

DIN NOU DESPRE „FURTUNA“

sau un labirint din cele mai ciudate : Albionul în oglindă

Inepuizabilă și în continuă — concen-
trică — mișcare precum a însăși
lunii viață ce i-a fost izvor și (niciodată
pină la capăt deslușită) oglindire,
dramaturgia shakespeareiană nu încetează
a ne pune vechi întrebări ce își conțin
într-însele răspunsul precum doar
scoica își adăpostește perla. Tulburătoare
capcane ale deplin cunoscătorului
de oameni și de vremuri nu sînt decît
acele multe trepte pe care omul vrea
ca să le urce (ori să le coboare) către
sine. Fascinația pe care ciudatul labirint
de-oglinzi ce ne dezvăluie pe noi cu lumina
noastră nouă înșine, dezintogrin-
du-ne ori deformîndu-ne doar pentru a
ne recompune țesătura complicată într-o
mișcare înfinit spiralată, nu este altceva
decît pasiunea de a explora și de a expune,
cu mijloacele specifice artei teatrale,
imensa bogăție de sensuri a teatrului
shakespeareian. El ne permite, după
cum observa acum două decenii și Jan
Kott, să ajungem „la experiența contemporană,
la neliniștea noastră și la sensibilitatea
noastră”. N-a fost oare aceeași,
în fond, motivația fundamentală a
tuturor „expedițiilor” înlăuntrul acestei
„păduri de simboluri” unde generații de
artiști au căutat să afle sensul cel mai
înalț al devenirii umanului? Să ne amintim
uluitoarea descoperire a „Furtunii”
în viziunea lui Liviu Ciulei.

Refuzul răsplat al tradiției, adevărată
profesiune de credință a trupei londoneze
Cheek by Jowl, caracterul original al
montărilor aduse în fața publicului
romănesc se concretizează într-un
spectacol de o pregnantă teatralitate,
realizată, aparent paradoxal, cu mijloace
extrem de simple. Căci prea ades
teatralitatea unor puneri în scenă
se confundă cu somptuoșizata ori cu
aglomerarea de „semne” teatrale în cel
mai bun caz neconvingătoare, dacă nu

cumva incongruente și pur livresti, fără
legătură cu semnificațiile esențiale ale
textului devenit pretext. Conștient de
faptul că teatrul shakespeareian nu este
decît un șir nesfîrșit de variațiuni pe
aceleași teme, o sondare, repetată și mereu
adîncită a diverselor straturi ale
umanului, în complexitatea filnțării și
devenirii sale istorice, sociale, naționale,
filosofice, psihologice, universale, realizator
montării recompune un spectacol inedit,
pus la cale de Prospero, „regizorul” și
protagonistul Furtunii. Începută ca un joc,
avînd aerul uneia dintre primele repetiții ale
unui scenariu în care toate rolurile par a fi
fost scrise de actori pe măsura derulării
reprezentației, Furtuna va evolua în sensul
binecunoscutei ambiguități shakespeareiene,
care ne spune că viața-i un vis,
lumina o scenă iar oamenii cu toții
actori. Nevăzută, bagheta adevăratului
Ariel (regizorul și directorul trupei,
Declan Donnellan) aflat mereu în spatele
cortinei (altminteri totul se „joacă” și
se pregătește „la vedere”) va dirija „în-
scenarea” lui Prospero, fără a-l transforma
într-o marionetă prinsă de sforile
unui deja — scris lipsit de speranță.
Prospero în interpretarea lui Timothy
Walker se va afla mereu la limita dintre
viață și vis, trăire și întruchipare,
joc cu moartea și joacă de-a teatrul,
pendulînd între iluzie și realitate, minc
neînfrînată și comentariu ironic al ei,
răzburare și iertare, între condiția de
interpret (ușor ironic în „demonismului”
său) al rolului și conducător (pe alocuri
nesigur) al reprezentației, între aceea de
erou tragic și bufon, supus, în ambele
situații, tentației amăgitoare de a restabili
armonia inițială, fie și printr-o reducere
ad absurdum.

Înveșmîntat în resturile derizorii ale
unei regalități contestate și contestabile,
cu aerul tragicomic al unui rege de ope-

