

Retorica imaginii teatrale *în spectacolul „Antoniu și Cleopatra”*

Prin ținuta sa stilistică, **Antoniu și Cleopatra** de William Shakespeare, în regia lui Mihai Maniuciu, la Teatrul Național din Cluj-Napoca, se înscrie în tendința dialectică de clasicizare a modernității, de concentrare a limbajului teatral. Opusă procedurii baroce, care se bazează pe proliferarea numerică a semnelor scenice, pe asaltarea susținută a simțurilor și înțelegerii receptorului prin elemente spectaculare, această atitudine cultivă, dimpotrivă, diminuarea cantității semnelor, concomitent cu sporirea investiturii lor semnificative. Reduse la număr, „puse în pagină” cu abilitate, scoase în evidență cu discreție, semnele focalizează imaginea, infuzându-i o simbolistică densă, mobilă, ghidând spectatorul să producă sens, să închege semnificația din dispoziția și rangul lor, din capacitatea lor de iradiere. Demersul vizează subtil distribuția accentelor, ritmul, raporturile dirijate cu contextul, într-o reciprocitate de beneficii dinspre unic spre multiplu și invers. Pus în context, semnul-vedetă orientează sensul întregului, întorcându-se apoi în identitatea sa îmbogățită. Imaginea se limpezeste, se simplifică în aparență, încărcându-se în schimb de străfunduri, ca aiseburile. Ea capătă armonie și simetrie, devine hieratică, neîncelind să-și conserve modernitatea. Stilizând-o însă, dându-i distincție și noblete. Tocmai datorită prolixității epice a discursului, oportunitatea acelei atitudini regizorale se confirmă din plin, ideatic și imagistic, conferind întregului o remarcabilă tensiune expresivă.

Pătruns de semnificațiile textului, devotat spiritului și nu literei, regizorul le-a transpus scenic elevat și cu siguranță. A convertit spectacular factologia istorică, prea fidelă servitute a dramaturgului față de izvorul său, Plutarh (**Viața lui Marc Antoniu**), în modalități scenice de definire spatio-temporală și caracterologică. Epurând textul de balastul informațional verbal, care grevează asupra structurii și ordinii interioare — defect al piesei relevant ades de shakespeareologi —, s-a sorzinit pe calitățile lui, în primul rând pe imaginea immanent dramatică (calitate unanim recunoscută acestei creații de maturitate), unde dimensiunea lirică organic înglobată e dinamizată prin secvențialitate epică. A integrat spectacular textul suprimat și

subtextul, printr-o direcționare exactă și economicoasă a tuturor mijloacelor teatrale, prin multiplă funcționalizare a actorilor. Reducind distribuția numeroasă, atribuind replicile esențiale, strict necesare progresiei spre deznodământ, personajelor exponențiale secunde, conform firii și comportamentului fiecăruia, le-a subordonat definirii ansamblului. Demersul acesta amplifică portretele, studiul umanității aflate în umbra protagoniștilor, îmbogățind și finalizând sub raport tipologic fiziologiile propuse (devotații Cleopatrei, ori cei ai lui Antoniu, oamenii lui Pompeius, soldații lui Octavian). Sînt examinate astfel nu numai patimile devastatoare, ci și devotamentul, în sensul analizei acestuia din urmă avînd loc pomenitele atribuiri de text. Suprimările din actul al V-lea sînt îndreptățite de dezvăluirea structurii contradictorii a Cleopatrei pe tot parcursul spectacolului și, în special, cu prilejul ambiguității atitudinii ei față de Solul lui Octavian. Regizorul a infuzat cu replicile nerostite imaginea scenică, mișcarea ansamblului, asigurînd o copioasă transfuzie de energie paraverbală. A convertit fragmentarismul epic în ritm, alimentînd suspansul.

