

## Un eseu pirandellian în cheie shakespeareană

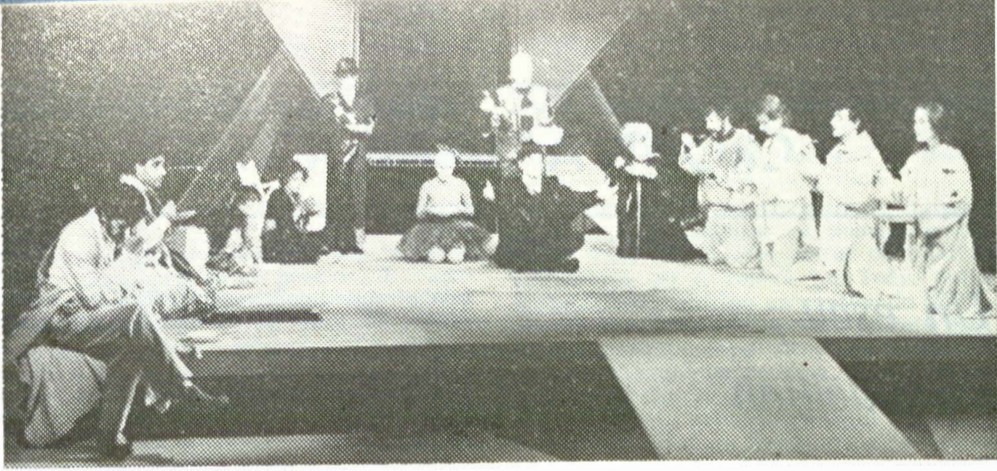
**URIAȘII MUNȚILOR** de **LUIGI PIRANDELLO** • **TEATRUL „BULANDRA”** • Traducere de **FLORIAN POTRA** • Data premierei : 8 ianuarie 1988 • Regia : **CĂTĂLINA BUZOIANU** • Decoruri : **MIHAI MĂDESCU** • Costume : **LIANA MANTOC** • Distribuția : **MARIANA BURUIANĂ** (Ilse, zisă și Contesa); **MARCEL IUREȘ** (Contele, soțul ei); **OANA PELLEA** (Diamante, a doua actriță); **RĂZVAN VASILESCU** (Cromo, actor de compoziție); **RĂZVAN IONESCU** (Spizzi, Juneprim), **SANDU MIHAI GRUIA** (Bataglia, actor-femeie); **DORU ANA** (Sarcedote); **VALENTIN URITESCU** (Lumachi); **ION CARAMITRU** (Cotrone, zis Vrăjitorul); **LUMINIȚA GHEORGHIU** (Piticul Quaqueo); **CONSTANTIN DRĂGĂNESCU** (Ducio Doccia); **ILEANA PREDESCU** (Sgricia); **IRINA PETRESCU** (Milordino); **MANUELA CIUCUR** (Mara-Mara, zisă și Scoțiana cu umbreluță); **IOANA PAVELESCU-SION** (Magdalena).

Piesă neterminată (ca o simfonie neterminată), dar nu și neîncheiată — în structura de bază a semnificațiilor ei virtuale —, pe de altă parte piesă „testamentară” (ca și *Furtuna*, cu care prezintă, de altfel, nu puține afinități și asemănări — ținând în special de profunzimea metafizică a posibilităților cunoașterii umane), *Uriășii munților* are toate motivele să fie cu atât mai incitantă pentru puterea de intuiție și capacitatea de invenție etalate de viziunile regizorale moderne. Ea sintetizează întreaga artă poe-

tică pirandelliană, părind chiar s-o expliciteze, *ad usum histrionis*. Nu mai mult, pentru că a depăși acest prag și a o explicita chiar *ad usum Delphini* ar fi însemnat ca autorul s-o fi făcut pentru nimeni sau pentru *Uriășii munților*, cei care, în piesă, oricum nu (se) coboară la teatru, lăsându-l totuși să existe, doar pentru a satisface plăcerea joasă a publicului. Aici, în actul al III-lea al piesei, (pentru care nu mai beneficiem de „scriitura” autorului, ci doar de mediata relatare a gândului său), lucrurile rămân inevitabil complicate. Autorul n-a mai avut răgazul lumesc să le clarifice (desigur, la același nivel metaforic !), neputând nici măcar „să transcrie tot ceea ce compusese” în ultimele sale ore de viață. A făcut-o (cu dorința exactității) fiul său, Stefano Pirandello, după spusele Tatălui, avînd grijă să ne provină că, de ar fi fost s-o facă însuși Dramaturgul, nu poate să știe dacă, pînă la urmă, „materialul nu i s-ar fi organizat altfel, și nici dacă El n-ar fi găsit *alte mișcări* ale acțiunii sau chiar *tilcuri mai înalte de împrumutat Mitului*” (s.n. — apud *Secolul 20*, nr. 12/1965, p. 94, în traducerea lui Florian Potra).

