

Caiet de spectacol
IVONA, PRINCIPESA BURGUNDIEI
de W. Gombrowicz
TEATRUL MIC

Un studiu de limbaj teatral

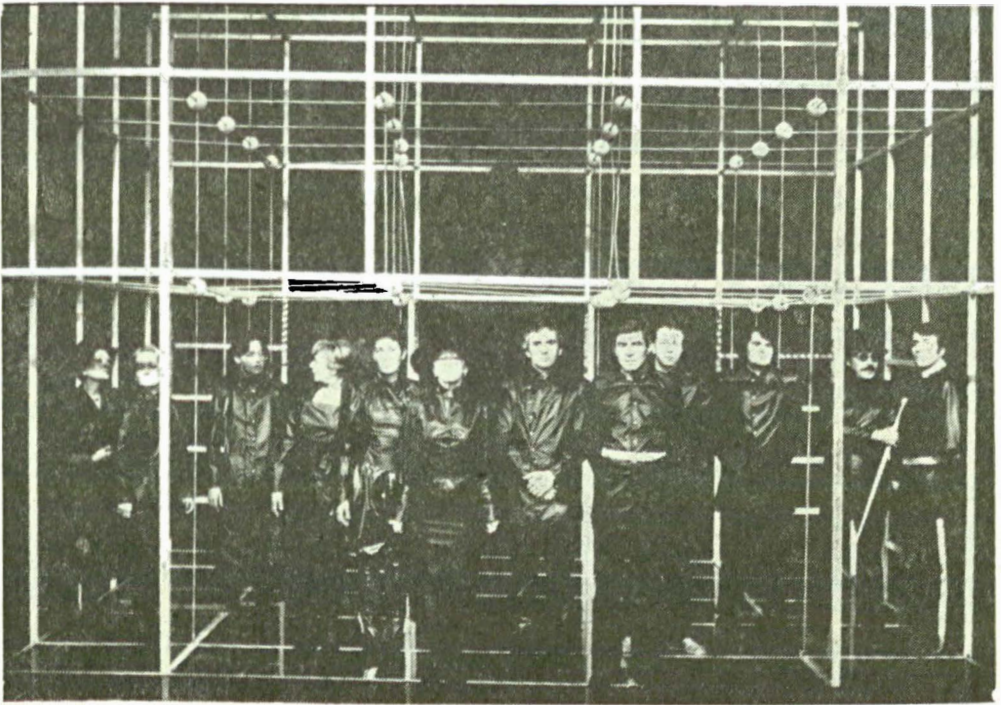
● Intotdeauna pornesc la lucru de la problema spațiului, de la inscrierea actorului ca o hieroglifă în spațiu; corpul lui trebuie „să scrie” starea sau situația în care se află. Intenția pare formală, dar ea corespunde structurii intime a textului; căutam Forma (perfectă!) a reprezentației; am anulat câteva soluții de decor, pînă cînd, în cele din urmă, am ajuns la varianta aleasă, o reprezentare a structurii cristalului. Decor rigid și totodată proteic, conține Forma și Deformarea. Nu căutam numai un decor, ci și o carcasă pentru actori. Actorul, în decor: melc ce-și poartă cochilia în spate. Imaginea spectacolului trebuia să sugereze actorul *prins* în această carcasă, într-un mediu perfect închis, din care nu poate ieși. Sub această carcasă au loc evenimente, prefaceri, aparent spațiul e transformabil, dar e fără ieșire.

Căutam soluții... Mi-ar fi plăcut un cadru realist, ce-ar fi ilustrat locul poveștii: un parc și un castel. Mă gîndeam la Castelul Bran, la Muzeul Brukenthal, doream să jucăm actul I în parc și celelalte înăuntru. Am început repetițiile la Muzeul de Artă, în sălile de Artă medievală; experiența s-a arătat interesantă. Se juca la parter, folosindu-se strana, tronul, baldachinele etc., apoi se juca la balcoane, urmînd ca în actul II publicul să se deplaseze la etaj, unde, într-o sală anume amenajată, înconjurată pe trei laturi de spectatori, ar fi fost montată structura actuală a decorului.

