

singure ființe, atunci totul în jur este pustiu”-. Din această perspectivă am construit spectacolul, sugerînd că fără frica, lașitatea, mîrginirea, arivismul celor din jurul lui Caius Augustus, gîndirea n-ar fi putut niciodată constitui apanajul unei singure ființe.

În caietul nostru program se precizează: „piesa lui Camus, «martor în marele proces al acestui veac», continuă să fie o *piesă de dosar*, un avertisment. O sentință definitivă la adresa celor care ar mai încerca reeditarea flagelului, practica «delirului calculat», cu impecabila sa «logică» a distrugerii și bestialității. O ideologie în numele căreia libertatea și toate valorile morale ale lumii sînt călcate în picioare, «o filozofie care se transformă în cadavre», e sortită definitiv eșecului și sfîrșește prin a se dizolva în propriile ei excese. Aceasta e «drama» lui Caligula, pe care am încercat să o facem cît mai evidentă în spectacol, o *image de contrast*, prin care să fie cît mai clar auzită vocea lui Camus”.

Pornind de la cele de mai sus, iată cîteva notații pe marginea montării *Caligula*.

*Văd* totdeauna spectacolul la lectură: modalitatea mea de elaborare e vizuală. Urmează, firește, definitivarea soluțiilor în repetiții, în colaborare cu actorii, cu toți cei implicați în reprezentare. O primă impresie: acțiunea se desfășoară într-un spațiu imens, gol, sub o boltă copleșitoare. Decorul trebuie să transmită ideea fragmentării, pulverizării unui volum. Materia se rarefiază, tînzind spre vid. Din lanțul primelor imagini, cîteva au intrat în spectacol. Finalul a fost păstrat ca atare (în ciuda unor impedimente tehnice): uciderea lui Caligula în vîrfurile de lance, urcarea lui în sulii, ca a unui animal jertfit, strigătul, reverberat cu adînci și rostogolite ecouri: „sînt încă viu”. Avertismentul lui Camus va fi astfel percutant.

*Banchetul* la Cherea: un festin grotesc, „canibalic”, o masă rotundă, ca un talger uriaș — la un moment dat, imi imaginam chiar gongul devenit talger.

*Gongul* (care apare în text, scena X, actul I) este un element emblematic. Prima „respirație” a montării: regizorul de culise vine pe scenă și bate gongul, dînd semnalul începutului. Reprezentația se desfășoară sub semnul acestui disc de metal, sugestie a lunii, evocare a mitului selenar, simbol al imposibilului ce-l obse-

## LEȚIȚIA GÎTZĂ

### Pe marginea piesei și dîncolo de ea\*

Dacă, pe latura ei violent-polemică, piesa *Caligula* se citește aparent fără nici o dificultate, un al doilea filon dramatic rămîne mai puțin explicit, și o lectură de subtext, și mai ales de context, ar putea contribui, credem, la o mai completă descifrare a ei. Ambiguitatea acestei piese, „tehnica amalgamului”, ca procedeu de preferință în creația camusiană, amplifică sarcinile interpretării. Piesa nu e numai un atac fățiș împotriva absurdului, e și o tentativă de surprindere din interior a mecanismelor care declanșează absurdul; granița dintre „delirul calculat” al lui Caligula și disparerea lucidă a acestui personaj devine adesea insesizabilă; denunțul autorului nu e numai la adresa tiranului, dar și la

adresa celor asupra cărora se exercită teroarea, în sfîrșit, aberația criminală se sprijină, paradoxal, pe mecanica unei logici ireproșabile...

