

dramă puternică, în culori tari, inspirată dintr-un fapt istoric real și a cărei acțiune se petrece într-o închisoare; piesa descrie revolta unor deținuți și pedepsirea lor sălbatică.

O altă piesă, **Furtună de primăvară**, a fost publicată recent, după ce a fost prezentată publicului în 1996 la New York într-un spectacol-lectură. Este o dramă scrisă în 1937, pe vremea când autorul participa la un seminar de dramaturgie la Universitatea din Iowa. Textul a fost rău primit de către conducătorul seminarului și de către colegii din seminar; mai târziu dramaturgul a luat, la un moment dat, în considerare posibilitatea transformării lui în scenariu de film, după care piesa a fost uitată cu desăvârșire timp de mai multe decenii. Acum, editată cu remarcabil scrupul filologic, se înfățișează cititorilor ca prima izbândă de seamă a scriitorului în calitate de dramaturg.

Acțiunea se desfășoară într-un orașel din delta Mississippi-ului. În centrul acțiunii se află Heavenly, o fată emancipată, fiica unei mame din aristocrația Sudului, o femeie plină de prejudecățile clasei sale, și a unui tată iubitor, înțelegător, dar molău, dominat de nevestă. În casa familiei Critchfield mai locuiește și mătușa fetei, sora măică-si, Lila, care nu s-a măritat niciodată, fiindcă iubitul ei, bărbat bogat, n-a vrut să se însoare cu ea, iar ea nu a vrut să accepte nici un fel de compromis sentimental. Lila este conștiința lucidă, dezabuzată, înțeleaptă, involuntar cinică a familiei și, într-un fel, *raisonneur*-ul spiritual și mordant al piesei. Heavenly este îndrăgostită de Dick Miles, un tânăr plin de farmec, seducător, dar obsedat de dorința de a-și păstra pe de-a-ntregul independența. Dick Miles nu știe nici el prea bine ce vrea, dar e animat de un fierbinte dor de aventură. Heavenly i s-a dăruit în taină – ceea ce, dacă s-ar afla în târg, i-ar compromite definitiv reputația –

și ezită între dorința de a-l urma și teama de a-și periclita poziția socială, și așa precară.

Un alt tânăr, Arthur Shannon, fiul unui om foarte înstărit din localitate, cel pe care l-a iubit cândva mătușa Lila, revine de la studii în orașel și își mărturisește iubirea pentru Heavenly, o iubire pe care a simțit-o dintotdeauna, dar care nu s-a bucurat de reciprocitate, ci a trezit batjocură; acesta este, de fapt, și motivul pentru care Arthur a părăsit odinioară orașelul. Deși maturizat acum, după ce a dobândit oarecare experiență – de viață, în general, și sexuală –, Arthur a rămas un tânăr timid, inhibat, cu îndrăznești subite, nebunești, tipice timizilor. El își mărturisește sentimentele față de Heavenly, care șovăie să-i dea un răspuns limpede. Dornic să-și dovedească virilitatea, Arthur își încearcă, băut fiind, puterea de seducție asupra bibliotecarei de la biblioteca din orașel, inteligenta și sensibilă Hertha Neilson, care e pe punctul de a deveni fată bătrână; aceasta îl iubește cu deznădejde și, când realizează că n-a fost decât victima unei manipulații, umilită, se sinucide. Doborât de sentimentul vinovăției, Arthur, deși ajuns între timp în pragul unei căsătorii cu îndelung râvnită Heavenly, se declară incapabil să-și clădească fericirea pe conștiința faptului că prețul acesteia a fost viața unui om și se desparte de Heavenly. Ca pedeapsă pentru faptul că, sfâșiată între îndemnul inimii și al simțurilor și ceea ce îi dicta rațiunea, n-a știut să facă la timp alegerea cea bună, Heavenly e condamnată – ca atâtea dintre eroinele de mai târziu ale lui Tennessee Williams – la așteptare și neîmplinire.