S-a repetat de asemeni, la Teatrul Foarte Mic, folosindu-se în același mod balcoanele, scările, ancadramentele sălii. În ambele variante se cîștiga mult în relația cu publicul, spectatorii erau într-un fel implicați; azi, pe scena Teatrului Mic, relația cu spectatorii apare total diferită spectacolul irită, ener-

vează, pare rece și distant, comunicarea e îngreuiată. Actorii însă preferă cutia italiană, s-au arătat refractari celorlalte formule. Grea a fost, pe scena pe care jucăm azi, adaptarea la decor. Căci, lucrul paradoxal, spectacolul era „gata”, mișcarea, la fel, dar jucam fără decor, structura spațială, unidimensională, era „desenată” pe podeaua scenei, ceea ce îi făcea pe actori să se simtă mai liberi.

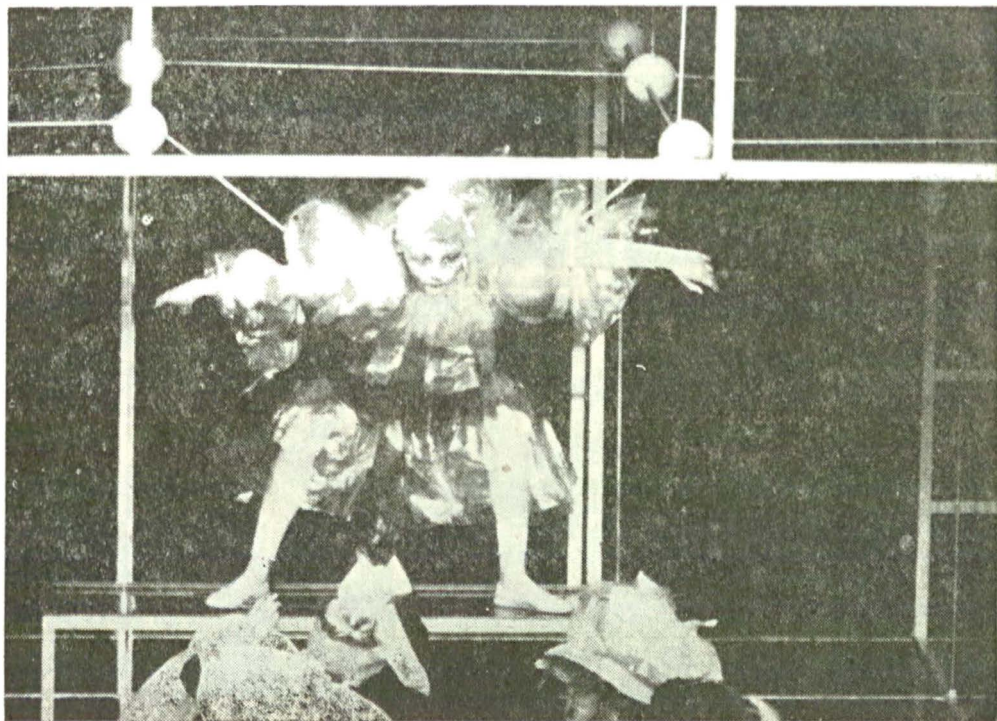
● *Lucrul cu actorii.* La început, lecțiile au decurs într-o atmosferă euforică, actorii lucrau cu plăcere, manifestau o adevărată bucurie față de text, le plăcea această piesă „foarte bine scrisă”. Dar, pe măsură ce spectacolul se închea și începea să-și impună expresia, se năștea revolta. A urmat o perioadă de împotrivire, de îndirjire a actorilor, pe care senzația că sînt „manevrați” de către regizor îi irita la extrem. Melodele prin care încercam să-i aduc la înțelegerea rolurilor li se păreau aberante. Cele mai mari și mai dificile probleme le-a ridicat personajul Ivonei. Rodica Negrea nu accepta mijloacele artistice pe care i le propuneam pentru a configura semnificațiile personajului. Întrebîndu-mă, la început, ce trebuie să fie Ivona, răspunsul meu — „un obiect” — a șocat-o. Realizarea rolului i s-a părut o tortură, nu voia în ruptul capului, se împotriva din răsuputeri să joace „un obiect”, „un balon”, adus în glumă la Serbare, la Flesta. Îi explicam situația Ivonei în raport cu ceilalți, insistam asupra superiorității ei obiective față de Curte; faptul că-i ceream să-și anuleze demnitatea, să suporte batjocura, maltratarea, agresiunea continuă, că-i arătam „Capriciile” lui Goya, și, anume, „Aruncarea sardelelor”, că-i ceream să se identifice cu ținta deriziunii, toate acestea nu făceau decît să-i crească dezgustul și spaima față de rol. Din lupta ei cu mine, cu rolul, cu ceilalți, s-a născut tensiunea interpretării. Cu prețul unor mari eforturi, suferințe, reprimări, căci la un moment dat interpreta s-a confundat cu personajul, simțîndu-și demnitatea cumplit ultragiată, s-a născut creația ei, azi unanim recunoscută ca atare. Cu un instinct artistic foarte sigur, Rodica Negrea crea în jurul ei un „cordon sanitar”, se făcea vid în jurul ei, nu suporta pe nimeni, era îngrozită de manifestările, de gesturile celor din jur — *noli me tangere!* — și aceasta, chiar aceasta era cheia rolului: o spaimă, o frică devoratoare, spaimă care, la rîndul ei, îi contaminează pe ceilalți, aruncîndu-i în starea de panică din care va rezulta decizia de a pune la cale pierrea „principesei Bureundiei”. Victoria interpretei este victoria Ivonei, care, dintr-un obiect-enigmă, un obiect-victimă, devine un



