.

6. George Banu, *Parisul personal. Autobiografie urbană*, București, Editura Nemira, 2013, pp. 14-15.

Joseph. Dar, deznădăjduit că nu poate procrea, îi cere șefului său să întrețină relații intime cu soția sa, Isabelle, pentru a i se împlini dorința de a avea un copil. Așadar, câteva din temele eterne ale vieții, frica, iubirea, moartea etc., creează la nivelul ideii de cuplu o complexă rețea intersubiectivă între personaje. Prinse în mrejele ei, indiferent din ce motive, Joseph Haffmann, Isabelle și Pierre Vigneau sau Suzanne și Otto Abetz, ambasadorul condamnat la închisoare pentru crime de război, rămân cu destinul profund avariat de drame care își lasă fatal amprenta, deși în forme diferite, atât asupra victimei, cât și a călăului.

Felix Alexa, probându-și apetitul pentru sondări în structura situațiilor, a caracterelor, cu disponibilități de exprimare a lor, trece firesc de la ludic la un tragic cu dense reverberații emoționale. Amplifică percutant „povestea” scriitorului, insistă apăsător pe degradarea condiției umane, pe deteriorarea existenței individului în raport cu o epocă ieșită din țâțâni. Pornind de la „structura filmică” a textului, el mărturisește că optează în spectacol pentru „un exercițiu de stil și rigoare teatrală”⁷. Deși obiectivul este atins cu brio, aparent mecanismul de descifrare fiind unul simplu, personal sunt de părere că lectura sa reprezintă cu vârf și îndesat mult mai mult. Cu precizie chirurgicală, alternând realismul ironic cu absurdul, regizorul disecă realitatea piesei, o întoarce pe toate fețele, investind ostilitățile cu acumulări de energii nepuizabile, transformându-le într-un element esențial, coagulant, al celor trei componente pe care se edifică metaforic trei laturi ale imaginii spectacologice: locuința bijutierului, universul psihologic paroxistic al personajelor și contextul istoric și social extrem de tensionat exploatat de piesă. Decorul Andradei Chiriac delimitează nerestrictiv convenția spațiului de joc (birou, bucătărie, pivniță etc.), asigurându-i coerență unui scenariu prin excelență secvențial. Între pereți de cărămidă, sugerând o atmosferă de oprimare, apăsătoare, practicabilele funcționează perfect, facilitând succesiunea și



7. Caietul-program al spectacolului *Adio domnule Haffmann* de Jean Philippe Daquere.

modificarea cadrelor fără să fragmenteze ori să afecteze în vreun fel o gradare ascendentă. Sub semnul replicii „și atunci curajul să fie mai tare decât frica“, o sintagmă cheie pentru regizor și interpreți, zilele se scurg potrivit înțelegerii dintre Joseph și Pierre. Cel dintâi stă ascuns în pivniță. Cel de al doilea confecționează și vinde tot mai multe coliere. Afacerea prosperă. Isabelle continuă întâlnirile amoroase, sperând să rămână însărcinată. Felix Alexa insinuează admirabil în fiecare episod de viață reală, ca soluții unice de supraviețuire, speranța și rezistența morală. Conceptul *rezistenței morale* (s.n.) este, de altfel, adesea întâlnit în mai toate filmele care abordează tema războiului. *Pianistul* lui Roman Polanski, *Lista lui Schindler* în regia lui Steven Spielberg și *Ticăloși fără glorie* al lui Quentin Tarantino sunt doar câteva titluri de pelicule în care curajul nu cedează.