retă" (dar o „operetă“ gombrowicziană), tirându-și după sine însemnele căderii în deriziune (Jocul schimbării pantofului cu cizma — supradimensionată grotesc — a războinicului arc în el ceva beckettian), în timp ce chipu-i poartă, laolaltă cu însemnele unei regalități mai degrabă jinduite, visate, decît reale (albastrul este culoarea somnului și a visării, iar coroana, semn al măreției precum roșul simbol al soarelui, al vieții și-al puterii, dar și culoare a singelui și a distrugerii făcînd din domn vampir, distrugător al „celuilalt“, coroana deci, din semn al maiestății s-a transformat într-o tichie de nebun, furată-ntr-un tîrziu de-un jalnic pretendent la tron, revers al regalității, măscăriciu (Stephano). Prospero — actorul se machiază singur, în avanscenă, privindu-se într-o oglindă mîncată de rugină. Doar costumația sa, a Mirandei și a îndrăgostitului Ferdinand „respectă“ convenția impusă de montările de epocă. Vesmintele și-au pierdut însă demult strălucirea lor regescă. Ele sînt, după cum spune însuși Caliban, doar niște zdrențe, vestigii ale unei regalități hăituite, pîndite de nenoroc. Scoase parcă din magazia prăfuită a vreunui teatru itinerant, jalnicele rămășițe ale puterii uzurpate rîvnite mai sînt doar de cei doi măscărici, artiști de music-hall și „prinți“ ai arenei circului. Cavalcada lor este una a rîsului amar, o frenezie a gestului și a vorbei ce se vrea plină de duh și nu de ironie crudă și desfășurare de mișcări și grimase dezarticulate, un „show“ al derizivunii ratate derulat în ritmul și atmosfera jazz-ului din vremea unor Fred Astaire sau Gene Kelly luați în deridere de înșiși „imitatori“ lor. Descifrabilă și în termenii actualității social-politice a Angliei contemporane, reprezentarea nu face decît să ne mai întindă o capcană: nu numai că Prospero nu este bătrînul înțelept și resemnat ce n-a fost nicicînd Shakespeare, nici Hamlet de pe vremea studiilor la Wittenberg, ori ipostaza demistificată și demistificatoare a unui nou Dracula — Nosferatu, ba nici măcar un Lear al veacului nostru, care știe că „sfîrșitul partidei“ se apropie, dar, după înșeși spusele regizorului, la o privire mai atentă, nici transformarea lui Alonso din rege al Neapolelui în regină, însoțită de o „curte“ cît se poate de „britanică“ și de contemporană nu se dorește a fi un comentariu politic la adresa Angliei de azi. Este încă o — subtilă — ilustrare a modului în care un spectacol experimentează un tip de teatralitate tipic „postmodernistă“, plecînd de la două dintre legile fundamentale ale creației shakespeariene: a analogiei infinite și a consubstanțialității jocului și vieții, teatrului și lumii.

Propunerea de a-l citi pe Sofocle cu ochii unui Shakespeare contemporan (sau invers, de a-l „oglinzi“ pe Shakespeare în Sofocle, ceea ce ar fi cam același lucru), de a face din Filoctet un pandant al Furtunii, adevărată summa shakespeariană, ni se pare profitabilă pentru înțelegerea înruderii spirituale profunde a celor doi autori de tragedii. Iată cum un text prea puțin familiar marelui public devine acum un incitant epilog al Furtunii shakespeariene. Căci Filoctet nu este decît o altă ipostază a lui Prospero, exilatul ce poartă în sine o rană adîncă și nevindecabilă. Măcinat, mai presus de gîndul răzbunării demnității ultragiutate ori al exorcizării acesteia prin ludic (suferința sa nu mai poate fi „jucată“ ci este din rărunchi trăită), de **nostalgia întoarcerii**, a părăsirii **insulei albe** (nu a fost oare primul nume al Britaniei Albio, insula fericită?) ce protejează dar constituie și o limită, bucuria de a reveni printre oameni se-ntu-necă pînă la deznădejde de teama a ceea ce va urma. Jocul oglinzilor ce străjuiesc neînduplecat labirintul capătă dimensiuni zguduitoare: viața este aici zbatere dureroasă în capcana pe care tocmai cunoașterea lumii, plătită cu prețul exilului, al retragerii silnice din ea, ne-o oferă, perfid, citeva clipe înaintea întoarcerii. Drama lui Filoctet nu este (doar) una a opțiunii: aceea de a se lăsa pradă instinctului fundamental ce-l poartă iarăși către semenii (un Timon convertit de un Alcibiade ceva mai norocos), aceea de a se increde în spusele și rațiunile tinărului Neoptolem, ce vrea să-l convingă de necesitatea întoarcerii la Troia, cedînd astfel malversațiilor cinicului Odiseu (o altă ipostază a fratelui uzurpator, amintit în egală măsură de Antonio și de Sebastian), ori de a se opune acestora în numele păstrării „neîncovoiate“ a demnității omenești. Drama sa este una izvorită din cunoaștere, el știe că nu este decît un pion în „partida de șah“ înscenată de Odiseu și dirijată de „zei“. Trecut prin „școala“ unui Lear și a unui Ioan fără țară el și-a pierdut iluziile (așa cum le va pierde și Prospero. Dacă nu cumva „înscenarea“ sa nu va fi fost un teatru al iluziilor