Neinfuzînd în mod forțat tragicul (fERICIREA de durată, împlinirea, dezamorsează tragicul), regia a luminat valențele general umane ale acestei celebre iubiri, nu numai în ceea ce a avut unic, dar și în trăsăturile care-i dau caracterul unei fiziologii. Există în desfășurarea grandioasă a împlinirii dragostei ceva suspect, de superproducție antică, de coproducție multinațională, cu fast și figurație numeroasă, care contravine spiritului tragic, deturîndu-l spre spectaculos. În sine magnifică, opulența nu dă măreție omenească. Nutrită din hrana îmbelșugată a trupului, proiectată dincolo de el, în unitatea androgină a cuplului, iubirea nu poate atinge, doar prin îndestulare, sublimul. Aleși printre aleși, stăpîni ai lumii, Antoniu și Cleopatra și-au transformat menirea, prin lipsa de măsură, într-un scandal universal, înscriind-o, deși unică, deși desăvîrsită, în cronica mondenă a eternității. Solendoarea lor nu e incununață de sublim, nici cădere, de autodenăsiere. Întreaga poveste — o imobilitate în fericirea care dizolvă, slăbește, anihilează — ratează sublimul. Antoniu și Cleopatra cad victime norocului. Li se oferă totul și ei se lasă înghițiți. Ab-

soferiți cu totul de patima lor, decăd din rangul la care i-a ridicat destinul. Încălcându-și îndatoririle de om de stat, triumvirul Antoniu dispune abuziv de teritoriile statului roman, dăruindu-le bezmetice regalei sale amante. Și aidoma unui personaj balzacian, dă faliment. Deși cap încoronat și, de la un anumit moment, soție a lui Antoniu, Cleopatra se comportă ca o curtezană năbădăioasă, livrându-se capriciului cu voluptate și răsfăț. Iubirea ei reală, imensă, adastă mai ales în senzualitate nesățioasă, într-un dor dezlănțuit și ostoit al trupului, care îi întuneacă mintea.

Topită în luxură, comuniunea depersonalizează. Contopirea în iubire îl privează de bărbăție pe Antoniu, colosul ce vrea să-l urmeze în toate performanțele pe Hercule. Structură telurică, „întreita coloană a lumii” se devotază femeii care îl macină, îl înglobează răpindu-i energia. Îl absoarbe cu totul, supunându-l capriciului. Ființa lor unică, contopită, e impresionantă, dar nu superioară, sabotează necugetat grandoarea rolului social. Ce imensă deosebire față de evoluția celebrului cuplu imperial al lui Iustinian și Teodora, care și-au convertit comuniunea într-o imbatabilă forță politică, impunând un sistem, un imperiu, o legislație, stăpânind realmente lumea! Natură primară, robită plăcerii, Marc Antoniu al lui Anton Tauf nu trăiește conștiința propriei sale decăderi, întorcându-se mereu, cu fatală devoțiune, la sursa depersonalizării sale. Însăși moartea lui e o ratare, sinucigașul muribund, care și-a dat moartea mai devreme, tot la una dintre manevrele muieresti ale Cleopatrei, neizbutind să moară singur, mergând să-și găsească sfârșitul în brațele ei. Formidabilă uniune în care iubirea seamănă a degrada. Una dintre izbznile regiei a fost tocmai aceea de a proiecta în tot dramatismul ei, fără aură tragică, ca o încununare a freneziei, scena morții lui Antoniu.

Prin supratemele sale, spectacolul comentează uneori literal, alteori parodic aserțiunile textului, proiectându-le în imagini scenice. Modul în care își face scenic apariția Cleopatra spre a le multumi soldaților pentru victoria lor, o implantată regizoral în trenea descrierii fastului cu care regina i-a apărut întâia oară lui Antoniu. Îmbrăcămintea pieptănătura (părul, liber uneori, are linia însemnelor capilare ale lui Tutankamon, alteori evocind vag exotismul vestitelor coafuri și podoabe ale Cleopatrei), stilizarea gestuală, atitudinile, articularea grupurilor de personaje ce par desprinse din vechi gravuri egiptene, prin multiplicarea sfinxului, slujesc neîntremit definirea spațio-temporală a conflictului.

Arabescuri gracile, jucăușe, subțiri, pline de farmec și fantezie, slujindu-l cu totul neplatonice pe Antoniu, spre a-l reda mai aprig Cleopatrei, însoțitoarele reginei, Charmiona (Miriam Cuibus) și Iras (Ileana Negru), creează sugestia ritualurilor erotice rafinate, potențind vraja personală a reginei, completind-o, punind-o în valoare, stăruitor, amețitor. Proiecții și expresii ale stărilor ei, oglinzi și elemente vii de decor, preluând sarcina măturisirii sufletului ei enigmatic, învăluitor ca apa, atitudinea lor corporală, dispoziția scenică, tovarășia chiar desenează imperceptibil prin elemente minime exotismul curții egiptene. Ele realizează atmosfera de luxură și sintetizează misterioasa fascinație a Cleopatrei; în scena morții, devenite alter-ego-uri mute ale ei, expresii fizice ale suferinței, deznădejdi, înfringerii, îi obiectivează zvîrcolirea, dezgăzuind-o.