Genericul montării : Curtea — personaj colectiv — avansează în pas de paradă..

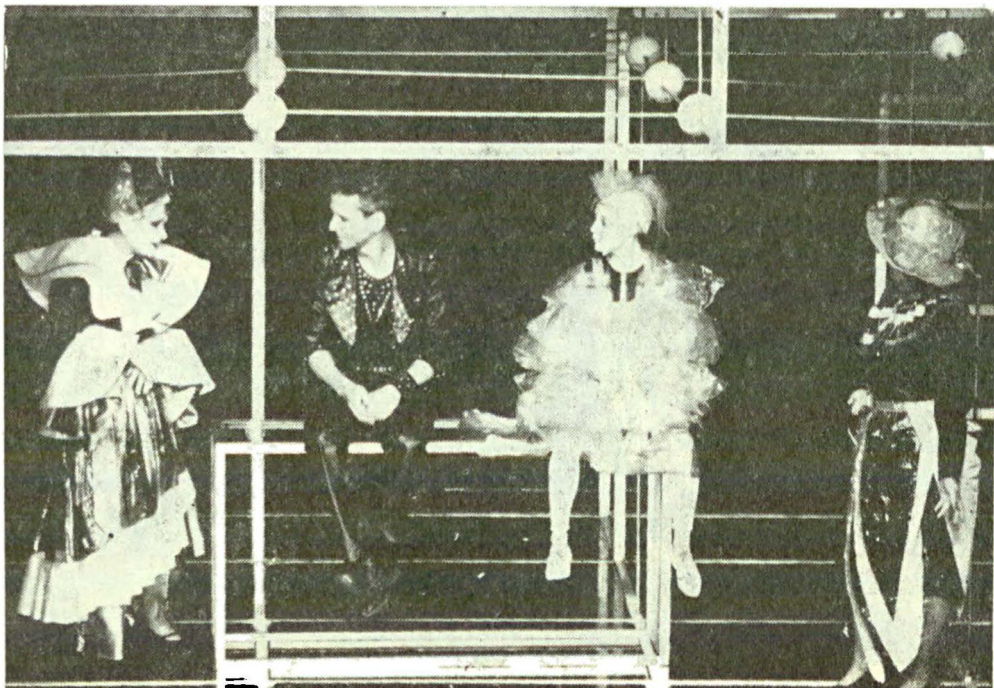
...începe Fiesta : stranie serbare, corridă, carnaval...

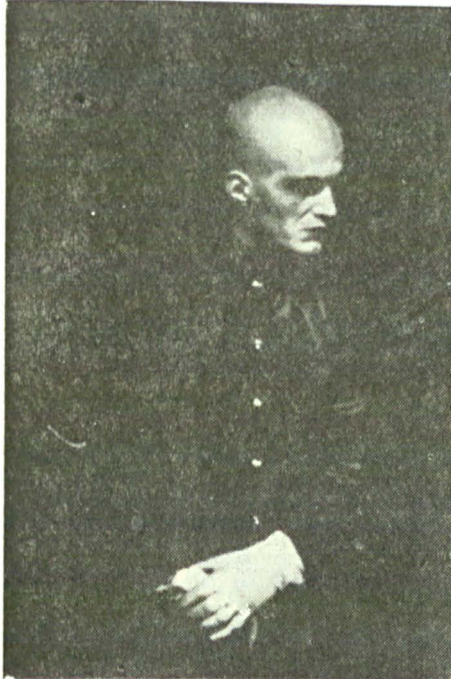




Apariția Ivonei (Rodica Negrea) — clovnul, șapul ispășitor, ținta batjocurii și veselirii generale, este programată...

