

CRONICA DRAMATICA

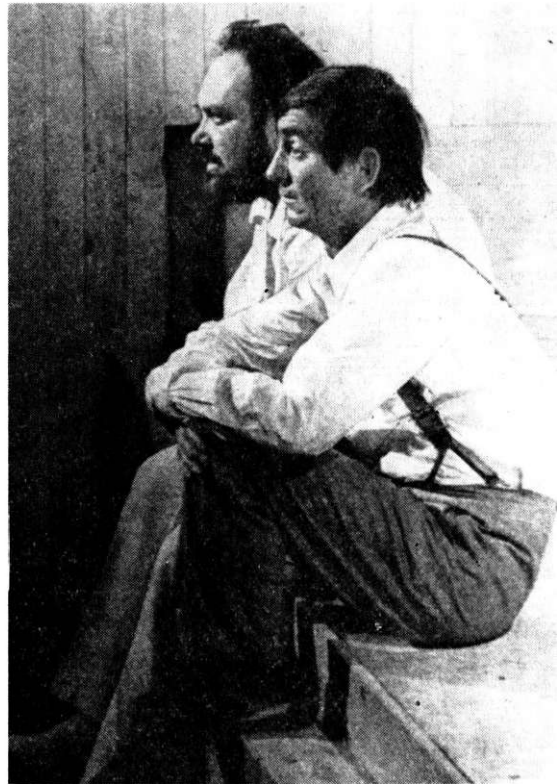
Teatrul Național

„I. L. Caragiale”

REGELE LEAR

de Shakespeare

Ca în mai toate spectacolele lui Radu Penciulescu reprezentația n-are cortină, scena însăși e decor. Scena cu arlechinii, rivalta, reflectoarele, stăngile, la vedere. Ca și în *Woyzeck* în părțile laterale și în fund, pe bănci lungi și înguste de lemn stau actorii, sufleurul, asistenții de regie, chiar regizorul, într-un cuvânt: echipa. În momentul ieșirii lor „din scenă”, protagoniștii se așează pe aceste bănci, asistând la jocul celorlalți. Se respectă o lege fundamentală a teatrului „de grup”, un comandament al participării colective. Decorul Floricăi Mălureanu tinde să se apropie de cerințele unui teatru „sărac”, ce se bazează doar pe materialul uman și potențele sale. Practicabilul circular, de scinduri, împrejmuț de o pantă înclinată sugerează vag, dar obsesiv, scena elisabethană (the inner stage) principalul loc de joc. Aici se desfășoară scenele-cheie, marile momente ale reprezentației. În planul doi o pasarelă metalică, linie orizontală întretăiată de verticale subțiri se constituie ca al doilea loc de joc. Aici e spațiul lumii ordonate, instituționale unde se mișcă Goneril, Albany, Oswald și tot aici, din când în când în atitudine „relaxate” dar pline de semnificații stau participanții, membrii „grupului”. Tot de pe această pasarelă, după ce-și va fi schimbat înfățișarea, va sări Edgar în „scenă” devenind Sărmanul Tom. În sfârșit, al treilea loc de joc — (se respectă pe undeva, metamorfozate, cele trei nivele ale teatrului elisabethan) se obține prin acoperirea lojilor laterale ale sălii, cu scinduri, alcătuintu-se două platforme înguste: aici dialoghează Lear și Bufonul; aici se înfruntă Edgar și Edmund. De lângă avanscenă aruncă Lear publicului imprecizia despre nerușinarea lumii, și tot de aici își rostește rechiziții la adresa atotputerniciei și a yaniei autorității: „Eu zic că nimeni, nu-i nimeni



George Constantin (Lear) și Constantin Rautki (Bufonul)

vinovat cu adevărat. I-am grațiat pe toți”. Cuvintele se constituie într-o replică-cheie, sînt subliniate, se obține punctul de fierbere. Provocator, luminile se aprind în sală. Am ajuns pe cea mai înaltă spirală a „roții de foc” de care este legat Lear, și George Constantin exprimă marea, uluitoarea revelație a lumii dobîndită de fostul conducător, de stăpînul care intolerant și absolut, dezmostenea și pedepsea în nemărginina trufie a puterii. Acum, după cumplita-i aventură existențială, la capătul spinosului drum al