Reducându-le replicile, regia le-a împins în prim-plan scenic și le-a conferit forță de metafonizare, amplificându-le considerabil prestația. Ca și pe aceea a eunucului Mardian (Viorica Măschilea) — făptură neliniștitoare, ambiguă, jucându-și neîncetător rolul de intermediar diplomatic, a cărui evoluție în perimetrul scenic și în economia intrigii a crescut față de textul original. Prestația actoricească, devotată telului colectiv al spectacolului, evidențiază și alte roluri de planul al doilea, precum cel al lui Sextus Pompeius (Ion Tudorică), Lepidus (Octavian Lăluț), Herodes (Ion Marian), Octavia (Maria Munteanu), Tiresus (Victor Nicolae), Dolabella (Eugen Nagy), Menas (Petre Băcioiu), Filon (Călin Nemes). Memorabilă, legitimată de text ca toate supratemele spectaculare, scena păpușilor, dramatizând replicile finale ale Cleopatrei, caracterizează atmosfera defavorabilă creată la Roma în jurul lui Marc Antoniu.

De o proporție optimă pentru a fi gura suflului universal al evenimentelor, vastitatea teritoriilor cuprinse — pământ și apă, continente —, o bună parte a lumii, platforma înclinată, roșie ca solul arzător al desertului, ca patima, ca piramidele în amurg, e un soațiu vast în care se desfășoară riturile somptuoase ale iubirii, se încăleștează trupele, se desfășoară înaltele ceremonii. Se joacă jocurile fatalității. Întins pînă departe în culise, deschis mult pe laturi, podiumul înclinat, de o simplitate alarmană — decorul aparține lui Mihai Mădescu — se particularizează cu rapiditate prin cîteva obiecte de recuzită și, mai ales, prin actori și costumație — rînd pe rînd Alexandria, Roma, Alexandria, Roma, Actium, nălat regal, for sau cîmo de bălăie. Vegheat de talgerul unui astru —

soare și lună, aurul, aurul la început arzător în miezul iubirii tihnite, ridicându-se apoi tot mai sus, de neatins, pentru a dispărea în final, înghițit în deasă întunecime a mausoleului și neființei, spațiul acesta funcționează la nivel deopotrivă concret și simbolic. Pinzele de întuneric care zidesc deznodământul, pinzele negre ale morții, grele, dense, mai apăsătoare decît orice piatră, fac spațiul să se infunde în vastul mormint. Covârșit de bolta sedimentată de tenebre (jocul nedeslușit, încetșat al luminii nu face decît să construiască materialitatea, trupul covârșitor, plumbuit al întunericului), se înalță edificiul cotropitor al înfrîngerii și morții.

Zgomotul stîrmit de pași pe lemnul gol conferă ritmul și tonalitatea spectaculară, cheia desfășurării intrigii. Gingaș sau războinic, prelungit sau instantaneu, învîlmășit sau ușor, bubuit sau pripit, forțat sau firesc, atinge imperceptibil coarde ale sensibilității, absorbînd ca prin farmec puterea sublimată a cuvintelor subterane și restituind-o improspătată.

Banda sonoră contribuie deopotrivă la spațializare, dezlănțuind imensitatea mării, tobele războiului, învîlmășeala luptei, marșul triumfal, bizarul sunet de oboi al destinului. Muzica lui Iosif Herlea se înscrie armonice într-un decor sonor construit cu subtilitate, într-un asemenea acord, incit, remarcabil și de sine stătător, funcționează adesea imperceptibil, contribuind la tensiunea răscolitoare a expresiei.