Amintind prin problematică de **Deșteptarea primăverii**, piesa e înțesată de trimiteri la realitățile sociale specifice Sudului american și sugerează subtil atmosfera epocii. Tennessee Williams considera că a

scris o lucrare inocentă, un „studiu de caractere” care nu avea cum să supere opinia publică. Probabil însă că personajul fetei care își afirmă cu tărie dreptul la o sexualitate împlinită era prea îndrăzneț pentru epoca scrierii textului și aceasta a fost una dintre cauzele pentru care piesa nu s-a impus atunci. Și asta cu toate că este excelent construită, cu grijă pentru menajarea iscusită a loviturilor de teatru, și propune personaje vii, complexe, de neconfundat, surprinzătoare în evoluția lor.

Este impresionant să găsești *in nuce* în textul de tinerețe al autorului motive care, dezvoltate, aveau să devină pivotul marilor sale creații de mai târziu. În Heavenly se ghidește de pe-acum Alma din **Vară și fum**, în Hertha – Hanna din **Noaptea iguanei**, Dick Miles îl anunță pe Val din **Orfeu în infern** și pe alți cavaleri ai bravurii virile din dramaturgia lui Williams. Și așa mai departe. Mama eroinei „este” Amanda din **Menajeria de sticlă**, mătușa Lila, scăpărătoare de inteligență, umor și blajină maliție, le prefigurează pe eroinele afurite din piesele târzii ale dramaturgului.

Se anunță, în **Furtună de primăvară**, predilecția lui Tennessee Williams pentru marile „arii”, pentru monologurile lirice în care se revarsă nestăvilite sentimentele și gândurile eroilor. Dramaturgul stăpânește deja, în această piesă de la începutul carierei sale, arta ambiguităților și un stil poetic rafinat, care conferă fiecărui cuvânt din text adâncime și relief, o multitudine de sensuri și semnificații, la mai multe niveluri concomitente. Încă neurcată pe scenă, piesa, așa cum a fost tipărită, se înfățișează ca una dintre lucrările mature din punct de vedere artistic ale dramaturgului și își așteaptă montarea concludentă, ca și alte piese majore ale lui Tennessee Williams.

Gheorghe Miletineanu

Marea Britanie

O coajă de nucă

Dintr-o întâmplare pe care nu are rost să o comentez, am ajuns să văd, venit în turneu la Londra, **Le Costume**, montat de Peter Brook la teatrul parizian Bouffes du Nord, pe textul dramaturgului african Mothobi Mutlwa, după o poveste de Can Themba, având, în unul dintre cele patru roluri, pe actorul Sotigui Kouyaté (care a mai

jucat, la Brook, în **Mahabharata**, **Furtuna** și **Omul care**), cu scenografia semnată de Chloé Obolenski (cunoscuta colaboratoare a regizorului). Acum, că am rostit/pus pe hârtie dintr-o răsuflare toate numele de mai sus, care ar da palpații oricărui prieten al teatrului, ce se mai poate spune?, vă întrebați. Ohooo, incredibil de multe! De pildă: am învățat că,

la un regizor mare, teatrul nu înseamnă pasivul *a arăta* (orice: că ești talentat, că știi să lucrezi cu actorii și să „pui” cu aplicație decorul sau luminile, că anii nu au trecut degeaba peste tine, artistul), ci activul *a face*. Sunt la premiera de presă (cu toate numele mari, inclusiv Michael Billington), la prima reprezentație londoneză a spectacolului, care se

bucură și de prezența ambasadorului Franței. În sală e Brook însuși, ușor îmbătrânit, deși păstrează look-ul pe care i-l știu din poze. Îmi amintesc, din **Spațiul gol**, cât de mult îi displace publicul oficial, scrobit, de carton. Alături stă Richard Eyre, care se simte privit, așa că joacă rolul gazdei: din când în când, se apleacă spre „maestru” și îi șoptește ceva la ureche, cu un aer patern, ocrotitor.