Piesa *Caligula* face parte dintre primele sale scrieri, și confruntarea textului definitiv cu variantele care l-au precedat confirmă nu numai evidența unei gîndiri marcate de experiențele tragice ale epocii, dar și tendința tot mai accentuată a acestei gîndiri spre generalizări și spre abstragerea esențelor. (...) „În această piesă, istorice nu sînt decît fanteziile lui Caligula”, notează autorul, ca preambul la una dintre primele versiuni ale textului. Dar aceste fantezii ale absurdului, toată lumea știe, pot deveni istorie, se pot transforma într-un dezastru. Figura împăratului Caligula, tiranul pe jumătate nebun care a murit asasinat la vîrsta de douăzeci și nouă de ani, îi servește lui Camus doar ca argument pentru un personaj modelat anume să preia ilustrarea unei teze, cea a nihilismului extrem, doar ca suport real pentru o piesă premeditată, prin care să prezinte, în toată furia ei, absurda pasiune a imposibilului, ravagiile pe care le provoacă și eșecurile ei ireversibile. Dar acest efort de sublimare a sensurilor duce și la o maximă concentrare a demonstrației dramatice. Personajul e scos și din determinările lui subiective. Și nu e lipsit de interes să arătăm aici fazele prin care trece această piesă pe parcursul elaborării ei. După un plan inițial, piesa ar

\* *Fragmente din studiul asupra piesei și a variantelor ei, realizat de Lețitia Gîtză pentru a sprijini documentarea realizatorilor spectacolului; parțial, studiul a apărut și în caietul-program al Teatrului Național.*

dează pe erou. Gongul planează asupra jocului ca un astru mort, ritmînd cadența ideilor, în dezlănțuirea lor dementă. Alt motiv pentru care păstrez gongul (mi-e indiferent faptul că „s-a mai văzut”, nu mă ferece, în teatru de lucruri știute, esențial mi se pare caracterul funcțional al soluției, într-o situație dată); forma lui se înscrie în circularitatea, în „rotundul” mișcării.

Am utilizat în mizanscenă mișcarea circulară, ea potențînd sensul drumului lui Caligula, drum ce nu e drept și nici în spirală. Parcurs în cerc, învîrtire în capcană fără ieșire a absurdului; spre deosebire de configurația spațiului de joc, care intuim că trebuie să fie nedeterminată, mișcarea mi s-a impus de la început riguroasă, geometrică, cu obligatorii simetrii. În actul întâi, predomină liniile drepte, paralele cu, sau perpendiculare, pe rampă; la festin, mișcarea descrie însă un slalom, ea se desfășoară în precize semicercuri. Partea a doua e dominată de aceeași mișcare rotundă, care se încheie în cercurile din actul trei (adorajia lui Venus, defilarea poezilor), culminînd cu uciderea lui Caligula.

*Masca* se înscrie cu necesitate în efectul de distanțare (mă refer la registrul stilistic): ea accentuează situația de „teatru în teatru” sugerată și la începutul reprezentației (bătaia în gong), potențează simbolistica vestimentației, insinuîndu-se, totodată, ca denunțare a pustiitoarei lipse de gândire; aș adăuga că, fără să nege forța caracterizării, masca facilitează uniformizarea grupului patricienilor — pentru mine, un singur personaj. În intenția mea inițială, patricienii purtau cu toții aceeași mască; soluția fiind greu realizabilă, s-a născut în colaborare cu Doina Levința (căreia îi aparțin și costumele, inclusiv simbolistica lor), formula măștii din machiaj, calota dobîndind funcția de semn al uniformizării patricienilor. În plus, masca generează atmosfera stranie, indispensabilă înscenării piesei. Această atmosferă trebuie încorporată realismului transfigurat al spectacolului.

Alt element generator de straniu: Cîntărețul. Personaj creat de noi, Cîntărețul este un liric, un *alter ego* al lui Caligula, încă una dintre nenumăratele lui măști, cea care exaltă „lirismul singeros”. Chipul Cîntărețului reprezintă masca mortuară a lui Caligula (am impresia că în spectacol detaliu nu se detașează cu destulă claritate); în dialogul eroului cu oglinda (scena XIV, actul III), masca ia