pierdute...) El este bufonul sorții, obligat să joace un rol ce nu-i va readuce gloria și demnitatea pierdute. Un altul (Odiseu, Neoptolem ?) se va împăuna cu ele. Nu este deci o pură întâmplare faptul că rolul lui Filoctet i-a fost incredințat actorului ce îl intruchipase pe Stephano, virtualul bufon — rege ce aspira la rindu-i să ia locul lui Prospero, în timp ce fostul interpret al lui Antonio, fratele uzurpator al aceluiași Prospero devine, în Filoctet, Odiseu. Ezitarea lui Neoptolem de a se supune planurilor urzite de vicelanul Odiseu are accente hamletiene. Oare nu a fost Hamlet frate de spirit al lui Ferdinand, îndrăgostitul, căruia însă „cărțile” i-au deschis ochii la lumea din jur așa cum pe Prospero l-au făcut să-și piardă ducatul ? Și oare vocea care vestește despre necesitatea întoarcerii la Troia este chiar glasul destinului inflexibil, necrutător ? Cel ce rostește pe scenă cuvintele profetice nu este Heracles ci unul dintre corifei. Intervenția acestui „deus ex machina” are, se pare, aceeași valoare ca și „iertarea” și „renunțarea” lui Prospero: este neconvingătoare. Deși ambele scene sint urmate de promisiunea fermă a părăsirii insulei. Le succed însă două epiloguri, pe cit de asemănătoare în alcătuirea lor intimă, pe atât de tulburătoare în tristețea ce le unește. Presentimentul reluării „jocului” umbrește gândul și dorința întoarcerii.

Demonstrând un profesionalism ireproșabil, alături de o adevărată știință a improvizatiei „învățate” și „exersate” cu fiecare repetiție și reprezentație, spectacolele trupei **Cheek by Jowl** se înscriu într-o tradiție mai puțin cunoscută și, în orice caz doar accidental „teoretizată” a teatrului englez contemporan. Declan Donnellan și trupa sa aparține, cel puțin spiritual, generației unor John Dexter, Ronald Eyre, Peter Hall, David Jones, Trevor Nunn, Robin Phillips. Sursa adevăratului teatru, care stabilește un dialog cu lumea și se află într-o relație de comunicare cu publicul, rămâne marea dramaturgie universală, și, last but not least, Shakespeare, marele contemporan al bătrînului Albion și, nu mai puțin, al nostru, al tuturor. Fără a fi adepții unei „formule teatrale” prefabricate, robii unei concepții regizorale prestabilite și tiranice, ei se încred mai curînd în facultățile imaginative, creatoare ale celor care „fac” spectacolul (scenograful fiind, alături de regizor și de actori, unul din elementele cheie ale exegezei scenice, asumîndu-și sarcina de a organiza în mod expresiv și sugestiv spațiul de joc) și ale celor care îl receptează.

Eva CATRINESCU

Tamara Buciuceanu la Chișinău

— Din articolul „Credința în arta actorului”, apărut în săptămînalul „Literatura și arta” (Chișinău), nr. 11 (2275) din 9 martie 1989, sub semnătura lui Constantin Cheianu —

„Prin reprezentația de la sala „Prietenia”, Tamara Buciuceanu ne-a reintors multora de aici credința în teatru, în marea și nemuritoare artă a actorului. Deși a fost de cu totul alt caracter decît ceea ce ne-a oferit astă toamnă Sofia Vicoveanca, recitalul actriței Teatrului „Bulandra” a intrunit aceleași calități ale artei autentice — talent, măsură, gust, muzicalitate. Și — ca o fericită împlinire — calități vocale alese. Animate de un atît de rar întîlnit și tineresc har al comicalului, de o irezistibilă și copilărească dorință de joc — toate aceste virtuți au făcut să freămte, timp de o oră și jumătate, o numeroasă asistență...”

După ce a strălucit în două episoade din vodevilul „Pălăria florentină” de Labiche, și opereta „Se mărită fetele”, de George și Angel Grigoriu, Tamara Buciuceanu-Botez ne-a prilejuit o înțîlnire cu un personaj mai familiar nouă, cu binecunoscuta Chiriță a lui Vasile Alecsandri. Cucoana Chiriță este poate cel mai scenic personaj din dramaturgia noastră. Este relativ ușor să joci comical acestei ființe și e foarte dificil să imbini comicul cu latura cealaltă a oricărui personaj de comedie, cu ceea ce reclamă participare și trăire nedisimulată. Trebuie să mărturisim că Tamara Buciuceanu reprezintă un model de virtuozitate în acest sens. Fascinează minuziozitatea și precizia cu care este lucrată nu numai fiecare scenă, mizanscenă, ci chiar fiece replică, fiece cuvînt, intenție, gest, expresie. Actrița face să sclipească și să dobîndească culoare pînă și momentele pe care autorul le-a modelat cu mai multă economie.

Totodată, am vrea să ne exprimăm satisfacția în legătură cu faptul că evoluția actriței române a pus oarecum în valoare și performanța celor trei interpreți chișinăueni ai Chiriței. Îi am în vedere pe regretatul Dumitru Caraciobanu, pe Ion Șcurea și pe Constantin Constantinov.

De ce am ascunde că o așteptăm pe Tamara Buciuceanu la Chișinău cu întreg spectacolul «Chirița în Iași»? Și nu numai cu acest spectacol.