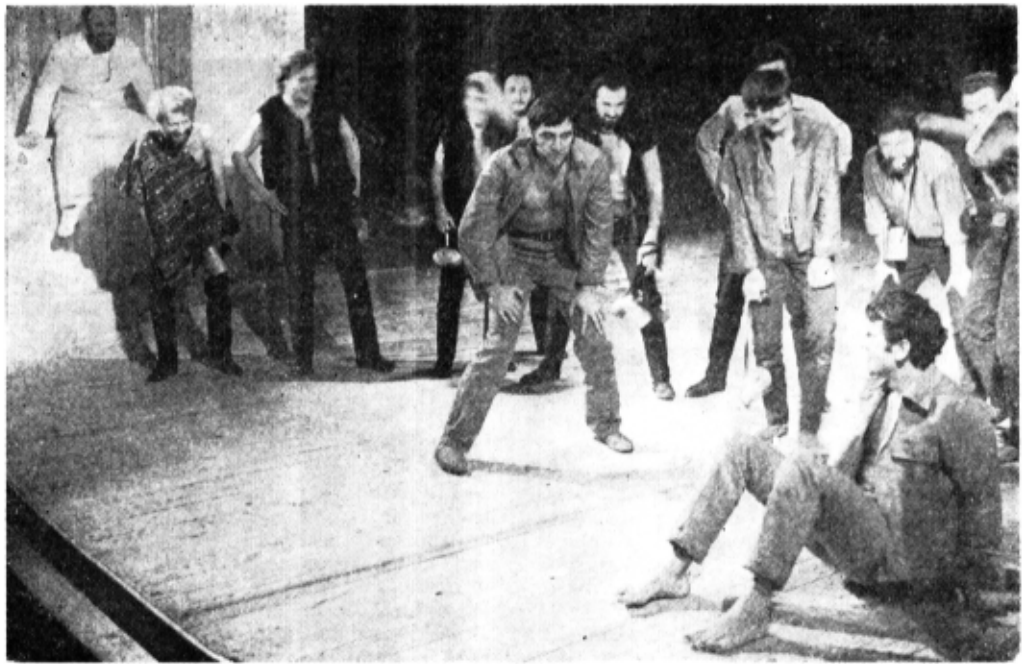
Interpreții, prezenți în scenă, asistă la „deschiderea” spectacolului

cunoașterii, intoleranța lui Lear a cedat locul înțelegerii. Cu simplitate șoapta lui George Constantin exprimă cumplita amărăciune a acestei înțelegeri.

„Cît am să mai tot fiu bufonul soartei”? hohotește Lear în preajma încheierii ciclului demențial al dobândirii lucidității. Soarta, adică timpul încorporat în istorie este punctul fix de referință al spectacolului. Istoria creată de Lear, de autoritatea sa absolută, și care-și rîde de cel care crede că se poate sustrage imperativelor puterii alegînd libertatea individuală sau cosmică, factori ce se echivalează în cazul arhetipului Lear. Rîsul este un element motor, un vector al reprezentăției. Tragismul shake-spearean nu poate fi receptat azi de spectatorul curentat de experiențele secolului 20 și mai ales a ultimilor 30 de ani, altfel decît prin prisma grotescului. Demonstrația teoretică s-a făcut; jocul actorilor o confirmă. Rîsul are nenumărate cadențe, tonuri, nuanțe, e folosit în spectacol cu o funcție dramatică marcantă. Mai întîi, hohotul nebunesc, besmetic, înspăimîntător al lui Goneril și Regan (Silvia Popovici și Eliza Plopeanu), ris care parcă țîșnește din măruntăiele celor două „lupoalice” ce se rostogolesc cu veselie frenetică pe podea. O veselie dezgustătoare, viscerală. Apoi zîmbetul cînd lat, cînd pieziș, lipit pe fața lui Oswald (Ovidiu Iuliu Moldovan), zîmbet șiret, echivoc, mărturisind o tainică complicitate cu concupiscenta Gonerilei, dispreț față de slăbiciunea lui Regan, frică lașă în fața lui Kent, zîmbet ce se preschimbă într-un geamăt, scîncet urît în clipa morții; risul isteric, ațîțat, în care izbucnește Regan în

