

«Noaptea regilor» și

NOAPTEA REGILOR sau CE DORIȚI! de William Shakespeare • Traducere de Mihnea Gheorghiu • Teatrul Național București • Data premierei: 14 mai 1991 • Regia: Andrei Șerban • Scenografia: Doina Levința • Muzica: Mel Marvin • Distribuția: Ovidiu Iuliu Moldovan (Orsino, ducele Iliriei), Cerasela Stan (Curio), Claudiu Istodor (Valentin,

curteni din suita ducelui), Maia Morgenstern (Viola, sora lui Sebastian), Andrei Finți (Un căpitan de navă, prieten cu Viola), Costel Constantin (Sir Toby Belch, unchiul Oliviei), Carmen Galin (Maria, camerista Oliviei), Dan Puric (Sir Andrew Aguecheek), Claudiu Bleonț (Feste, bufon), Vivian Alivizache (Olivia, o contesă), Gheorghe Dinică (Mal-

volio, intendentul Oliviei), Mircea Rusu (Sebastian, fratele Oliviei), Constantin Dinulescu (Antonio, căpitan de navă, prieten cu Sebastian), Eugen Cristea (Favian, slujitor al Oliviei), Andrei Finți (Primul ofițer de poliție), Cerasela Stan (Al doilea ofițer de poliție), Claudiu Istodor (Un preot), Adrian Drăgușin (Un servitor al ducelui).

MASCĂ — PAVĂZĂ ȘI CAPCANĂ

Nu pare să ne anunțe un spectacol prea vesel bufonul bătrîn, parcă măcinat de timp și de cele care umplu timpul, ce vine dinspre stînga străbătînd pînă la mijloc prosceniumul în vreme ce încă e lumină în sală. Îmbrăcat în negru, cu o haină lungă și ponosită, doar cu traista de pe umăr peticită bălțat, el se uită lung spre spectatori cu o privire scrutătoare și tristă. Lumina din jur se stînge treptat, concentrîndu-se toată doar pe el. Face gestul simbolic de a bate toba: începe **Noaptea regilor** sau **Ce doriți!** sau **A douăsprezecea noapte** de William Shakespeare în regia lui Andrei Șerban pe scena Sălii Mari a Teatrului Național din București.

Una dintre sursele de umor — (în, rafinat — ale comediei interpretate pe scena Naționalului este astfel tocmai persiflarea unor stiluri prin ironia, cînd tandră, cînd mușcătoare cu care le evidențiază inadecvarea la realitate. Făcătura. Motivul îl duce mai departe, variațiuni ale lui puțînd fi depistate la nivelul construcției unor momente de spectacol. Scenele de furtună sînt realizate gen «grand opéra» cu talazuri din carton, perfect arcuite, cu tunete și înfiorătoare trăznete. La fel, momentul despărțirii dintre Sebastian și Antonio, cînd cel din urmă, urcat pe vas și sprîjinindu-se de catarg, străbate scena, în fundal, de la un capăt la altul. Sigur, doar o jumătate de vas plutește prin fața noastră. Jocul acesta liber, fermecător de-a măștile, de-a travestiurile, de-a stilurile este condus cu o dezinvoltură și o libertate care fac posibil, neorțat saltul de la un timp la altul, slalomul prîntre modalități teatrale înghețate în propria lor rîvnită perfecțiune. Atunci, firasc, și spațiul Iliriei este unul dintotdeauna și, desigur, de azi. Compus și totodată atacat cu chiar elementele ce l-ar putea defini. Nu-i de mirare că, în stricta logică a compoziției, vizita Ducelui la Contesă este închipuită ca aceea a unui conducător de azi (Orsino chiar este conducătorul Iliriei): mașina po-

liției (de carton), oameni de ordine și — se putea oare fără el? — elicopterul («realismul» obiectelor de carton este, în context, o bogată sursă de comic) umplu scena într-o desăvîrșită ordine. Televizorul din camera lui Malvolio (este singurul obiect care o localizează într-un spațiu neutru) — iertată-mi fie naivitatea, dar nici măcar în nesfîrșitul semnal sonor al Actualităților de la TVR n-am văzut vreo «aluzie», ci un element de joc liber cu propriile noastre obsesii —, aspiratorul Mariei, bicicleta pe care merge Viola — Cezario nu fac decît să confirme, cu haz, ideea că Iliria e un loc de peste tot și de niciunde, poate unul de viș în care cel ce visează s-a pierdut pe el însuși sub travestiuri, sub mască, iar neliniștea și dorul regisirii de sine, deși difuze, sînt resimțite ca o apăsare.