Redus la minimum, decupat în esență sa, obiectul scenic funcționează ferm, neostentativ, iradiant. Vălul durerii, dichisurile răsfătului, lira eunucului, globul prezicătorului, bila hazardului sau a destinului, jocul simbolic de popice, pernele desfătării și dorului, cada, toba și cupa bacanalelor — inspirată rezumare plastică a banchetului roman — altarul magic și păpușile, covorul puterii, umbrela, scaunul și tichia campaniei în Egipt a lui Octavian, bolul morții (vasul cu serpi) etc. — toate focalizează imperceptibil imaginea, asigurîndu-i limpezimea, simetria, armonia. Nimic în plus, nici o tentație barocă. Spațiul nu e umplut, ci numai marcat, altît cît să fie definit sintetic.

Imbărcămîntea (costume: Nadina Scriba) mulată, cu linii grațioase, nu dezbracă trupul, ci îl stilizează, convertindu-l în expresie pură. Eșarfa, volanul, aripa, trena, armura, pelerina, toga, cordonul, pantoful comunică stări de fapt, stări de spirit, sentimente, devir însemne ale puterii sau ale înfrîngerii. Culorile splendide — azuriul, movul, albastrul, auriul, negrul, albul, cenușiul de toate nuanțele, violetul, roșul intens alcătuiesc ele singure un suav poem al

imaginii, susținîndu-l viu, pulsant, desenu.

Siluetele proiectîndu-se pe fundalul adînc al perdelelor întunecate, imaginea dublată, mărită, spațiată, dezvoltată misterios, se prelinge în umbra de gravură egipteană, ca pe un imens ecran al istoriei.

Actorii înșiși stabilesc prin gestualitate, mișcare, atitudine, o comunicare de seve a limbajelor scenice, figurări inagistice, caracterizante, metaforice. Modul în care Cleopatra se răsuțește ca o liană pe trupul iubitului ei, ca și felul în care acesta o resimte ca pe o prelungire a propriului său trup, gravitînd robît în jurul ei, armonizîndu-și mișcările într-un balans îmbătător („pe mare, doar pe mare“), sugerează invazia incontrolabilă a patimii care calcinează făpturile, le arde fără zgură. Săltată în brațele iubitului ca o imensă pisică și ca un sfînx, agățată disperat, stăruitor, de el, cînd, surpat de gelozie, o umilește repetat și o alungă, pînă se frînge el însuși, sub greutatea îngăduinței oarbe și a slăbiciunii, condu-



Melania Ursu în „Antoni și Cleopatra“: un argument pentru importanța rolului secundar

cindul i frenetic în moarte, ca într-o bucurie supremă — mică, slabă, ticăloasă, puternică, vie, a lui, Cleopatra Ginei Patrichi este tot timpul jumătatea primejdioasă, fatală a lui Antoniu — perechea lui organică, crescută din el spre negare și distrugere. Jocurile dragostei lor proiectate pe scena lumii îl îndepărtează pe Antoniu de la datoria publică de conducător politic, făcându-l să-și încalce misiunea, să tulbure ordinea de stat. În timp ce Marc Antoniu contravine realmente prin abuzurile sale legislației și rosturilor republicii romane, supunând politica iubirii, risipind țări și teritorii, întunecînd gloria romană prin fastul exorbitant al Alexandriei, Octavian Cezar, dedicat puterii, își adună toate argumentele ripostei diplomatice și armate, încercuindu-l progresiv pînă la nimicire. Măcinat de voința dominației și de invidie, fire seacă, vanitoasă, severă în interpretarea lui Radu Amzulescu, drapîndu-se în principii morale și camuflat datorită erorilor celorlalți, Octavian Cezar evoluează dupliciter cu abilitate. După încheierea păcii cu Sextus Pompeius, el îl înlătură fără scrupule pe triumvirul Lepidus, răminînd să împartă puterea numai cu Marc Antoniu. Cuprins de nesațul puterii, obsedat de statornica autoritate a unchiului său, meritoriu cîștigată în războaie, îl descalifică perfid, căinînd degradarea prezentă a viteazului luptător, patima lui nefastă. Sfintele sale indignări în fața neînfrînării lui Marc Antoniu sînt tot atîtea prilejuri de descalificare a acestuia, după cum simulacrele tratativelor conțin provocări diplomatice. În fața morții însă, pătruns de înfiorare la gîndul relativității destinului, glorifică măreția adversarului său ilustru și aduce cuvenitele onoruri pereișii defuncte.