scena smulgerii ochilor lui Gloucester; risul sacadat, batjocoritor, pămuitor al lui Lear, hohotul lui plin, trufaș la început, apoi disperat, răgușit și suav, topit în șoapta „nebune, înnebunesc”. Și ultima hohotire a lui Edmund (Traian Stănescu) lovit de moarte, zvîrcolindu-se și strîmbîndu-se de rîs și de durere la gîndul că era „cu amîndouă logodit”. Pe risul lui Edmund se suprapune muzica tristă a flautului, tema muzicală a Bufonului și de fapt aici se sfîrșește spectacolul. Finalul propriu zis — apariția lui Lear purtînd-o pe Cordelia, nu marchează decît sfîrșitul acțiunii. Demonstrația zădărnicei pasiunilor dezlănțuite, a neputinței spiritului și trupului în fața dezordinii lumii, — hohotul soartei, al universului în care domnește contradicția — s-a terminat. Singurul care nu rîde niciodată este Bufonul și chipul plin de o tristețe dostoevskiană al lui Răuțchi, privirea care îndurerează, glasul spart și răgușit, cutele chinuite ale gurii exprimă mai mult decît glumele, snoavele și îndeobște tot textul său elaborat, — să recunoaștem, — fără eforturi deosebite pentru dicție.

Reprezentăția stă sub semnul vizualului; de aici forța provocatoare a textului, forța ideilor plasticizate, violența relației cu spectatorul. Penculescu a exploatat cu maximă feroare — capacitatea de impresionare a semnelui teatral, dinamitînd vechi clișee teatrale și convenții dramatice, propunînd semne noi pentru estetica teatrului nostru, în consensul căutărilor actuale ale teatrului contemporan. Semnele trimis oarecum la recuzita fostului Living Theatre. Laboratorul lui Grotowsky, sau experiențele unor mici com-



Luptele punctionează reprezentăția. Grupul le urmărește cu pasiune, participând ca la o gală de box

panii „de grup” americane, să subliniem teure independente de presiunile teatrului comercial. Importantă mi se pare incorporarea diferitelor și disparatelor elemente din acest catalog al teatrului contemporan, în desfășurarea organică și cel mai adesea motivată a acestui spectacol: obligarea actorului și a spectatorului la revizuirea unor norme acceptate, a unor principii de lucru și de recepție comode și confortabile. Violența, brutalitatea relațiilor, conținută în versuri, *le vedem* pe scenă, nu ne mai mărginim să le auzim. Textul shakespearian conține toate indicațiile (frumoasă traducerea lui Mihnea Gheorghiu, de o maximă fidelitate și expresivitate verbală) și spectacolul le traduce ca atare. Un singur exemplu — invecivele pe care și le adresează reciproc Oswald și Kent actorii le debitează gîfîind și bătîndu-se „de-adevărat”.

Ca idee, aceste propuneri de joc nu sînt foarte noi. În *Mitul lui Sisif*, deci în urmă cu 80 de ani, Camus se referea la „destinul fizic” al actorului „obligatoriu în teatrul shakespearian unde „personajele se lasă pradă primei porniri. — totul este determinat de impulsurile violente ale trupului”... „cunoașterea devine posibilă prin trup” într-un cuvînt „trupul e roge”. Pe acest drum au fost solicitați actorii, antrenați într-un ceremonial de expresie fizică colectivă. Deslușim întii în planul general geometria spațială a textului, „figura” care însoțește teorema fiecărei scene. Încît am putea alcătui diagrama, schița vizuală a spectacolului. Apoi, în plan detaliu, gesturile fiecărui protagonist. În sfîrșit, mișcarea din fundal, ambianța, grupul,

alcătuit deopotrivă de figurație și protagoniști, personaj colectiv, martor și inculpat al acțiunii, catalizator și creator de stări ce funcționează ca element vizual permanent, îndeplinind uneori și funcție de decor (coliba, tronul) și cu un rol covîrșitor în scena furtunii.