...ca un obiect oferit Prințului pentru a-l distra...





Șambelanul (Florin Călinescu), chin-tesență a șambelanismului...



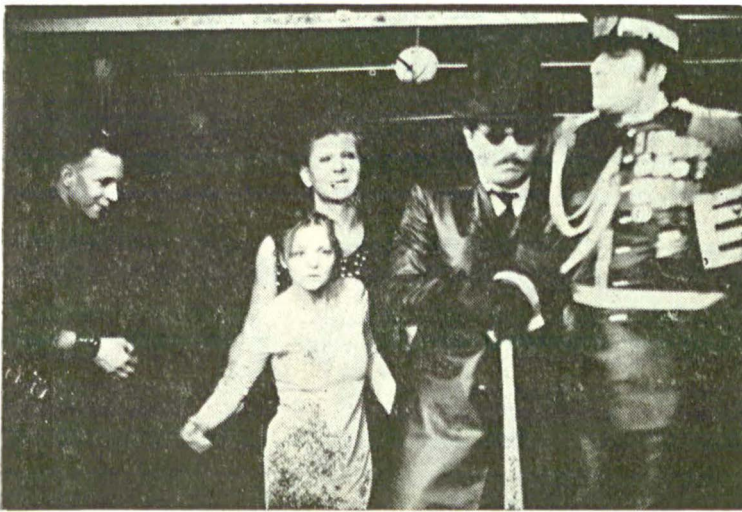
Măști, roluri și funcții în ceremonialul Formei (Leopoldina Bălănuță, Dan Condurache, Miică Popescu)

simbol al demnității invingătoare. Ivona se eliberează de frică prin iubire. Îndrăgostindu-se de Prinț, ea își transformă condiția. Momentul-cheie al reprezentației este în actul I, când se aprinde scințea iubirii. Simțim cum prințul Filip riscă să fie contaminat, dar, în același timp, Dan Condurache ne face să simțim imunitatea personajului. Prințul este programat — în scenariul puterii — pentru rolul de prim-amorez, de „*love-machine*“, dar el înțelege că, dacă ar iubi (ca un om), drumul spre Putere s-ar închide. Între iubire și Putere, alege Puterea. În spectacolul nostru, spre deosebire de piesă, Ivona nu apare ca un produs al întimplării. Apariția ei este dirijată, programată, ca să spun așa, de către Șambelan. Ivona, țapul ispășitor, clovnul, obiectul batjocurii și veselirii generale, este adusă (din afara Curtii) ca un punct în program în ziua Sărbătorii, atunci când toată lumea bună este obligată să se distreze. În această zi, „fastă întreprinderilor amoroase“, cum sună horoscopul Prințului, „hazardul“, sub chipul Șambelanului, pregătește ve-

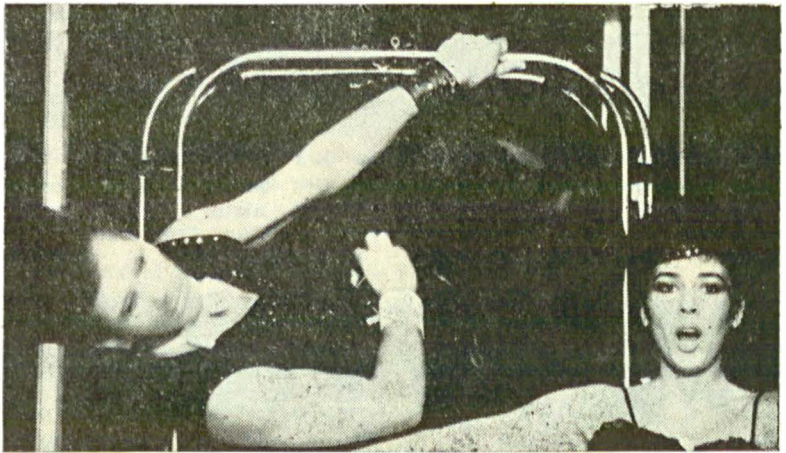
nirea ei. Ea este obiectul oferit Prințului pentru a se distra, dar el folosește prilejul și preia inițiativa altei farse: în mâna lui, Ivona devine instrumentul răzbunării împotriva Curtii, a Familiei.