Este Iliria lui Andrei Șerban un spațiu al iubirii, al eroticului? Constituie pasiunea dragostei ce se vrea împlinită în toate formele posibile tema spectacolului de la Naționalul bucureștean? Nu cred. Evident, pasiunea lui Orsino pentru Olivia este un mic spectacol ce și-l dă sieși și cui se mai nimerește, întru trecerea timpului; Olivia îl refuză pe Orsino poate și pentru că-i simte neadevărul simțămîntelor, dar mai ales pentru că e cam prea trecut. Temperamentul meridional asumat o obligă să devore pe cineva tînăr și mai neexperimentat. Malvolio e îndrăgostit de stăpînă — da' de undel mai mult se păcălește pe sine și se autoînșală că prin căsătorie și-ar împlini aspirațiile sociale, nicidecum pe cele sentimentale. Dar cum stau lucrurile cu Viola? Există un moment, important, care dă prima cheie a reprezentăției: cel cînd, salvată din furtună, Viola întreabă unde se află și cine e conducătorul țării. Iar cînd decide să îmbrace hainele fratelui, să se travestească, spune «Și-ajută-mă să-mi fac un chip schimbă, | S-ajung la țelul ce mi-am pus în gînd». Țelul nu-i altul decît să-i fie soție lui Orsino (cu multă subtilitate este realizat momentul de Maia Morgenstern). Oare slujindu-l va ajunge să-l iubească? Poate da, poate nu. Alegeți ce doriți. Ambiguitatea va plana pînă la sfîrșit asupra răspunsului.

Cortina se ridică: un albastru noptatec, greu, ceșos de-abia lasă să se ghi-cească formele din care se desprinde, impunătoare, cea ă unui enorm catafalc înalt, negru. Încă înainte de apariția ducelui Orsino, i se-aude vocea: «Dacă e-adevărât că muzica | E hrana dragostei, cîntare dați-mi, | Să-mi satur dorul ăsta fără sajiu...». Într-un fel de pijama albă

de saten, cu poetice plete lăsate pe umeri, cu batista (năframă?) atîrnîndu-i de deget, însoțit de o numeroasă curte ce se răspîndește repede în spațiu formînd adevărate grupuri «de gen» (doi pictori cu seveale, un sculptor în plină trudă creatoare, fete gingașe atingînd corzile...) nefericitul duce se urcă pe catafalc, e acoperit de negrul lințolui, o tînără în negru dansează molatec, provocator, în timp ce el declamă cu emfază, parcă umflînd vorbele și ascultîndu-le rezonanța, minunatele versuri shakespeareene. Intrarea curteanului care aduce înapoi buchetul de flori sîngerii (evident artificiate) respins de cea dorită rupe perfecțiunea compoziției: fluturat ca un pămățuf peste vorbele patetice ale lui Orsino («Purtați-mă la patul meu de flori») devine semnle ce aruncă în zona grotescului recuzita romantică de care se slujește ducele în crearea pozei sale, a imaginii sale. Altfel spus, a travestiului său. Nota aceasta, de-abia atînsă în prima scenă, își amplifică reverberațiile în cel de-al doilea moment petrecut la palatul presupusului îndrăgostit. Ecoului cavernos al lamentărilor sale despre iubiri neîmpărtășite i se adaugă, în clipa cînd se pregătește să asculte «cîntarea de demult» și tristă a bufonului, tabloul cu turnuri în ruină adus ca fundal. Feste începe să cînte romanța (în original, adică în englezește) și; deodată, totul se pulverizează într-o neașteptată explozie: Curio (Cerasela Stan — în travesti — compune excelent personajul) începe să traducă textul, dar nu numai cuvintele ci și înțelesul lor. În gesturi, în mișcări groțesti. Translate în zona imaginii concrete, înfățișate, sentimentele înțepesc în măști. În falsuri. În «făcătura». O «făcătura» sînt și stilurile — ne spunea Peter Brook la întîlnirea desfășurată pe aceeași scenă, în luna iunie, la București. Potrivit gînd pentru felul în care Andrei Șerban a compus **Noaptea regilor**. Căci, dacă la întrebarea pe care și-o pune în mod firesc oricine vrea să monteze **A douăsprezecea noapte** — ce fel de țară, ce țărîm este Iliria? —, ca și Jan Kott, Șerban răspunde «al travestiului, al măștii», unul dintre modurile în care el se manifestă în spectacol este stilul adoptat, construit de personajul ce se travestește travestind întreaga sa lume. Astfel, stilului declamator-romantic al lui Orsino îi corespunde cel andaluz-pasional al Oliviei. De la rochia neagră, dar bine mulată pe trup, și voalul cernit la ținuta arogant-băjoasă și la cortegiul de însoțitoare compus «după tipic», apariția ei evoluează conform exigențelor genului adoptat. Pe măsură



«Visul unei nopți de vară»

ce-i crește pasiunea pentru Cezario, toatele devin mai atrăgătoare — culminând cu aceea de un roșu aprins, croită după ultima modă de inspirație «flamenco» —, iar gesturile afilțoare și posesive.