Să exemplificăm cîteva din aceste semne-metamore. Cînd „întră” Curtea și începe ceremonialul „abdicării” lui Lear, actorii îmbracă la vedere mantale albe, lucioase, de plastic, marcînd prin această convenție protocolul instituțional, marca autorității. Albul lucios, neted, sugerează ordinea calmă a unei lumi suficiente. În momentul înfruntării Cordeliei, în scena dezmoștenirii cînd se conturează eroarea lui Lear, figurația începe să plesnească cu lovituri sacadate, ritmice în aceste mantale; însemnele se degradează, începe dezordinea, începutul haosului. În final peste costumul lor obișnuit (pantaloni și pulover negru) actorii îmbracă iarăși la vedere niște „mantale” — de altă dată niște pături aspre, cenușii. Albul lunecos a cedat locul cenușului murdar, sărac, culoarea tranșelor și cîmpurilor de bătălie. Cu mișcări grave, lente, interpretii, scot apoi aceste mantale și le depun pe podeaua de scînduri a scenei. Mici morminte sure răsar de peste tot, împrejmuid pe cei puțini rămași în viață. Prinderea Cordeliei și a lui Lear se face din cele patru colțuri ale scenei cu frînghii și sfori, încercuire într-un laț, adus din cele patru vînturi. Goneril și Regan au gesturi elementare, instinctuale, urșite, un mers lăbărțat, mîini hrăpărețe. Ființa lor e concentrată în jurul măruntaielor. Cînd Lear

o blestemă pe Goneril. Silvia Popovici se încovoiaie lovită mortal în pînțele. În scena judecării lui Edmund, femeile se învîrtesc ca două fiare într-o rotire buimacă. Pentru a obține scrisoarea trimisă de sora ei lui Edmund, Elisa Plopeanu (Regan) se tîrăște pe jos ca un animal rănit, se răsucește cu o șiretenie felină. Lovit, Cornwall e susținut de trupul lui Regan și ca într-o alegorie biblică femeia sprijină și duce povara bărbatului legiuitor, opintindu-se, încind, împiedicîndu-se. Sînt gesturi-semne, proiecții musculare ale vîrtejului patimilor lăuntrice. Bătăile punctează reprezentația. Aici ieșim din matca gesturilor general umane, pentru a intra în ceea ce putem numi *Lear* „versiunea 70”. Gesturile „grupului” sînt tipice străzii care ne înconjoară. Băieții îmbrăcați în pantaloni strîmți de doc au atitudinea proprie „tineretului”, gesturi din mitologia filmelor „dure”. Se bat ca în „West-Side Story” și urmăresc lupta cu băte dintre Edgar și Edmund, pasionați, ca la o gală de box. Cornwall gata să smulgă ochii lui Gloucester are gesturile unui tip dur din romanul non-fictional al lui Truman Capote. Edgar, anunțîndu-și preschimbarea în sărmanul Tom, se dezbracă cu gesturile precise de prim-plan din filmele „noului val”. Scena cea mai semnificativă pentru concepția acestui spectacol „de angajare și expresie colectivă” cum îl denumește regizorul, este furtuna. Trupul exprimă aici nebunia, haosul, incoerența lumii. Trupurile contorsionate, legănate amenințător, semnifică dacă vrem, și vechile Erinii dezlănțuite, revolta și durerea cărnii lipsite de lumina spiritului. Ritualul corpurilor ce se frîng, se încovoiaie, se chircesc, se împletesc în hora nebunească a elementelor dezlănțuite, sugerează cu violență armonia acestei dezordini cosmice. Plesnetele de bici, sunetul gongului cu reverberații multiple, scrișnetul tablei, tăcerile, impactul auditiv se topește în cel vizual; se obține unghiul de interferență al percepțiilor.