Introducerea Ivonei în palat este introducerea microbului care va declanșa epidemia... Un microb, un virus cercețat la microscop; în decursul acestei experiențe, care se transformă într-o vivisecție, victima Ivona se agață de călăul Filip, căci el este *singurul* pe care existența ei îl interesează cu adevărat. Dar raportul se poate și inversa, lui Filip i se face frică de ea, de forța iubirii ei, de *atitudinea* ei; căci tăcerea, aici, reprezintă o atitudine.

Pentru Dan Condurache, problema esențială era renunțarea la mijloacele de expresie folosite în *Maestrul și Margareta*, care l-au marcat și în rolurile ulterioare. A trebuit să facă un mare efort de introspecție, rolul lui Filip fiind eminamente psihologic, iar relația cu Ivona, de domeniul psihologiei abisale. Actor extrem de receptiv și preocupat de rol, Dan Condurache a acceptat propunerea mea — „absența mijloacelor“ —, căutând să reliefeze expresiv-



Spaima devoratoare a Ivonei îl va contamina pe toți. Citeva dintre Marionetele Curții (Marian Rilea, Sorin Medeleni, Petre Moraru)



Iza (Ioana Pavelescu-Sion) — profesionistă a Atracției feminine — alternativă pentru Prințul Filip (Dan Condurache)



Alte ipostaze relevante ale „Capriciilor” : Leopoldina Bălănuță, întruchiparea Etichetei, Dan Condurache — a Sfîdării...



Indrăgostindu-se de Filip, Ivona își transformă condiția : obiectul-victimă devine un simbol al demnității învingătoare

tatea prin absența expresiei, să facă perceptibil ceea ce se ascunde sub masca imobilității „un mort frumos cu ochii vii”... El a căutat să realizeze o sarcină actoricească dificilă arderea, combustia, zbaterea continuă, cu o mască înghețată, impenetrabilă.

Spectaculoasă a fost evoluția atitudinii Leopoldinei Bălănuță față de viziunea propusă. La început, ea voia ca piesa să fie acoperită de adevăr de viață, dorea ca totul să fie convingător prin autenticitate; ca și Rodica Negrea, dorea o expresie realistă. Și eu doream ca totul să fie convingător, dar într-altă cheie. Leopoldina Bălănuță a fost cea dinții care a intuit posibilitățile interpretative oferite de noul registru și s-a dovedit un pilon de sprijin în toate repetițiile, creînd și captînd un curent de opinie propice lucrului, implicîndu-se ca un adevărat „coregizor”, element important pentru polarizarea în jurul montării a celor care nu credeau în finalizarea ei. Vechiul meu colaborator Mitică Popescu, partener de lucru în atîtea spectacole pe scena de la Piatra Neamț, a intrat cu disponibilitățile-i știute în jocul propus, alegînd însă masca bonomiei, împlînzînd cu farmec ferocitatea pe care i-o sugeram.

Importantă mi s-a părut scena „ghemului”, unde am pornit de la o replică

din text. Aici, structura decorului m-a ajutat să sugerez tema labirintului. Ivona-Ariadna, căutînd firul, ține în mînă, ca o Parcă, ghemul; firele încurcîndu-se, structura rigidă se deformează, labirintul devine junglă, actorii se strecoară cu greu. Panica e paralizantă.