Cum spuneam, Iliria este un spațiu al travestiului, al unei imagini pe care fiecare ființă o adoptă și o impune, o imagine în care, de fapt, ființele au renunțat la sine, și-au pierdut, pînă la desăvîrșita uitare, adevărul propriei existențe. Poate că așa au putut supraviețui. Dintre toate, doar Viola — Cezario tinjește după cele două adevăruri care-i întregesc eul: după propria ființă pe care a negat-o travestindu-se, și după fratele gemăn pierdut, a cărui înfățișare a uzurpat-o. Dar Iliria nu pare propice căutării de sine: momentul în care cei doi frați trec unul pe lângă altul, simțindu-se, presimțindu-se, fără să se vadă, însă, fără să se întâlnească este splendid realizat scenic și definitoriu pentru spectacol. Aceasta este noutatea interpretării textului shakespearian, aceasta este și motivația montării lui: pe cît de amuzant este jocul de-a travestiul, pe atît de gravă, de periculoasă poate deveni o lume de măști. De aceea Feste, bufonul, nebunul, înțeleptul, e bătrîn, îmbătrînit de veacuri, e trist, cîntecele lui de jale sînt chiar de jale, iar privirea pe care o aruncă lumii e, într-un fel, lipsită de speranță. Dar speranța există în comedia lui Shakespeare, se și împlinește, ordinea firii e restabilă. Lucrul se petrece și-n spectacol, iar bucuria trăită de Viola și Sebastian are puritatea, nevinovăția cuceritoare a copilăriei. Momentul e, însă, scurt. Se aud tunete, zgomot de furtună: întoarse cu spatele spre public, închise între două rînduri de «valurii», personajele, grupuri-grupuri, înțepenesc în așteptarea unui viitor incert care poate destrăma dima de echilibru, de răgăsire de sine.

Într-un decor compus cu simplitate rafinată de Doina Levința evoluează o trupă ce mi se pare a fi răspuns doar într-o anumită măsură exigențelor viziunii regizorale. A răspuns mai cu seamă în compunerea travestiului, a măștii, a «stilurilor» respective. Ovidiu Iuliu Moldovan, în Orsino, face o echilibristică pe muchie de cuțit între seriozitatea și profesionalismul cu care îl creează pe «romanticul» Duca și stralucul de ironie, de autoironie ce subminează masca adoptată. Din păcate, luat de val, nu schimbă tonul nici în cea din urmă scenă cînd și personajul său ar fi trebuit, măcar pentru o clipă, să-și recapete adevărul demult uitat. Vivian Alivizache, în Olivia, și Carmen Galin, în Maria, dau cu exactitate o primă imagine a personajului interpretat, dar cea dintîi nu are resurse pentru a-l îmbogăți prin noi detalii (ca să nu mai vorbesc de scena finală unde de-a dreptul se pierde), iar cea de-a doua se încăpățînează într-o exteriorizare stridentă, obositoare prin repetare, a «caracterului» cameristei. Din grupul zurbagiiilor, Sir Toby în interpretarea lui Costel Constantin are o grosolanie voioasă, abfuguielile sale nu sînt indigeste pentru spectatori, are haz și lasă să se întrevadă o urmă, vagă e adevărat, de trecut bun simț. Dan Puric, în Sir Andrew, este ex-



Maia Morgenstern





cepțional. Joacă naivitatea, prostia, lașitatea personajului cu o inventivitate a efectului comic, cu o plăcere cuceritoare, toate dozate farmaceutic. Un rol de neuitat și momente de neuitat sînt create de el în spectacol. Gheorghe Dinic îl conturează pe Malvolio cu bun profesionalism, pe alocuri chiar cu har (întreaga scenă a descoperirii scrisorii este de un umor debordant), dar, din păcate, acest mare actor (și o spun cu părere de rău) dă semne alarmante de manierizare. Malvolio seamănă prea mult cu Merlin. Și nu numai. Cerasela Stan, Claudiu Istodor, Andrei Finți, Eugen Cristea, Mircea Rusu, Constantin Dinulescu și-au gădit bine rolurile, fac o trupă de actori buni, serioși.