fi urmat să se compună din trei părți și să dezvolte distinct următoarele teme: 1) „Disperarea lui Caligula”; 2) „Jocul lui Caligula”; 3) „Moartea lui Caligula”. Primele două versiuni ale textului urmează întocmai aceste indicații, dar în variantele finale, autorul își restructurează proiectul de lucru și își schimbă fundamental viziunea asupra primului act. Absurdul care invadase istoria acelor ani (ani în care Camus își definește textul) trebuia prezentat în cruda lui nuditate. Scriitorul renunță, deci, la „tema disperării”, la ceea ce o primă parte a piesei încerca să explice și să descrie, suprimă cauza **procesului de absurdizare** a lui Caligula. În dezbaterile rămîn numai consecințele: pasiunea abstractă a imposibilului, pe care personajul și-o declară abrupt, încă din primele replici, ca pe o necesitate obiectivă, în afara oricărei alte motivări. De aceea, credem că ceea ce ar putea să pară eliptic în această piesă (anumite lacune în susținerea dramatică a personajului), ceea ce ar putea rămîne doar enunțat sau închis în formularea sibiilnică a unor replici de cite un singur cuvînt, și-ar putea găsi dezvoltarea, răspunsul, contrapunctul prin „încorporarea” lui Caligula totalității, întregului din care face parte. S-ar putea spune chiar că datele suplimentare cîștigate pe această cale umplu cu „dramă” spațiul de dinaintea intrării lui Caligula în scenă și prelungească, într-o perspectivă mai largă, concluziile finale ale personajului. Cu-

noașterea acestor date, chiar dacă ele nu mai figurează în economia finală a piesei, îmbogățirea informației cu privire la „devenirea” lui Caligula, chiar dacă autorul nu mai păstrează, din biografia eroului său, decît o structură purificată, contribuie, credem, la clarificarea celui de-al doilea plan, al „omenescului”, din care se desprinde, ieșită aproape din sfera realului, psihologia acestui personaj..

Imposibilitatea iubirii într-o lume în care nimic nu durează, spaima în fața neantului, oroarea de singurătate și revolta împotriva resemnării pregătesc terenul pentru ceea ce va deveni „nevoia de imposibil” a eroului. Și, împărat fiind, și avînd la dispoziție prerogativele unei puteri nelimitate, nelimitată îi va fi și libertatea de-a acționa conform cu pasiunile sale. Și pentru că în această lume „e atît de greu, atît de dureros să fii om”, pentru că „așa cum e făcută lumea asta, e greu de suportat”, el va fi acela care va schimba ordinea acestei lumi, el va face să fie cu puțință ceea ce **deocamdată** nu e.

Caligula intră deliberat în acest joc de provocare a destinului, dar intră și în jocul celor care l-au învățat că a trăi este tocmai contrariul iubirii...

De-acum încolo începe marele spectacol în care Caligula va fi protagonist. Într-o primă versiune, Camus își intitula piesa **Caligula sau Jucătorul**, ceea ce poate da o sugestie interpretării sce-

locul Cîntărețului ; ulterior, am înclocuit definitiv oglinda cu această mască. „Și tu ești vinovat !” — strigătul croului, de o rece exaltare, se adresează măștii. Cîntărețul dispăre.

Cîntărețul personifică și muzica spectacolului. Compozitorul Adrian Enescu (cu care am colaborat excelent și la spectacolul *Becket*) m-a înțeles și a materializat, cu sensibilitate, intenția : la *Caligula*, muzica nu trebuie să fie ilustrație, zicea Adrian Enescu, ci personaj : așa s-a născut acest Cîntăreț la un singur instrument (fierăstrău), cu sunete ciudate, neliniștitoare.

*Cinetica* — un element care mă preocupă în toate montările. Se spune că spectacolele mele au o factură cinematografică : s-ar putea, dar, lucrînd un film, mi s-a reprosă teatralitatea... Caracterul cinetic derivă din mizansenă, dar mai ales din modul de folosire a luminii. Cred că lumina are o funcție dramatică, ca dă variabilitate spațiului, tensiune replicii, nu e numai generatoare de atmosferă, ci și de conflict. Lumina, pe flux, trebuie să fie aservită actorului, să-l „picteze”, relevîndu-i deopotrivă resursele interioare și dinamica exterioară. De data aceasta, în scenă domnește întunericul ; spectacolul se desfășoară pe fond negru, în penumbra, personajele se decupează în contrejour.