Discutabile sînt costumele care ocupă un loc important în acest alfabet semantic. Intenția, punctul de pornire sînt vizibile: regizorul și scenografa au preluat opinia „Livingului” care preconizează anularea costumului de teatru, înlocuirea lui cu haina de toate zilele a actorului „ca interpretul să n-aibă senzația că joacă povestea altcuiva”. Este un comandament al teatrului de auto-exprimare, asociat însă, unei dramaturgii specifice, proprii, îndeobște creație colectivă, acordată cu întregul mesaj al „teatrului sărac”. Pe scenă fiecare interpret poartă așa dar, costumul lui „de acasă” adaptat sau stilizat la convenția dramatică. Prin această convenție Penciulescu obține o imagine derivată din prezentul imediat, un „Lear '70” care dinamitează pînă și noutatea imaginii de neuitat lansată de Peter Brook. Precum ne amintim, acel *Rege Lear* se pretindea unei epoci primitive și brutale, era plasat în istorie, pe scenă se etalau pieile bătucite de vînturi, lemnul ros de ploii, arama colidă. În costumul „de azi” protagoniștii extrag cu desăvîrșire piesa din timpul trecut plasînd-o pe orbita situației-limită existențiale. Acest costum ca și absența machiajului reliefează o altă viziune a spectacolului, și anume anularea problemei generațiilor. Totuși *Regele Lear* constituie și expunerea acestei teme:

„Bătrînii au suferit, că te cutremuri,

„Noi tinerii trăi-vom altă viață”. Această replică finală a lui Edgar pe care regizorul a suprimat-o printre puținele tăieturi operate în text, reprezintă o operație consecventă în structura *acestei montări*. În spectacol, lipsește cu desăvîrșire opoziția dintre tineri și bătrîni, sau stratificarea istorico-socială dintre tipul de feudal *inclusiv* și *exclusiv*; nu această problemă l-a preocupat pe Radu Penciulescu și din acest punct de vedere costumul i-a fost argument în demonstrație. Așadar, Gloucester (Gh. Cozorici)

Mantale albe. Lucioase — protocolul instituțional. „Curtea”





Silvia Popovici (Goneril) și Eliza Ploeanu (Regan). risul celor două „lupoaică”

poartă o haină obișnuită „de birou” cu pullover pe gît, Albany (Constantin Dinulescu) se înfățișează în ținută corectă, cămașă albă și cravată, Cordelia (Valeria Seciu) într-un costum de adolescentă „en vogue” dar suferind pe undeva și silueta Fecioarei din Orléans, Goneril și Regan în frumoase tunici cu pantaloni evazați, Lear într-un costum alb, comod, — așa cum îi place lui George Constantin, — iar grupul, „băieții” (curtenii) în obișnuiții blue-geans cu care ei pot fi întâlniți pe stradă. Această diversitate voit simplă e însă frapantă, pare excentrică și acoperă elementul de neutralitate al vestimentației, obligator în acest tip de reprezentație. Costumele ridică spectatorului semne de întrebare ce rămîn fără răspuns. În costume intervine cu funcție simbolică și culoarea (element de asemeni preluat din recuzita Livingului) ce ordonează în chip maniheist protagoniștii, contraziind în primul rînd o idee mare a textului, valorificată în spectacol: „nu-i nimeni vinovat cu ade-vărat”, apoi, contraziind însăși concepția de costum și actor din spectacol. Opoziția Edgar-Edmund se face prin albul și negrul cămășilor, la fel cum în final „nevinovații” Lear, Cordelia, Gloucester apar înveșmîntați în albul martirilor. Găsim și alte elemente de prisos, sau pur și simplu neinspirate, precum bandajul alb pe chipul lui Gloucester, sugerînd naiv, desigur voit naiv, orbirea, vopsea roșie pe fața lui Edmund... rănit, floarea oferită de Oswald lui Goneril.