De aici și pînă la a crede că, mai ales în aceste condiții, orice „interpretare” sau „lectură” regizorală devine posibilă (fiind virtualmente „conformă”, din moment ce însuși autorul ar fi putut, în scris, să „vadă” și deci să „organizeze” lucrurile *altfel*) nu mai e decît un pas. Îl fac de obicei (cu motivații mult mai sumare) regizorii începători, care cred că tot ce zboară se mănîncă și tot ce le trece prin cap se poate pune în scenă, pe seama oricărui autor dramatic. Ca atare, ei nu-și mai caută gîndul de spectacol pornind de la piesa pe care vor s-o monteze, ci caută (și la nevoie „adaptează”) o piesă pentru gîndul „lor” de spectacol. E pasul pe care reala *maturitate artistică* nu poate decît să-l refuze. Poate tocmai de aceea Cătălina Buzoianu dă acum o salutară preeminență puterii sale de intuiție a textului și a sensurilor sale latente (pe care înțelege să le orchestreze încori în cheie shakespeareană), temperîndu-și acea capacitate de invenție independentă de text, capabilă să-i părăsească sensurile reale în favoarea unor alte propuneri semantice, poate mai incitante, dar nu mai puțin aleatorii.

Excelînd pînă nu demult în translarea unor texte în limbaj propriu, translare



Scenă din spectacol

ce le producea din nou, ca scenarii de spectacole, Cătălina Buzoianu (aflindu-se, după părerea noastră, într-o nouă etapă a strălucitei sale cariere artistice) a căutat de această dată să „respecte” (cu obstinție *creatoare*) chiar „scenariul” autorului. Identificarea sensurilor profunde și a convergenței codurilor semantice ale textului a condus-o la ideea menținerii unui spațiu unic de desfășurare a acțiunii, *vinovata* ieșire din acest spațiu, ca și din funcțiile ce-i sînt îngăduite, urmînd a-și primi o violentă sancțiune socială. Care este acest spațiu? E însuși spațiul miracolului teatral, un spațiu al abstractului mental, ce se „concretizează” prin cre-

Mariana Buruiană și Ion Caramitru



Oana Pelea, Sandu Mihai Gruia și Răzvan Vasilescu



dința noastră în jocul actorilor și lumea de fantome „adevărate” pe care ei o pot *intrupa*, la rîndu-le, doar din credința lor, dar și datorită credinței noastre. Căci, așa cum *intruparea* e *condiționată* de credința lor, posibilitatea *participării* noastre la miracol e *condiționată* de credința noastră. Sintem deci în spațiul teatrului, care nu e altul decît spațiul „vilei” din piesă, (o altă înfățișare a insulei lui Prospero, amenințată de alți — sau de aceiași? — Calibani), vilă ce nu aparține, de fapt, decît celor ce, ca și Cotrone, o pot stăpîni prin arta magiei, dar și prin magia artei. Acesta și nu altul e *singurul* spațiu ce poate asigura protecția „fantomelor” sale și securitatea celor ce le *intrupează*. Ieșiți din el, venind — cum adesea se zice — în întîmpinarea publicului, în cazul dat încă nepregătit pentru teatru, actorii piesei par să-și merite soarta, jertfa de sine a Ilzei semnificînd asumarea conștientă a precarității (dar și a nobilei) condiției lor.

Împreună cu regizoarea Cătălina Buzoianu, scenograful Mihai Mădescu — unul dintre cei mai înzestrați și mai importanți pe care-i avem astăzi — a imaginat pentru acest *topos* al gândului nu numai și nu atît un spațiu „sărac”, cît unul *esențializat*, pînă la expresia unei maxime și cu atît mai înșelătoare simplități, (în fond riguros studiată și codificată), care să fie, înainte de toate, „permeabilă” la gînd, la visare, la „trecere” dintr-un plan al existenței sau al conștiinței în altul. Incluzînd în ele o întregă istorie a teatrului, precum și o adevărată știință a culorii și a detaliului vestimentar caracterizant, inspiratele costume ale Lianei Manțoc vădesc la rîndu-le fantezie, hunc-gust și o sesizantă preocupare pentru definirea statutului generic al personajelor.

Desigur, zonele de trecere nu puteau fi, prin natura lor, decît ambigue. Însă planurile ca atare (real, fantasm și oniric, proiecție a voinței auctoriale sau a eului subconștient) puteau fi mai bine departajate regizoral. Pe de altă parte, fluentă și