Dificultăți destul de greu de învins au apărut în lucrul cu tinerii interpreți. Florin Călinescu, actor tînăr cu care am lucrat, cu rezultate excelente, pe scena I.A.T.C., s-a văzut acum pus în fața unor complicate probleme, în relația sa permanentă cu Leopoldina Bălănuță și cu Mitică Popescu, avînd de înfruntat diferența de experiență artistică și de maturitate scenică. În mod vădit, stilul lui de joc, „tip I.A.T.C.”, distona; el uza de alte mijloace, de alt limbaj. L-am obligat să studieze Codul manierelor elegante, să asimileze *eticheta*, să-și modeleze comportamentul conform unor prescripții extrem de riguroase, unui cod, ca în Kâthakali. Nu înțelegea la început, considerînd cerințele mele drept „prostii”. Șambelanul pe care-l avea de jucat trebuie să exprime chintesența șambelanismului, dacă pot spune așa, funcție ce s-a manifestat în toate timpurile, figura lui trebuie să poată fi încadrată în toate epocile... El poartă un costum neutru, insignifiant, e singurul fără uniformă. După cum Marian Rilea, în rolul lui



Banchetul final, unde se pregătește sfârșitul Ivonei; tăcerea ei a devenit paroxistică...

Chiril, trebuia să-l prefigureze pe viitorul Șambelan. Chiril este un alter ego al lui Filip, un „kagemusha”, și totodată termicerul lui, deopotrivă dublul și spionul Prințului. Rol complex. Tot două roluri, de astă dată concentrate într-unul singur, în care am contopit două personaje din text, avea de jucat Dinu Manolache: Ciprian-Inocențiu, reprezentând lașitatea și obrăznicia, un profesionist al slugărniciei agresive. Alt profesionist, mai bine zis profesionistă a Farmecului, a Atracției feminine, este Iza în interpretarea Ioanei Pavelescu-Sion. Și în textul lui Gombrowicz și în Mecanismul nostru, ea este personajul opus Ivonei, alternativa pe care tot Șambelanul o oferă Prințului, avînd, ca și toate celelalte personaje ale Curții, funcții precis delimitate și roluri multiple: Iza este și secretară a Reginei, mătușile Ivonei au sarcini precise în consiliul de coroană etc. Și Odalis Guillermo Perez, fostul meu student de la regie, avea de îndeplinit o funcție precis revelatoare în reprezentație: personajul Valentin, Lacheul din text, omniprezent la Curte, devine Caporalul, omul Șambelanului, dirigiuitorul Fiestei, Șeful serviciului secret, personaj malefic, omnipotent.

Curtea a fost tratată și ca un personaj colectiv, ea reprezintă Forma, esența

imuabilă a sistemului, fiecare rol avînd o funcție precisă în ceremonialul desfășurării puterii. Și, firește, tot aici intervin toate deformările posibile, revelate prin simpla și terifianta prezență a Ivonei.

Problema echipei de colaboratori este vitală pentru orice realizator de spectacol, dar vitală mai ales pentru mine, care resimt ca absolută nevoia fluidului unificator al sensibilității și afinității — această indispensabilă cheie a comunicării. Acum, în afara Lianei Manțoc și a lui Mircea Florian, vechi colaboratori, două nume noi s-au făcut remarcate: tînăra Marie-Jeanne Lecca, al cărei talent eruptiv s-a impus în echipa scenografică de la *Dragonul* (Teatrul Tineretului din Piatra Neamț), și a cărei relație creatoare cu Liana Manțoc a fost deosebit de stimulatoare; și coregrafa Raluca Ianegic.

Unul dintre cele mai spectaculoase personaje din montarea *Ivonei*... rămîne decorul, semnat de Marie-Jeanne. Totodată trebuie să relev munca, tenacitatea ei în urmărirea execuției acestui cadru scenografic, asigurată într-o excelentă colaborare cu Centrala Industrială de Mecanică Fină București, a cărei conducere (director general, Valeriu Mache,

și inginer Bogdan Velosovschi) ne-a acordat un sprijin neprețuit.