În Joseph Haffmann, ipostază a omului sfârșit, Felix Alexa descoperă, între cuvânt și trăire, o alchimie miraculoasă a transfigurării, un echilibru între stările de exces de cerebralitate și cele de efuziune, tandrețe și acerbă gelozie. El tratează cu cinism damnarea la o masculinitate sterilă. O suită de numere de step, când lente în mișcări, lipsite de vitalitate, când de o forță a cadenței pașilor aproape de transă, au loc concomitent, contrapunctic, cu scenele „amoroase“ dintre Isabelle și Joseph, edificate ca plastică și sens cu mostre de fantezie, emanând o *lumină neagră* de autentică tragedie. În final, criza confruntării cu adevărul atinge apogeul, personajele, abil disimulate, mereu la pândă sub o mască mefistofelică imperturbabilă, dau senzația că sunt gata să ia foc, esențializând cu subtil rafinament fiecare detaliu. Felix Alexa are o știință sigură de a asocia pregnant caricaturalul cu parodicul, comicul cu grotescul, amintind de *Revizorul*⁸,



8. *Revizorul* de Nikolai Gogol. Teatrul Național București. Sala Atelier. Regia: Felix Alexa. Scenografia: Andrada Chiriac. Distribuția: Axel Moustache, Vitalie Bichir, Marcelo Cobzariu, Armand Calotă, Andrei Huțuleac, Andrei Finți, Mircea Albulescu, Mihai Calotă, Claudiu Bleonț, Maia Morgenstern, Ilinca Manolache, Ana Ciontea, Mihai Constantin, Marius Manole. Premiera: 2013.

o altă producție a sa de succes, păstrează constant personajele pe traiectoria trecut-prezent, le scormonește subconștientul încărcat de nedreptăți, frustrări, dezamăgiri, instincte și patimi refulate, suspiciuni, torturi morale și fizice, punctând semnificația anumitor scene, ca și când ar apela din *off* la vocea autorului. Discursul scenic conține un dramatism reflexiv puternic, cu valoare mnemonică, relevă o alchimie miraculoasă a transfigurării între cuvânt și trăire, înfățișează disperarea și neputința cu o intensitate implozivă, explorează un dramatism reflexiv, confirmând o mărturisire a pictorului Ion Nicodim: „Arta este singura putere care ne lasă iluzia că suntem deasupra trecerii și inevitabilității”⁹.

La piesa fraților Presniakov, *Terrorism*¹⁰, am tranzitat la TNB foaierea trecând printre *Îngerii* lui Vladimir Șetran și *Grădinile suspendate* ale lui Ion Alin Gheorghiu. Privind cu atenție pânzele celor doi pictori, de pildă, am avut sentimentul că sunt pe punctul de a exploda în deformări succesive ale reflexelor culorii, capabile să producă efecte de perspectivă, dar și să ofere posibilitatea unei inițieri estetice. Ion Alin Gheorghiu scrie undeva: „Aș vrea să pictez cu mine/ Dacă întind mâinile și picioarele/ Ca o cruce greacă/ Acopăr pânza”¹¹. Confesiune care, după ce am văzut spectacolul, impetuos, cu o arhitectură sigură, cu concentrări de energii și compuneri de caractere puternice, s-a convertit în obsesie, stârnindu-mi în minte numeroase analogii. Desigur, regizorul recidivează, nu e la prima întâlnire cu textul în discuție. El l-a montat și în urmă cu aproximativ opt-zece ani pe scena Teatrului de



9. Ilinca Geze-Nicodim, *Ion Nicodim. Album*, București, Editura Humanitas, 2011.

10. *Terrorism* de Oleg și Vladimir Presniakov, la Sala Atelier. Regia: Felix Alexa. Scenografia: Andrada Chiriac. Distribuția: Claudiu Bleonț, Marius Bodochi, Adela Mărculescu, Irina Movilă, Andrei Finți, Tania Popa, Mihai Calotă, Răzvan Oprea, Florentina Țilea, Rodica Ionescu, Natalia Călin, Victor Țăpeanu, Laurențiu Andronescu, Darin Don, Luca Ciucan. Premiera: 2015.

11. <https://www.icr.ro/pagini/anamaria-smigelschi-conceptia-grafica-si-selectia-imaginilor-ion-alin-gheorghiu-album-editie-bilingva-romana-engleza-2004-192-p>.