Slaba coeziune textuală e fortificată în montare prin tratamentul simbolic al rolurilor, convertite în învelișuri de semnificație generală și de cimentare a structurii. În acest sens, definitoriu, pentru spațiul egiptean, Prezicătorul (Melania Ursu) funcționează în cadrul cel mai larg, de interogație existențială, dînd glas înfiorat aripei implacabilului, simțînd destinul, anunțîndu-l, împlinindu-l.

Într-un cerc mai restrîns, deținînd un rol concret în desfășurarea evenimentelor și făcînd parte dintre fidelișii lui Antoniu, Domitius Enobarbus (Gelu Bogdan Ivașcu) focalizează conflictul tragediei, prin subitlul proces de înstrăinare ce-l determină să încalce tocmai principiile cava-

lărești care l-au făcut să se revolte împotriva subordonării lui Antoniu la capriciile Cleopatrei, după ce a privit mult timp cu reală îngăduință și curiozitate pasiunea generalului său. Actorul a țintit cu precizie terenul frămîntărilor de conștiință care chinteseșiază conflictul adînc al piesei, între spiritul tradițional roman — riguros, cumpănit, laborios — și acela egiptean — enigmatic, trîndav, dedat plăcerii; între autoritatea bărbatului și puterea femeii, între forța armată și liberul arbitru. E remarcabilă implicarea rolului la nivelul general al montării ca element de susținere și precizare a unor importante informații și semnificații. Revelatoare biunivoc e și motivația sinuciderii lui Enobarbus, Marc Antoniu acționînd neașteptat, femeiește, asupra conștiinței sale, trimițîndu-i iertarea la vestea trădării, îl zdrobește, îi înfrînge cerbicia, în ciuda îndreptățirii ei.

Mai coerent cu sine, mai ponderat, Scarus-Dercetas — plin de elan, senil, viteaz, în interpretarea lui Marius Bodochi, își urmează lucid stăpînul supunîndu-se militărește. În timp ce Eros, fidelul inimos pînă la sacrificiu (Paul Basarab) îi subliniază mai ales impresionanta afecțiune, îl urmează în înfrîngere și preferă moartea.

Tratamentul grupurilor de personaje dispune vast pe toată aria platformei inclinate pînă departe în fundul scenei — în aceeași iluzie a vastității spațiale — asigură ritm și cadență amolî imaginii scenice. Dispunerea e diversă, ordonată și articulată ferm, decupată în planuri, prin ecleraj, alternată numeric, mutîndu-și firesc focarul și distribuția într-o coerență foarte precis controlată. Devotații lui Marc Antoniu sau ofițerii lui Pompeius, însoțitorii lui Octavian sau simbolicele apariții solidare ale conducătorilor alternează într-o excelentă coordonare a semnificațiilor mișcării. Aparițiile solitare ale lui Marc Antoniu în scenele de luptă, avansînd primejdios printre steagurile ce cad cu zgomot încrucișîndu-se în fața lui în penumbra înșingată a scenei, ca tot atîtea trofee ale izbînzii sau — relativitate a destinului! — ca tot atîtea semne ale înfrîngerii, izbutesc să anime fiorul luptei. Ca și rostogolirea soldaților și a lui Antoniu însuși, sub bucuria vremelnicei victorii, ori sub povara nimicitoare a înfrîngerii.

Spectacol de aproape patru ore — conservînd și prin durată prestanța ceremonială originară — punînd în mișcare o

distribuție considerabilă și mijloace spectaculare de subtilă modernitate, **Antoni** și **Cleopatra** în regia lui Mihai Măniuțiu e un spectacol de înaltă ținută estetică.

Doina MODOLA

P.S. În cronică la acest spectacol, apărută în revista ieșeană „Cronica”, nr. 2

Irosirea personajului cehovian

Printre montările de virf (și de referință) ale stagiunii teatrale '88-'89, configurative pentru direcția redescoperirii actorului și a simplității discursului scenic, degrevat de metaforizările excesive de odinioară, se află — alături de **Trei surori** de Cehov, la Teatrul Național din Timișoara, în regia lui Alexa Visarion, de **Antoni** și **Cleopatra** de Shakespeare, la Teatrul Național din Cluj, în regia lui Mihai Măniuțiu, și de **Vasa Jeleznova** de Gorki, la Teatrul Național din București, în regia lui Ion Cojar — și spectacolul Teatrului Național din Craiova cu **Unchiul Vanea** de Cehov, în regia lui Mircea Cornișteanu.