Mă uit pe scenă și mă pufnește râsul: decorul i-ar face pe marii și complicații scenografi pe care-i cunosc să zâmbească superior: un pat de o singură persoană, acoperit cu o pătură banală, de lână. Lângă el, două cadre de metal, pe unul sunt agățate un costum și o pălărie bărbătească. Modest, meschin de modest.

Se face liniște, e timpul să înceapă. Se face liniște, e timpul să înceapă. Așteptăm. Nu se întâmplă nimic. Mai

calități de povestitor”, spune Brook în caietul-program. Așa că pe scenă apare un bărbat. El începe să istorisească ceva, uitându-ni-se drept în ochi, în timp ce își explică vorbele cu privirea, cu mâinile, cu întregul corp. Se pare că, după felul grav, deloc patetic însă, în care se înșiruie cuvintele, povestea e tragică. Într-adevăr, de îndată ce apar și celelalte personaje, aflăm că un bărbat își prinde nevasta cu un „musafir” în pat. Ca să o pedepsească, o obligă să se poarte cu costumul pe care din grabă îl uită amantul, de parcă ar avea de-a face cu posesorul, deci cu o ființă: să-i dea de mâncare, să-l plimbe etc. Nevasta se supune (vina este oricum mai mare decât felul în care ea e ispășită), dar, nu se știe de ce, până la urmă, soțul o găsește moartă în pat.

Da, e dramatică povestea. Totuși,

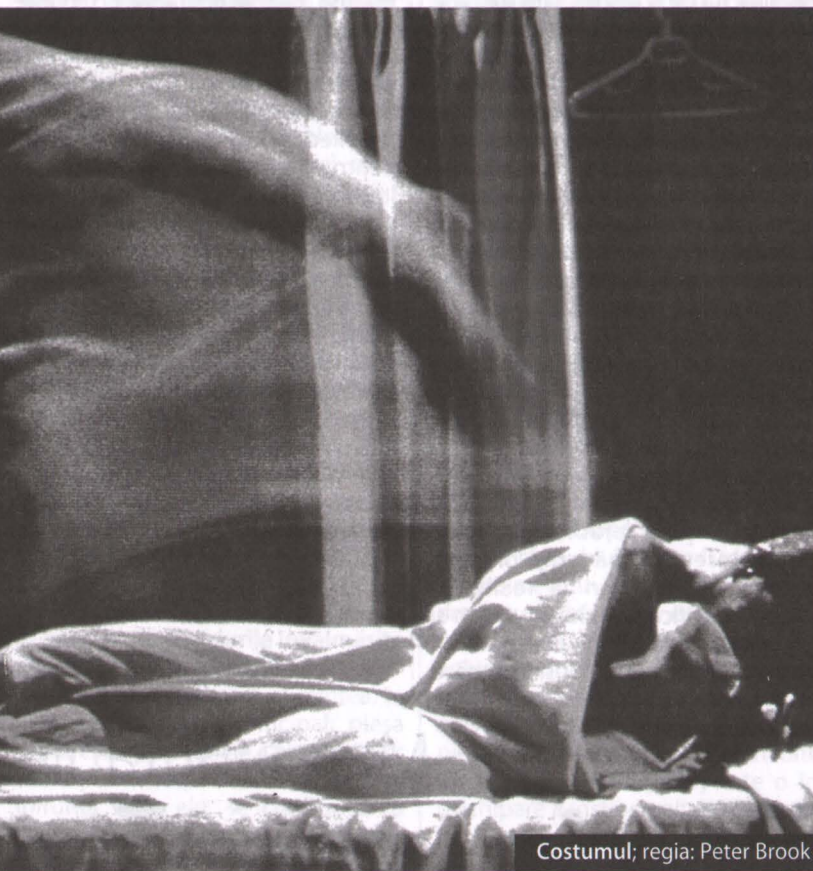
se referă mai curând la esența teatrului decât la consecințele aparteninței, în Africa. Care e esența teatrului, așa cum o înțeleg eu din ceea ce văd pe scenă? Imaginația, construirea unei realități paralele. Ne jucăm cu costumul, nu cu persoana, mânuim ficțiunii, invenții, nu carne și sânge. Ne jucăm, cam asta se întâmplă în fața mea. Adesea, cu dans și cântec, tot tacâmul. Îmi amintesc ce știu despre experiențele lui Brook în Africa, unde, cu vreo douăzeci de ani în urmă, s-a dus cu actorii europeni ca să afle, lângă niște aborigeni nepălați dar ingenui, ce e asta teatru. Povestea, jocul, construirea unei realități secundare, toate vin de acolo. Au actorii aștia un stil de a „imersona”... nu știu de unde să-l iau, cred că e prima oară când îl văd. Nu trăiesc, mimează stări și acțiuni. De exemplu, fac... nu ca trenul, ci, mai exact, ca autobuzul. Un umerăș e telefon. Mâncarea de la micul-dejun e în mintea noastră, nu pe scenă, concret. La un moment dat, doi dintre bărbați se travestesc: își pun pe cap câte o pălărioară caraghioasă de damă și, deodată, habar n-am de ce, devin personaje feminine. Nu se scâlâmbăie, e altceva la mijloc... Brook știe ce.