Experiența propusă și impusă de Radu Penciulescu echipei care a realizat *Regele Lear* este ambițioasă și dificilă. O expe-

riență impusă, fiindcă, limpede, actorii nu au aderat cu toții spontan și total la aceste reguli ale jocului, chiar dacă execută conștiințios indicațiile, sau compun uneori improvizații pe mișcare (bătăile). În aliajul dintre idee și execuție transpar fisuri. Fisuri firești, antrenarea actorului pentru acest teatru presupunînd un proces îndelungat, o adaptare complexă, o pregătire specială, ce nu a putut fi consumată în întregime în perioada repetițiilor. Din această breșă în adevărate vin neîmpliniri, momente ratate, mișcări ce par de prisos. Fiindcă întreprinderea asumată de Radu Penciulescu presupune mai mult ca orice altă montare o coeziune de echipă, o comuniune profesională, o relație incandescentă între parteneri, o angajare totală. Reușita spectacolului depinde de această condiție etică, de atitudinea comună. *Regele Lear* al lui Penciulescu se vrea un colectiv strigăt de protest al celor striviți de un destin implacabil, destin pus în mișcare de propria lor eroare, dar nu e ușor ca toți partenerii să împărtășească acest protest. *Regele Lear* se vrea un spectacol violent, imagine-șoc a unei lumi dislocate de patimi, dar nu toți coechipierii sînt convinși de necesitatea adoptării acestei atitudini violente. De aceea, simțim uneori în locul participării necondiționate, mîmra, falsul artistic ce riscă să mineze coeziunea. Excelent de pildă, răspunde imperativelor acestui teatru Ovidiu Iuliu Moldovan. În Oswald, gestul, mișcarea, mimica și cuvîntul se contopesc într-o imagine unică, exemplară. Oswald personifică fătărnicia, nemernicia, perversitatea slugii, amoralitatea,



Gh. Cozorici (Gloucester) și Ștefan Velniciuc (Edgar) în abisul imaginar din *Dover* și cel real al suferinței.

Valeria Seciu (Cordelia) și cavalerii săi francezi.



prin ceea ce spune, prin mers, privire, înclinarea capului și mlădirea ipocrită a trupului. Cu aceeași credință față de regulile jocului interpretează Costel Constantin pe Kent, într-o compoziție de mare reușită. Kent este camaradul devotat, credincios până la moarte și totodată un „defazat”, cum îl caracterizează un poet englez prin „totala lealitate socotită conaturală rolului pe care-l joacă”. În Gloucester, Cozorici demonstrează exersatul său profesionalism. Acest „vechi” interpret de roluri shakespeareene atacă cu gravitate o partitură într-o cheie nouă, aducând mai ales în partea întâia a spectacolului, puternice accente meditative, lansând cu inteligență câteva mari întrebări. În rolul lui Edmund, Traian Stănescu compune un fanatic al delațiunii, un agent al viciului, disimulat cu farmec. Tinărul actor Ștefan Velniciuc nu acoperă întru totul multiplele fațete, uluitoarele nuanțe ale acestui mare dublu personaj — Edgar-Tom, dar cu extremă conștiințozitate execută desenul regizoral. Constantin Dinulescu conturează un Albany firesc, ponderat și mediocru. Răducu Itcuș (Cornwall) sugestiv ca prezență fizică aduce o cruzime „plină de sînge rece”. Silvia Popovici compune o remarcabilă creație în Goneril; în galeria rolurilor sale „specializate” pe ingenuitate și elevație tragică dar aeriană. Goneril dezvăluie un surprinzător nou registru de disponibilități și resurse dramatice, capacitatea expresiei groțesti, forța de plasticizare corporală. Eliza Plopeanu concentrează în Regan ființa eliberată de sfera moralei, jalnica mărginire a unui trup. Rolul Cordeliei, Valeria Seciu îl construiește pe voce. Actrița aruncă cuvintele în țipete isterice, modulează ascuțit cu semitonuri vibrante. Mai puțin expresivă în prima scenă, cea de a doua, din final, conține o pură intensitate a sentimentului reprimat cu forță și acoperit într-o destindere chinută, într-o relaxare dureroasă. În acest spectacol de coparticipare, evident, centrul de greutate stă pe umerii masivi ai lui George Constantin. Lear este în primul rînd George Constantin și nu o compoziție; și altfel, în acest teatru al autoexprimării, compozițiile nu au ce căuta, sună fals și strident. Așadar, George Constantin și uriașa lui forță de explozie teatrală pe care o cunoaștem, pusă în slujba unei demonstrații teoretice: ideea că *Lear* e sinonim cu tragedia dar și grotesca experiență a renunțării la putere și acceptării riscurilor condiției de simplu muritor.

Mira Iosif