Stat din Constanța. Să nu-l fi mulțumit ceea ce a comunicat atunci? Cert este că de *poveștile* (s.n.) destul de contondente ale fraților Presniakov nu scapi neatins. Structurate în șase scene (secvențe, tablouri), fiecare purtând un titlu, ele au continuitate una cu cealaltă, atât în planul acțiunii, cât și prin dozajul unor întâmplări și tensiuni paroxistice. Felix Alexa este și aici, ca în general în arta lui regizorală, specializat în analize la microscop ale sinonimelor terorii, cum ar fi spaima, groaza, frica (*vezi Revizorul, Butoiul cu pulbere*). El pictează în *Terorism* scenele-tablouri cu lama în pielea actorilor. Personajele reușesc să aducă astfel la rampă biografii stranii, distincte, într-un decor simplu, dar sugestiv, funcționând (de ce să mă opresc, odată intrată în joc?) ca un *passepourtout* ce încadrează o pânză care dă senzația că, dintr-o clipă în alta, va părăsi rama. Dacă, în reprezentarea constănțeană, scenografia a aparținut Dianeii Ruxandra Ion, în noua versiune a regizorului, adept al schimbării, spațiul de joc e creat de Andrada Chiriac. Nu aș vrea să trec totuși mai departe fără să amintesc că spațiul de joc creează, printre geamantane, gadget-uri, elemente cu trimitere la visuri, iluzii etc., o stare limită, de așteptare a lui Godot. Scenele se derulează în crescendo, parcă ar fi elaborate într-un laborator psihanalitic, vin în prim-plan cu vieți eșuate, fără putință de salvare sub tăvălugul cotidianului. Secvența-prolog, intitulată *Aeroportul*, pe care aș numi-o, gândindu-mă la Bruegel cel Bătrân, *Parabola orbilor*, debutează sub semnul așteptării, cu acumulări de tensiune de la o replică la alta, într-un aeroport închis din cauza unei situații de urgență, provocată de amenințarea cu explozia unei bombe. Într-o societate expusă permanent neprevăzutului, în care „infernul sunt ceilalți”¹², cum ar zice Sartre, totul se îndreaptă către un profund conflict de factură psihologică, iar destinele oamenilor sunt puse sub semnul hazardului și terorii. În următoarea secvență, *Dormitorul*, se prefigurează cu sarcasm, la fel ca în *Amantii* lui Magritte, ceea ce ar trebui să fie, în viziunea Presniakovilor, o



12. Jean-Paul Sartre, *Teatru. Cu ușile închise*, traducere de Nicolae Minei [et al.], București, Editura RAO, 2020.

lume de creaturi nefericite, marcată clar de ideea că iubirea este un simulacru de durere, vinovație și plictis. Din amanta bovarică, după explozia pusă la cale în apartament de soțul înșelat, privirea reține o imagine macabră, a mâinilor *imortalizate* (s.n.) ca într-o fotografie. În *Pasagerul*, în urma adulterului descoperit și sancționat printr-o crimă, soțul-ucigaș e o apariție pregnantă, deși scena nu are loc la vedere, ci e relatată de personaj. *Parcul*, scenă-tablou cu substrat comic, mi-aș permite s-o plasez pe undeva prin vecinătatea *Semnificației timpului* a lui Dalí. Aici, evoluează două personaje feminine cu personalitate și farmec, portretizate diferențiat, o bunică de o cuceritoare duioșie și, respectiv, o doamnă în vârstă, fără urmași, rasiste în piesă și obligate la spovedanii. *Biroul*, imagine a unui veritabil viespar, e o altă secvență-tablou halucinantă, amintindu-l pe Bosch din *Purtarea crucii*, unde personajele sunt supralicitate *in extremis*, asemenea cablurilor de tensiune care, de prea multă încărcătură, nu mai rezistă și provoacă în cele din urmă scurtcircuit. Dereglările în angrenaj apar imediat ce se constată o absență în birou. O colegă, retrasă pentru o vreme în „camera de relaxare“, întârzie să-și facă apariția la locul de muncă. Totul culminează, producându-se un adevărat cutremur psihologic, cu descoperirea morții acesteia. Felix Alexa scormonește zone ale memoriei în care sunt stocate sentimentele și gândurile fiecărui angajat și fiecărei angajate, fiecărui prieten și fiecărei prietene. Spectatorul ia act astfel, cu milă și revoltă, de existențe traumatizate în momente de isterie și șoc, expuse unui ritual al deznădejdiei, grotesc, tragic și hilar. În *Cazarma*, secvență ce trimite din nou la Dalí, și anume la *Războiul*, se reconstituie o scenă în care nepăsarea și indiferența devin componente care domină intriga. Ca și când s-ar privi într-o oglindă a morții, afișând o expresie apocaliptică a alienării, subordonații Colonelului sunt împinși pe treapta de sus a demenței, în datele unor măști depersonalizate, împreună întruchipând o adevărată sarabandă a delirului. În fine, în *Avion*, scena-epilog, soțul înșelat, incapabil probabil să se detașeze de amintirea crimei, stă într-un scaun, asemănător celor din avioane, și retrăiește intens, obsesiv, cu o expresie de decrepitudine, momentul pregătirii uciderii