Pe de altă parte, ceea ce văd seamănă cu teatrul oriental, fiecărui gest îi corespunde o stare și invers. Jocul actorilor se înrudește și cu ce am citit despre Brecht: *gestus*-ul e în fața ochilor mei. E greu de explicat în vorbe un întreg proces: mi se povestește instalarea stării, nu se identifică nimeni cu ea. Ca să ajungă aici, Actorul-Povestitor-Mim se concentrează cum nu am crezut că se poate. Nu cu broboane de sudoare ori în cruntări. Nu văd „sforile”. Totul e lin, fără hopuri. Dar fiecare mișcare și fiecare sunet vin „din călcăie”, dacă se poate spune așa. Le percep drumul prin fiecare ungher al corpurilor din fața mea.

Sunt multe de spus. Din păcate, nu e posibil, oricât de mult aș vrea să pun în vorbe tot ce am văzut.

A pune ceva într-o coajă de nucă înseamnă, la englezi, a rezuma o informație. Se pare că, pentru ei, coaja de nucă are perfecțiunea sferei care, am învățat la fizică, este maximum de conținut în minimum de formă. În două vorbe, cam asta aș spune despre spectacolul lui Peter Brook: adună, fără dinadins, tot ceea ce, precum știu de la școală, „respiră” producțiile marelui regizor englez. Teatralitate pură.

Mirona Hărăbor



Costumul; regia: Peter Brook

așteptăm un pic, ne uităm la Brook, el are soluțiile, nu-i așa? Încă nimic, o rumoare, și apoi iar liniște, pe care o simt ca pe o reculegere.

Pornește povestea. Pătura dispare, sub ea se ivește un pled portocaliu, care, într-o lumină și ea portocalie, capătă aspect fantastic. Și se potrivește de minune cu pielea smeadă a actorilor (toți sunt de culoare). În Sophiatown, unde se petrece acțiunea, prin anii '50, „toată lumea are

actorul are o anume neimplicare și simplitate în glas. Ba chiar un fel de stângăcie, pe care o regăsim mai ales la actorii amatori. O fi amator, mă gândesc. Surpriză: aflui apoi că era Sotigui Kouyaté, un obișnuit în spectacolele lui Brook; face teatru de mulți ani, ba chiar a luat un premiu pentru întreaga activitate în 1994, la Cannes. Și, totuși, de unde detașarea asta?

Povestea, îmi dau seama pe parcurs,