



...Dubrovnik Viața e vis

Dubrovnik, orașul de piatră, nu e doar locul unde se desfășoară zilnic eterna „comedie a vieții”, ci și acela care găzduiește, în fiecare vară, unul dintre cele mai importante festivaluri internaționale de teatru și muzică, ajuns la a 30-a ediție, la care am participat, cu prilejul unei călătorii prin Iugoslavia. Și dacă, în acest oraș-furnicar clădit pe verticală într-un spațiu neverosimil de mic, concertele se pot asculta nu numai în atriumul palatului Rectorului ci chiar și de pe treptele palatului Sponza sau ale catedralei ori sprijinit de fântina lui Onofrio, pătrunderea în „sălile” de teatru situate, cel mai adesea, la înălțimi amețitoare, departe de neobosita tălăzuire a mulțimii de vizitatori, este un privilegiu și o aventură. Privilegiul de a găsi un loc (cel mai adesea prin bunăvoința asaltatului „Press Center”) în condițiile când cererea depășește cu mult oferta, și „aventura” de a parcurge nenumăratele trepte ce leagă promenada orașului de monumentalele turnuri stincoase ale Mincetei, Lovrijenafului și Moloului, pentru a asista la derularea unor spectacole ce depășesc condiția „teatrului ambiental”, aspirând la aceea de „teatru al condiției umane”. Un teatru care își pune întrebări, caută și propune răspunsuri, în

care scriitorul și regizorul sînt o conștiință, ca și privitorul, iar actorul este și întruparea unei suite de interogații, în timp ce spectatorul se dorește a fi un tot coerent și semnificant. Nu este o întâmplare faptul că în dramatica zhatere a lui Segismundo între viață și vis, cădere și înălțare, libertate și predestinare (în care regăsim acea obsesie a verticalității specifică însuși orașului), continuul balans între adevăr și iluzie, nimicnicie și putere, este plasat în perimetrul fortăreței Minceta (adevărat simbol al Dubrovnikului), permițind o structurare în trepte a spațiului de joc: din temnița unde se zbate neputincios, cotropit de nisipul singeriu ce acoperă „scena”, spre zidul aproape vertical de care se agață cu întreaga disperare și furie a celui însetat de libertate, dorind să zboare liber spre înaltul ce pe nedrept l-a condamnat la întunericul subpămîntean; ridicat pînă la primul nivel al turnului central, acolo unde sălășluiește „puterea” îmbrăcată în veșminte sculptoare dar supusă și ea unui ceremonial absurd ce o face să pară lipsită de viață; căzînd, mai apoi, din înaltul visului în temnița păzită de Clotaldo, pentru a se ridica, din nou, ca în povești, deasupra chiar a mulțimii ce minuește imense scuturi-oglinzi (în care lumea se străvede „pe dos”, „josul” devine „sus” și invers, tot așa cum înălțarea lui Segismundo poartă în sine presimțirea căderii, iar aceasta din urmă este însoțită de nădejdea urcușului...)

Binecunoscut publicului atît în ipostaza de autor afirmat la începutul deceniului șapte ca strălucit reprezentant al avangardei teatrale, cît și în aceea de regizor de mare forță și originalitate a expresiei, rînd pe rînd contestat și adulat dar niciodată trecut cu vederea, (recompensat, în 1987, chiar cu premiul pentru regie în cadrul Festivalului de teatru Sterija Popović), Dušan Jovanović