soției și amantului. Impresia de ansamblu e că toată cohorta foștilor pasageri din aeroport se găsește, cu mințile pierdute în imaginar, într-un ospiciu. Și, ca să rămân până la capăt în universul picturii, dar și fidelă cu ceea ce am încercat să demonstrez, îmi este greu să nu apropiu *Terorism de Strigățul* lui Munch. Preocupat să depășească o relatare pe orizontală a faptelor, deci consecvent poeticii sale și profesionalismului său exemplar, Felix Alexa își înscrie pe fișa lui de creație încă un spectacol lucrat cu minuțiozitate, reușind să foreze în subteranul tulbure al conștiințelor și să aducă la suprafață, alături de groază sau frică, și pietatea. Întreaga faună imaginată de frații Presniakov, cu unele personaje calme în aparență, cu un aer mucalită, cu altele secătuite, îngrozite, disperate, trăiește într-o realitate opresivă față de condiția umană, surprinsă în stuații-limită, ce nu îngăduie individului să-și afirme personalitatea.

*Orchestra Titanic*¹³ de Hristo Boicev este un poem filozofic-dramatic realmente provocator, revendicat din sfera literaturii născute sub semnul realismului magic. Voi face o ușoară referire aici la proza lui Mircea Eliade, în sensul în care fantasticul, atât de teoretizat în lucrările sale științifice, are ca punct de plecare sacrul camuflat în real, care oricând poate interveni asupra normalului. Faptul că dramaturgul își abandonează personajele într-o gară în care nu mai oprește niciun tren, obligându-le la o existență precară, trimite cu gândul la marile mișcări ce au pornit din extremitate și nu din centru. În spectacol, Felix Alexa subordonează piesa ideii de *teatru și iluzie* (s.n). Odată aleasă această modalitate de prezentare a lumii exterioare, aflată într-o gară mizeră, regizorul nu ezită să însceneze un tensionat proces de conștientizare a realului și a travaliului accederii către lumea interioară. El construiește, cu fantezie și inventivitate, un spectacol al deriziunii individului, cu accent pe dorința de



13. *Orchestra Titanic* de Hristo Boicev, Teatrul Național București, Sala Pictură. Regia: Felix Alexa. Scenografia: Andrada Chiriac. Distribuția: Claudiu Bleonț, Mihai Constantin, Mihai Călin, Richard Bovnoczki, Tania Popa. Premiera: 2018.