Despre Liana Manțoc nu aș dori să vorbesc „în al doilea rind”, munca și creația ei situind-o de asemenea în „primul rind”. Cred că ea este o mare artistă a costumului, știind să caracterizeze un personaj printr-un detaliu revelator, și dovedește o intuiție deosebită în alegerea materialelor de scenă. Vă amintiți eșarfa neagră a consulului Grotti, colajul de materiale moi, violacee, din care era alcătuită rochia Ersiliei Dreii (*Să-i îmbrăcăm pe cei goi*), sau siluetele subțiri, cu părării inconfundabile ale cuplului Maestrul-Margareta, pată neagră din care țîșnea țipătul buchetului de flori galbene? Când l-am felicitat pe Mitică Popescu pentru premiul A.C.I.N. acordat interpretării sale din serialul TV *Lumini și umbre*, el mi-a spus că trebuie să-i mulțumească Lianeii Manțoc „fără basca și fularul puse de ea n-aș fi știut să găesc personajul Împăratului”; remarca lui mi se pare exactă. Pentru spectacolul Gombrowicz, Liana a căutat un material rece, care să fie rigid și totodată apt să se muzeze, și l-a găsit la Fabrica de nasturi. În ceea ce privește personajul Ivonei, ne-am propus o succesiune de costume, de la primul, din țiplă, la ultimul, „aluziv-Infantă” — costume care trebuiau smulse pentru a se dezvălui „goliciunea”, nonconvenționalismul eroinei. Costumul esențial al Ivonei este „absența costumului”; am vrut să sugereze „pielea” personajului, aparența unei păpuși din cîrpă moale, confecționată de mîna și în grabă!

Despre colaborarea mea cu Mircea Florian am mai scris, el nu compune muzica unui spectacol, ci un spațiu sonor în care actorul este integrat. La *Ivona...*, muzica trebuia să exprime atmosfera Curții: cadențe de marș militar, ce va deveni marș funebru; să fie muzică de Fiesta; să particularizeze tema grupului, suitei lui Filip, temă tratată în tonuri *punk*, iar printre toate aceste motive să se insinueze tema Ivonei, firul Ariadnei.

Mișcarea aparține Raluței Ianegic, cu care am lucrat pentru prima oară, într-o înțelegere deplină; întreaga echipă a beneficiat de aportul ei creator, și Rodica Negrea în special a fost sprijinită în dobîndirea expresivității plastice. Raluța n-a căutat nici un moment să obțină o mișcare în sine, efecte gratuite, ci a relaționat personajele prin gesturi. De pildă, cînd în actul I Chiril o susține pe Ivona, făptură amorfă, ce îți dă senzația că se prelinge, mișcarea lui e astfel concepută încît pare că el „îmbracă” învelișul ei alunecos, că-i preia formele... Sau în momentul-cheie din ac-

tul II, cînd Prințul și Chiril pun la caleuciderea Ivonei, din nemișcarea celor doi tineri, ce fumează suspendați sus pe corzi, din rotocoalele leneșe de fum, se desenează parcă planul crimei. Aș menționa căatunci cînd pe scenă a intervenit structura decorului, am avut nevoie de ajutorul profesorului-cascador Szabolcz Cseh, care, în două repetiții, a pus la punct tehnica „salturilor mortale”.

Spectacolul *Ivona, principesa Burgundiei* a însemnat pentru mine o experiență de un tip deosebit. Aș spune că l-am lucrat ca un calcul matematic, o ecuație algebrică. M-a preocupat un studiu de limbaj teatral care să corespundă și formal teoriei lui Gombrowicz despre Formă, dar care să exprime totodată, alături de o atitudine politică clară, adevărul sentimentelor și logica demonstrației, să demontez orlogeria blocată de „firul de nisip” care e Ivona. Evident, aceasta nu e decît o cheie posibilă de interpretare, textul, precum se știe, fiind deschis unor demersuri diferite. Dar spectacolul, așa cum s-a constituit, reprezintă *relația mea cu această piesă*; probabil că *Nunta* sau *Opereta* ale aceluiași autor le-aș pune în alt mod.

■ MARIE-JEANNE
LECCA

■ LIANA MANȚOC

Soluția scenografică

Gîndiți-vă la un șarpe — nu oricare, un adevărat Boa, care își pîndește, capturează și își digeră prada. Prin devorare se deformează. Apoi urmează liniștea, o liniște aparte, ce nu poate fi dobindită decît prin putere.

De data asta, însă, șarpele este un adevărat sistem. Un sistem perfect în funcționarea lui. Prada nu apare întîmplător, venirea ei este regizată, iar prin desființarea ei se realizează demonstrația supremă: cea a invincibilității veșnice.

Deocamdată, este vorba numai de o imagine, pe care textul lui Gombrowicz ne-a sugerat-o de la prima lectură. O imagine care își cere vehement dreptul la existență.

Ne aflăm la Curtea regelui Ignațiu. O lume care se constituie în sistem, o de-