este creatorul unui spectacol (Viața e vis, după Calderon de la Barca) care folosește sugestia spațiului de joc în deplin acord cu propria-i viziune, fără a se îndepărta nicicum de „spiritul” și „semnificația” textului. Departe de a fi o sfidare, viziunea propusă de Jovanović este rodul unei gândiri atente (nu mai puțin dinamice), al unei exacte cînțări a raportului dintre sugestia spațiului de joc (cu evidenta pendulare între „jos” și „sus”, urmărită și în modul de plasare a publicului, ce-și face intrarea de jos, prin „scenă”, în timp ce scaunele sînt așezate în amfiteatru pînă sus) și simbolismul înscenării. Nimic gratuit în acest joc de-a puterea și de-a viața: piatra pe care o cară Segismundo dintr-o parte în alta a scenei este simbol al neputinței și al absurdului, dar și semn al legăturii dintre pămînt și cer, voință și predestinare; înaltul ameșitor pe care încearcă a-l lua în stăpînire Božidar Alič, intr-unul din momentele cele mai tensionate ale reprezentației, cînd își rostește monologul despre dreptul oricărui om de a fi liber și stăpîn pe soarta-i, cătărindu-se, în același timp, cu minie și caznă, pe zidul ce-i refuză accesul spre înalturi; apariția războinicului mut, pe al cărui scut citim însemnele destinului uman în luptă cu un univers ostil; omniprezența pereților de piatră ce semnalează dorința de apărare, dar și îngrădirea, înălțarea, dar și despărțirea (de familie — tatăl, Bazilio), separarea prințului de ceilalți (Clotaldo, Astolfo), întreprinderea comunicării, siguranță și suflare, protecție și întemnițare. Lumina roșie invadînd cîlula subterană a lui Segismundo este semn al impulsivității și dorinței necontrolate de putere, dar și presimțire a pierderii și a iluziei. Imensele oglinzi în care scutierii prind lumina lunii pentru a o revărsa asupra curții și a „principelui luminat” Segismundo poartă în ele însemne ale trecutului și năclirii ale viitorului, imaginea reflectată fiind întotdeauna inversul celei proiectate. Clarin, bufonul, dublul lui Segismundo (devenit rege doar pentru o clipă), este imaginea sa ascunsă, răsturnată, deformată prin caricaturizare. Albul strălucitor al smokingului arborat de Segismundo în finalul plin de promisiuni (contradictorii) păstrează aceeași ambiguitate: culoare a vieții și a morții, a începutului și a sfîrșitului, a trecerii dintr-o condiție în alta, a visului ce poate transforma viața într-un basm sau într-un coșmar. Fondul muzical

realizat de Davor Rocco subliniază dramatismul situațiilor, susținînd o stare de căutare neliniștită sub semnul căreia se plasează întreaga reprezentație.

La fel de controversată, viziunea regizorului Paolo Magelli asupra Fenicienelor lui Euripide s-a impus totuși ca una din reușitele celei de a 39-a ediții a festivalului. Suspectat, rînd pe rînd, de „estetism”, „ezoterism”, „exhibiționism”, „eclectism”, Magelli aduce în scenă o variantă modernă și prescurtată a dramei. Noutatea decupajului regizoral nu este de circumstanță — departe de a fi partizan al modernizării cu orice preț a anticilor, ori de a dori să șocheze — prin distribuirea, de pildă, în rolul lui Menekeu, a unei tinere actrițe (Snežana Bogdanović) a cărei identitate nu o descoperim decît în momentul degolirii finale ce precede jertfirea sa pe altarul Thebei, ori prin reducerea corului femeilor feniciene la numai trei tinere ce poartă cu nonșalanță o îmbrăcăminte, evident, modernă; după cum nici măștile arborate de curteni, la mesele patronate de Eteocle (a cărui cruzime și neînfrînare sînt perfect sugerate de masca de leu lepros ce-i acoperă chipul) și de imposibilul Creon nu sînt un simplu accesoriu (și acela pleonastic). Desigur, ideea de falsitate este congenă noțiunii de mască; dar defilarea aceasta de fețe de mucava, lipsite de orice expresie, de sentimente, de viață, are o semnificație mai adîncă: oamenii Curții nu sînt doar inautentici, marionete minuite de sforile unui destin ironic, ei au încetat chiar să mai ființeze, sînt morți încă înainte de împlinirea blestemului oedipian. Biete păpuși de cirpă, ei nu se mai mișcă decît sub impulsul mecanic al celui pe care deja viața a