evadare dintr-un cotidian ostil, instaurând din start în scenă o stare paroxistică, bântuită de paradoxuri. Personajele stau în așteptare cu valizele (simbol transparent al călătoriei) pe marginea unui peron fantomatic, iritate până la nevroză, terorizate de demonii din interior și din afară, căci trenurile fie că întârzie să vină, fie că nu opresc, zădărniciind orice speranță. Cu efecte decisive pentru forma și dramatismul extrem al spectacolului, pentru profunzimea mesajului ce-l exprimă, decorul Andradei Chiriac redă minimalist o fostă stație feroviară din care nu au rămas decât pereții ciuruiți de trecerea anilor, sugerând noțiunea timpului concentrat în obiect, în materie, în acea groapă de gunoi unde își fac veacul personajele, oameni ai străzii, cerșetori de viață, un soi de fantome ale propriului eu. Rând pe rând, zilnic, ei ies, slinoși, ponosiți, rebuturi ale societății, din adăposturile încropite din cartoane. Felix Alexa nu se cantonează însă în ceea ce se vede. Nu faptele în sine îl interesează, ci fenomenul general uman din spatele lor, comun sub diferite forme tuturor societăților. De aceea, el nu se mulțumește să dea doar răspuns la întrebarea dacă omul abandonează societatea sau societatea îl respinge la un moment dat. Conflictului din piesă – om-societate – îi amplifică, astfel, mult dimensiunea, angrenând tranziții sufletești concretizate în momente de emoție intensă. Dramele pierderii animalului îndrăgit, Katia-ursoaica, a funcției de șef de gară, a oportunității de a mai cânta diverse partituri etc. sunt totuși detalii pretextuale, deși creează în scenă o atmosferă și o energie speciale. Părăsind cumva schema, Meto, personaj substituit parcă regizorului, propune partenerilor săi de suferință, excelent portretizați fizic și psihologic, să se alinieze cu toții în fața căii ferate și să spere, jucându-și imaginar rolul de călător într-un spectacol al disperării. O echipă de admirabili interpreți, angajată cu disponibilități multiple în acea dublă călătorie în exterior și interior, suprapun și punctează sensibil ideea de situare a individului „în afara lumii“, devenind o sursă non-stop de autenticitate. Toți găsesc ceea ce Flaubert numea *le mot juste* ori, și mai exact, mai în acord cu semiotica spectacologică, tonul just. Dramaturgul însuși lasă să se deducă, pe de altă parte, în interviul

publicat de Anita Neagu în caietul-program¹⁴, că personajul cel mai expus speculațiilor este Harry. Asemenea unei călăuze, el îi invită pe fiecare dintre protagoniști în cufărul său, obiectul îndeplinind atribuțiile unei „camere obscure”¹⁵, de unde se revine în lumea reală doldora de revelații. Singurul care refuză *aventura cufărului* (s.n.) este circumspectul Meto, acela care a împlântat cuțitul în gâtul magicianului cu convingerea că l-a ucis. Dar, curios, asta nu se întâmplă. Comentatorii piesei lui Boicev din diverse țări îl apropie când de Godot din *Așteptându-l pe Godot*, când de Luca din *Azilul de noapte* sau de Virgiliu, cel care „călăuzește lumea în infern”¹⁶. Personal, sunt tentată să văd în el un *alter ego* al fiecăruia dintre bizarii locatari ai gării, o invenție a lor în accepțiunea unei șanse la salvare, un *homo duplex*, dacă nu e chiar Mefisto, ipostază întărită și de apariția sa șocantă dintr-un cufăr. Cred de aceea că el poate fi caracterizat perfect cu o sintagmă a lui Blaga, „întâmplătorul, capriciosul și providențialul în toate izbucnirile demonicului”, care în continuare precizează că „[d]emonicul este ieșirea din sine a divinității”¹⁷. Singura șansă rămâne iluzia. Iluzia nu e altceva decât un mod de viață, fie ea și vis, în care personajele etalează mască după mască într-o reprezentare complexă a vieții ca spectacol, implicit ca teatru, la un nivel subtil nuanțat de spiritualitate, de transfigurare. Tulburătoare este scenapantomimă a interpretării rolurilor muzicienilor de pe vasul Titanic, în care actorii prefigurează caractere distinct individualizate. Aceasta poate fi percepută ca o metaforă a artei în opoziție cu moartea. În secret, toți așteaptă sfârșitul. Din cele cinci personaje ce evoluează în *Orchestra Titanic*, singurul supraviețuitor va fi, la sfârșitul reprezentației, Doko, celelalte risipindu-se ca fumul. El așază melonul (uitat oare de Harry?) fahirului pe cap și rămâne, ca un personaj cehovian, în așteptare.