Pentru actori, *Caligula* nu constituie ceea ce numim o experiență innoitoare. Nici piesa, ca formulă stilistică, nici registrul de joc. În schimb, am cerut interpretelor rigoare : precizie în limbajul corporal, precizie în dicție, în relația scenică, în dozajul vocal, în mișcare.

Repetițiile au fost îndelungate, chinuitoare, am avut cu toții momente de derută, de disperare, de pierdere a răbdării ; în mod firesc, dificultățile au fost legate de evoluția personajului Caligula, date fiind temperamentul interpretului și complexitatea rolului, dar... totul e bine cînd se sfîrșește cu bine.

Cu bine, cred, s-a sfîrșit și această nouă colaborare cu Paul Bortnovschi. Sîntem legați de amintirea mai multor succese comune, a căror cheie se află, bănuiesc, în maleabilitatea cu care ne acceptăm reciproc sugestiile.

Notățiile de mai sus au „dezavantajul” că pot fi confruntate cu obiectul în discuție, spectacolul *Caligula*.

nice, pentru una dintre marile ei metafore. În acest sinistru joc cu imposibilul, Caligula își va juca toate șansele sale umane, pînă la propria lui epuizare, dar va epuiza și toate șansele de viață ale unei lumi în care minciuna, lășitatea, trădarea au devenit o a doua natură. „Teatrul”, ca principală formă de concurență a vieții, „comedia sincerității”, „masca” sub care se ascund adevăratele sentimente, arta simulării, intrată în rutina zilnică a comportamentului social, sînt motive care circulă prin toată opera camusiană, și în denunțul lor necruțător stă forța și noblețea acestei opere puse în slujba lucidității și onestității față de adevăr...

Personajul joacă „la vedere”, pregătește lovituri de teatru, speculează efectele. S-ar putea spune că jocul său e un *raccourci* al formelor prin care trece aproape toată istoria artei spectacolului, de la comedia măștilor la sinceritatea teatrului psihologic, de la teatrul cruzimii la teatrul absurdului. Caligula are gustul parodiei și al farselor macabre (scena „adorăției”, în care își asumă rolul zeiței Venus, simularea bolii sau scena „ofrandelor” aduse însănoșirii sale), cunoaște tehnica torturii morale și deliciile crimei gratuite (scena banchetului de la Cherea sau scena uciderii lui Mereia), dar plătește, în același timp, cu propriul său supliciu, această tragedie a imposturii. Trăiește și moare în fața unei oglinzi, chinuit de monștrii singurătății, cu pasiunea fără viitor a vidului absolut. (...)

Caligula joacă toate aceste stări într-o continuă tensiune, într-un spectacol non-stop, într-un „spectacol total”, în care sînt folosite toate armele de distrugere a personalității umane, de la ironie și sarcasm pînă la masacru...

Personajul se autodestăinează în momentul în care abjură, în care recunoaște că n-a ajuns la nimic, că n-a ales drumul care trebuia, că libertatea lui nu e cea bună. Strigătul lui final, „În istorie Caligula ! În istorie !”, poate să însemne și ultima răbufnire a voinței sale de eternitate, dar poate fi și semnul reîntoarcerii sale la punctul zero, acolo de unde a plecat, sensul retragerii sale conștiente din fluxul real al vieții, care l-a respins ca pe o monstruoasă...

În deslușirea mai nuanțată a „dramei” lui Caligula se poate citi și o dramă a iubirii, a dragostei de viață și a desperării în fața morții, așa cum a fost concepută ea după o schemă inițială. Și, mai mult decît un argument că, în straturile adînci ale piesei, drama aceasta există, ni se pare a fi și „motivul lunii”, ales de Camus ca simbol al imposibilului : luna, ca principiu de regenerare din propria ei substanță, luna, vie și inepuizabilă, luna, martor etern al marilor iubiri. Desigur, cunoașterea acestei drame, puse sub semnul erotic al lunii, poate servi uneori ca fundal pentru cele cîteva trimiteri ale textului definitiv spre „tema iubirii și deznădejdiei” lui Caligula...