limpeziimea reprezentației sînt bruiate frecvent de insistența (uneori redundantă) cu care regizorul, vrînd să detalieze, complică și lungeste unele scene, precum cea a „autonomiei” visului, (de la începutul părții a doua a spectacolului), scenă în care personajele, în timp ce visează, își ies din trup și „se trezesc” în afara trupului lor, într-un spațiu numai al visului. (Aceeași insistență asupra „marionetelor-păpuși”, altfel bine realizate plastic, prin jocul riguros al celor din jurul lui Cotrone, conduce la lungimi similare.) Totuși, semnificațiile operei pirandelliene (în ciuda „citatului cultural” sau a inser-tului shakespearean, discutabil ca organicitate) nu ni se par trădate, în esența lor, ci, dimpotrivă, făcute să focalizeze prin continuă punere în ecuație a condiției artistice și a celei sociale, în care e posibilă funcționarea magiei „pătratului” scenic (înlocuind, la sala de la Grădina Icoanei a Teatrului „Bulandra”, tradiționala „cutie” italiană). Dar, dacă punerea în discuție a condiției actorului invită la o reflecție actuală, amenințarea reprezentată de Urtașii munților e încă naiv figurată, nefiind și transfigurată artistic, la același nivel de esențializare și elevare a discursului scenic. Cu siguranță că și unele dintre soluțiile tehnice, precum cele de intrupare a fantasmelor visului (vezi „spînzurarea” la vedere a lui Soizzi!), nu sînt — ca realizare — decît departe de cele dorite sau imaginate, însă grija pentru acuratețea fiecărui semn teatral nu poate trece nici ea neobservată, dincolo de baroca lor adiționare.

Decalajele cele mai serioase, riscînd să decalibreze reprezentația, aparțin însă compartimentului interpretării actoricești. Astfel, pe cît de briantă și spirituală este — prin naturalețe și simplitate, umor și autoironie — creația lui Ion Caramitru în acest înțelept Cotrone, descendent al lui Prospero, pe atît de supărătoare va fi uneori — prin artificialitate și lipsă de vlagă (artistică) — interpretarea Marianei Buruiană în Ilse, actrița cantonîndu-se de la o vreme într-o gracilitate prea de timpuriu manierizată. (Desigur, nu cu totul impropriu în cazul acestui personaj, totuși prea evident sărăcit de forță dramatică.) Și, pe cît sînt de colorate și vii, în ceata lui Cotrone, aparițiile lui Milordino (Irina Petrescu), Sgricla (Ileana Predescu), Quaqueo (Luminița Gheorghiu) sau chiar Mara-Mara (Manuela Ciucur), ori — din trupa contesei — contururile pe care le au Diamante (Oana Pellea), Spizzi (Răzvan Ionescu), chiar cuplul Sacerdote (Doru Ana) — Lumaché (Valentin Uriteanu), pe atît de fade, puțin inspirate și egale cu sine rămîn — în trupa contesei — profilurile schițate lui Cromo (Răz-

van Vasilescu), lui Battaglia (Sandu Mihai Gruia) și chiar Contelui (Marcel Iureș), ori, în tabăra cealaltă, aparițiile lui Ducio Doccia (Constantin Drăgănescu) și ale Magdalenei (Ioana Pavelescu-Sion). Sigur că e vorba de roluri de întînderi și facturi diferite, după cum e vorba și de intenționata departajare a condiției inițiale pe care o au cele două „trupe”, dar, cum exemplele noastre le vizează deopotrivă, e vorba și de trupă ca atare, de felul în care, prezentîndu-se astfel, poate răspunde sau nu solicitărilor viziunii regizorale, asigurîndu-i strălucirea scenică de care avea nevoie. Nu altceeva decît Cătălina Buzoianu ne-o revelase pe Mariana Buruiană în Julieta, încă de pe scena Studioului „Casandra”, așa că eram curioși (după ce o mai văzusem în Marianne, din *Tartuffe*, în regia lui Alexandru Tocilescu) s-o vedem și în Ilse. Am încercat de două ori, (am întrezărit-o chiar, la premiera oficială), dar, pînă la urmă, tot n-am „văzut-o” în acest rol. Cum nu l-am văzut suficient nici pe Răzvan Vasilescu (fără îndoială și el talentat) în Cromo. Ca să nu mai spunem că, de la *Oedip salvat*, tot pe scena „Casandrei”, îl tot așteptăm pe Marcel Iureș (acum, Contele) să mai facă și altceva, să mai aibă și altă „mască” (măcar atît cît a demonstrat că o poate face, totuși, în film). Greșeli de distribuție, eșecuri personale ale actorilor sau înfrîngerii ale strădaniei regizorale de a da de fiecare dată un alt chip actorului (nu numai de a-l distribui, cu chipul său cunoscut, într-un anumit rol), neîmplinirile actoricești ale spectacolului nu sînt puține și grevează asupra calității și strălucirii lui de ansamblu.

Să fie exigențele noastre poate prea mari? N-am zice, cîtă vreme excepționala personalitate artistică a Cătălinei Buzoianu, pe care o reflectă în bună măsură și gradul de elevație spirituală a elaborării acestui spectacol, e cea care ni le impune. Rămînem, de altfel, cu bucuria unor memorabile momente de artă teatrală, înțelegîndu-l parcă mai bine pe Pirandello, înțelegînd că mărșăluirea prin timp a actorilor, din finalul spectacolului, ne ajută în continuare să trăim.

**Victor PARHON**

*P.S. Semnalăm excelentul așîș de teatru, realizat de Klara Tamas-Blajer, și substanțialul caiet-program redactat de Magdalena Boiangiu, ca fapte de cultură teatrală, menite să sporească, și ele, posibilitatea receptării și dănuirea spectacolului.*