14. Caiet-program *Orchestra Titanic* de Hristo Boicev.

15. *Ibidem*.

16. *Ibidem*.

17. Lucian Blaga, *Opere*, vol. 2, *Daimonion*, Chișinău, Editura Știința, 1995, pp. 141-177.

Felix Alexa citește de fiecare dată textele pe care le pune în scenă ca pe un obiect de meditație despre existență și destin, despre istorie și prezent. De fapt, cele patru dimensiuni enunțate nu sunt abordate pe felii, ci sunt subordonate unui discurs regizoral integrator, ele fac corp comun, fiind în deplină concordanță cu mijloacele de expresie și stilistice practicate. În esență, el nu e genul de regizor ce experimentează formal, experiențele avangardiste din devenirea actului teatral sau din manifestările sale curente nu constituie un scop în sine, nu sunt menite să producă șoc la nivelul modului de scriitură al spectacolului, modificându-i semiotica în funcție de ceea ce vrea să spună și nu de cum spune. Modernitatea lui vine din substanța textului. Aici, lucrează și caută insolitul – cu un singur cuvânt, autenticitatea. El preferă echilibrul și rigoarea stilistică, având ca suport analogiile directe sau indirecte cu propria-i gândire și sensibilitate, atât existențial, cât și filosofic. Acesta e și motivul pentru care pleci de la spectacolele lui cu conștiința că ai participat la un ceremonial teatral solid edificat ca viziune și limbaje, cu prestații actoricești admirabile. Cred, de aceea, că opera sa regizorală trebuie reevaluată în întregul ei, emițând o judecată de valoare care să-l așeze acolo unde îi este locul. Nu e ușor, firește, să se treacă peste prejudecăți conjuncturale și o suficiență (ignoranță) elitistă, ambele aparținând categoriei „teatrului mortal“, sintagma brookiană fiind valabilă deci și pentru critică, de vreme ce însuși Felix Alexa a optat pentru un statut cu totul aparte, hai să-i zic, parafrazându-l pe Sorescu, de singur printre regizori. Cuvântul „clasic“, folosit în ghilimele, chiar în titlul acestui comentariu, are rostul să definească o estetică teatrală ce acordă o importanță de fond alegerii și interpretării (lecturii) textelor, act decisiv, de-a lungul timpului, în tendința de reconectare, ca structură autonomă, a spectacolului la epoci și gusturi diferite, din perspectiva unor transformări radicale la care este supus în evoluția sa. Sunt detalii asupra cărora voi reveni cu mult mai multă aplicație analitică, deoarece ele vizează atât identitatea unei personalități creatoare, cât și o direcție artistică din teatrul românesc contemporan, deopotrivă de relevantă ca mesaj și forme de expresie.

Bibliografie

- BANU, George, *Livada de vișini. Teatrul nostru*, spectacol de Felix Alexa, fotografii de Mihaela Marin, traducere din limba franceză de Anca Măniuțiu, București, Editura Nemira, 2011.
- BANU, George, *Parisul personal. Autobiografie urbană*, București, Editura Nemira, 2013.
- BLAGA, Lucian, *Opere*, vol. 2: *Daimonion*, Chișinău, Editura Știința, 1995.
- CAIET-PROGRAM al spectacolului *Adio, domnule Haffmann* de Jean Philippe Daquere.
- CAIET-PROGRAM al spectacolului *Orchestra Titanic* de Hristo Boicev.
- GEZE-NICODIM, Ilinca, *Ion Nicodim. Album*, București, Editura Humanitas, 2011.
- KRAUSS, Nicole, *Marea casă*, traducere de Carmen Toader, București, Editura Humanitas, 2010.
- SARTRE, Jean-Paul, *Teatru. Cu ușile închise*, traducere de Nicolae Minei [et al.], București, Editura RAO, 2020.