Nu e un spectacol „lipsit” de regie, ci, dimpotrivă, unul care dispune de o regie puternică, prezentă infuz dar indubitabil la nivelul tuturor articulațiilor și structurilor sale, punându-și o înconfundabilă amprentă stilistică asupra reprezentăției ca mod de revelare a unei lumi prin ea însăși, fără nici un fel de „actualizare” forțată, fără nici un fel de re-încadrare voit simbolică, permițându-și doar o esențializare a cadrului plastic, aptă să faciliteze perceperea esenței discursului auctorial. Dincolo de precizia și exactitatea descifrării sensurilor piesei, dincolo de subtilitatea și profunzimea cu care sînt analizate și lăsate doar să transpară relațiile dintre personaje, dincolo de acuitatea cu care sînt percepute și de finețea dozajului cu care sînt făcute să devină percutante scenic atît accentele „involuntar” comice, cît și cele „involuntar” tragice, decurgînd și unele și altele, cu necesitate, din aceeași condiție a omului, de a fi „caraghios”, regizorul are nu numai viziunea ansamblului și a ineluctabilei sale coerențe lăuntrice, ci și intuiția muzicalității și chiar a muzicii textului cehovian. Fără să fie neapărat tributari de acum celebrii **Livezi cu vișni** a lui Harag de la Tîrgu Mureș, **Unchiul Vanea** al lui Mircea Cornișteanu, de la Craiova, amintește cumva de acela prin găsirea unui halou al spectacolului, de neconceput în afara îngemănării nebănuite care se poate crea

(1188), 13 ianuarie 1999, p. 8, dintr-o eroare de tipar, în rîndul întîii s-a scris „singurul” în loc de „singular”. Așadar, se va citi: „Spectacol de anvergură, singular în contextul teatral actual, prin limpezimea și rigoarea structurii, prin fermitatea tăieturii regizorale și precizia articulării dramatice...”.

între cadrul său plastic și ilustrația sa muzicală, funcționînd nu altfel decît ca muzică de spectacol, creată parcă anume pentru gîndul regizoral doritor să ajungă — cu înțelepțită umilînță — la adevăr, la fulguranța revelatoare și reverberantă a felului în care își pot totuși „răspunde”, în continuitatea „monologului” cehovian, nu numai diferitele scene ale piesei sau diferitele replici ale personajelor, ci și privirile lor, de animale rănite, mereu rănite, fără să știe de unde și fără să înțeleagă de ce. În cunoscuta irosire a unei lumi își face astfel locul și o altă irosire, care o transcend și al cărei sunet poate aunge și astăzi, impresionant, pînă la noi, căci e o irosire a vieții, un dat al acesteia, însoțindu-ne consubstanțial, dincolo de elanuri utopice, risipiri eficiente sau placidități resemnate. Regizorul nu se mai oprește la o anumită fațetă a textului, pe care s-o dezvoltă și să ne-o „împună” în detrimentul evident al celorlalte, el nu mai dorește să găsească neapărat o „corespondență” semantică „simbolică”, „actualizantă”) a textului dramatic, ci aspiră să ni-l restituie în polifonia acestuia, în profunzimea sensurilor sale, cu care, abia astfel, putem intra, la rîndu-ne, într-o mult mai profundă și dăinuitoare rezonanță.

În mod surprinzător — cu atît mai surprinzător cu cît pe parcursul întregului spectacol nu vom simți nici o neconcordanță de stare afectivă — vom pătrunde în universul cehovian al reprezentăției însoțiti de acordurile grave și învăluitoare (devenind „dezvăluitoare”) ale Simfoniei I de Gustav Mahler, temele și motivele ei topindu-se parcă în scenele actorilor sau, dimpotrivă, ivindu-se din acestea, la rîstimpuri anume, de fiecare dată tulburător, conform unei savante orchestrații regizorale, care implică și eclerajul și adîncimea variabilă a cadrului scenic, creat din texturi de o sugestivă materialitate sau numai din părelnice perdele de tul. În gradualitatea și funcționalitatea lor scenică, în expresivitatea pușinelor elemente de