Božidar Alič în *Viața e vis*

inceput să-l refuze, al celui cu fața mincată de lepră și cu sufletul ros de ambiții aducătoare de nenorocire și moarte. Un paria, ca orice lepros, un izgonit din viață, tot astfel precum frațele său Polinice a fost silit să aleagă drumul exilului. Deschiderea reprezentăției cu scena în care Iocasta (intruchipată de cea care va deveni nefericita Antigona) re trăiește (în amintire) rememorile fericite ale tinereții și iubirii sale cu adolescentinul Oedip (interpretat, în această scenă, de cel care mai târziu va fi Menekeu) subliniază, în fond, substratul incestuos al căsătoriei ce va aduce blestemul asupra Troiei, anunțând, totodată, că totul se repetă ciclic, la nesfârșit... Senzualitatea aparentă a relației, privită cu o nostalgic distanțare de Iocasta în ipostaza ei actuală de mamă a celor doi frați învrăbiți, ne amintește că orice suspendare a frinelor, orice exagerare, nu este decît un prim-pas către hybris: iar pedeapsa nu va întârzia să vină... Desigur că, văzînd spectacolul, plasat în spațiul strîmt, străjuit de întunecate arcade și de etern copleșitoare ziduri ale fortăreței Lovrijenaț, nu poți să nu te întrebi: ce reprezintă binecunoscuta tragedie pentru omul de teatru Magelli și pentru spectatorul contemporan? Jocul aflat de subtil dintre distanțarea brechtiană a „corului” și „teatrul de stare”, dintre „trăire” și „intruchipare”, tragedie și ironie, compasiune și deriziune — propriu mai ales timpurilor generic numite „post—moderne” — este consecvent urmărit și stăpînit de un regizor conștient de temeritatea viziunii propuse, ca și de necesitatea coerenței discursului teatral, obligat să țină seama, în permanență, de cele patru elemente esențiale intrate în joc: text-regizor-actor-spectator. Și totuși... de ce e Menekeu — adolescentul firav și plin de complexe și dorinți nerostite — femeie? Pentru că Iocasta —Antigona este născătoare de viață și aducătoare de moarte, la fel cum Oedip —Menekeu este stăpînul vieții și jertfă a unui destin neorutător. Viața și moartea sînt indisolubil legate, precum albul, roșul și negrul, începutul și sfîrșitul, bucuria și tristețea, speranța și deznădejdea. Goliciunea lui Menekeu este renunțarea la mască, regăsirea de sine, jertfirea de sine în numele ideli de armonie, dorința celui jertfit de a se învinge pe sine și crunta ironie a unei soarte crude. Înveșmîntat în albul lichidului ce se scurge insidios de-a lungul trupului, Menekeu moare afirmînd toc-

mai puțin omului de a învinge. Teama. Intunericul. Cruzimea. Așa cum pinza neagră ce acoperă masa-sicriu va fi smulsă de cele trei feniciene și azvirlită împreună cu vasele de culoare roșie din care au ospătat curtenii, tot astfel se va ajunge la acea împăcare (vremelnică) a contrariilor, roșul devenind un substitut al negrului ce anunță negația, haosul, din care mai apoi va lua ființă viața. Spectacolul se termină pe urletul Antigonei, mireasă îndoliată cu chipul desfigurat de grima roșie ce i se întinde pe față precum o mască: a spaimii ori a speranței (știut fiind că la anumite popoare, ungerea feței miresei cu roșu o ferește pe aceasta de rău și-i întărește puterea și dorința de viață)? Vor aduce oare fenicienele liniștea, armonia, sinteza? Nu știm. Poate că tocmai întru aflarea răspunsului ne vom îmbulzi din nou pe ulițele luminate multicolor ale orașului, ne vom pierde din nou în fremătătorul și pestrițul labirint de case, grădini, oleandri în floare, palmieri, trandafiri și smochini, sușuri și coborișuri, vom prinde din zbor acorduri ale unor concerte pe care nu le-am putut asculta în întregime, împărțiți între patima pentru teatru și dragostea de muzică. Vom alerga cu sufletul la gură de la spectacolul cu Zgircitul lui Marin Držić (splendidă prefigurare a lui Harpagon, într-o înscenare datorată lui Kosta Spaić, în care protagonistul ne amintește de Avarul lui Louis de Funès) în direcția lazaretelor unde trebuie să vedem un spectacol de pantomimă inspirat de teatrul lui Witkiewicz, de o insuportabilă tensiune dramatică, pus în scenă de un alt împătimit de teatru, Davor Mojaš, conducătorul, de peste cincisprezece ani, al teatrului studențesc Lero... Și ne vom întoarce, mult după miezul nopții, în inima orașului, mai liniștit acum, pentru a privi cu nostalgie apropiata insulă Lokrun, cu regretul că nu ne-a fost dat să vedem aici Furtuna în regia lui Dejan Mijać, încercînd a ne consola cu asprimea cronicilor nefavorabile. Și ne vom îndrepta privirile spre mare, „c-un ochi rîzînd, cu celălalt în lacrimi”, amîntindu-ne atmosfera de mister și tălă din finalul spectacolului Romeo și Julieta realizat de I. Kunčević, fără a uita tocmai mișcările nonșalantei feline ce găsea cu cale să traverseze scena în momentele cele mai dramatice...

Eva CATRINESCU