Am vorbit despre Feste, despre felul nou în care bufonul este conceput în montarea lui Andrei Șerban. Claudiu Bleonț nu-și infirmă nici de data asta talentul, inteligența scenică. Îmbătrînitul Feste — care judecă lumea nu cu cinism ci cu tristețe, care se mai joacă din cînd în cînd cu vorbele ca să le tîlmăcească înțelesul după voia sa, care mai intră, fără poftă, în jocul zurbagiilor — va arunca și spre noi, cei din sală, privirea scrutătoare înviindu-ne, parcă, la autojudecare. Mai este, desigur, Maia Morgenstern, în Viola — Cezario, capabilă de trăiri intense (poate ar mai trebui ponderate pe alocuri), dar și de grație în joacă, de nelămurite întrebări gingaș sugerate.

O comedie în care însăși construcția scenică este o sursă de umor, o comedie peste care plutește la distanțe diferite o undă de neliniște, de tristețe este Noaptea regilor de Shakespeare în regia lui Andrei Șerban la Teatrul Național din București.

MIRUNA IONESCU

TIMPUL LUI SHAKESPEARE

Dacă unele dintre operele sceneice create de Liviu Ciulei la «Bulandra» au avut totuși norocul să le vadă mai firzlu, pe Andrei Șerban aveam să-l cunosc mai înfil prin ceea ce criticii europeni și americani au scris despre el. Numele său devinea apoi capitol din istoria contemporană a teatrului universal pentru ca, după '89, Andrei Șerban să revină în țară la conducerea unui teatru cărui îi fusese sacrificată de mult menirea — Teatrul Național din București.

Va lucra aici într-un ritm îndrăcit, fără nici un fel de menajamente, fără să prindă remunerare în valută, dar prinzînd încredere în șansa teatrului de a se afirma în Societate, în șansa actorului de a redescoperi un anume fanatism al crea-

ției. Toate acestea fiind în scurt timp acreditate drept cea mai puternică monedă de schimb a vitalității unei națiuni — forța spirituală a culturii sale. Poate fi un gest normal sau unul disperat aceste de a oferi — sub direcția sa — vreo zece premiere dintre care patru îi aparțin. Poate fi o strategie căreia Andrei Șerban îi cunoaște bine rosturile sau superba încredere a creatorului care știe că șansa supraviețuirii spirituale a comunității este creația. Sînd față în față cu Piața Universității, Teatrul Național transcende exteriorul greoi al clădirii prin sensul unei noi istorii a spiritului creator la care domnia sa a contribuit din plin: Tragicile povești ale Trilogiei grecești — primul său spectacol la Național — pot fi un pendant pentru tragicul început al istoriei noastre recente.

Aventura uluitoare a regizorului Andrei Șerban — căci o aventură pare a reuși astăzi cînd condiția materială a teatrului nostru merge vertiginos spre lamentabil — această aventură, deci, aduce în fața publicului A douăsprezecea noapte sau Noaptea regilor sau Ce dorii? trei titluri în uz ale piesei lui Shakespeare, ultime sa comedie unde farse și mascarada italiană dar și elemente de cultură elizabetană sînt topite în alcătuirea unei povești pe înțelesul tuturor. Iar farmacul ei, ca un balsam, este ceea ce trebuie să-l fi atras, între altele, pe regizor să-l dea viață scenică în condițiile în care existența diurnă a celui care vine seara la teatru este agitată de curenții contradictorii ai unei Societăți aflate la începutul unei lungi convalescențe după o naștere problematică. Dacă acestei Societăți Naționale îi oferea prin Trilogia greacă prilejul unei intime recunoașteri a corporalității unui umanism tragic, Noaptea regilor vine acum să propună imaginea unei nostalgii. Chiar dacă tema piesei, după cum spune celebrul exeget shakespearian Jan Kott, este travestirea, impulsul spre regăsirea propriei identități afective plutește deasupra personajelor. Ducele Orsino e îndrăgostit de Olivia, inaccesibilă pînă la apariția Violetei, travestită în băiat pentru a se pune în slujba Ducelui de care se îndrăgostește. Travestiul Violetei e o armă cu două tășuri — va rezista asaltului Oliviei, dar îi va admira pe Orsino care e destul de tulburat de așa fecior frumos. Avaturile personajelor duc povestea spre sfîrșitul unui vis shakespearian creat spre plăcerea noastră. A douăsprezecea noapte de după Crăciun, Noaptea regilor, e posibilă dar numai dacă veți voi.

Din acest punct survine jocul spectacolului, căci Andrei Șerban privește retrospectiv dar cu o tăietură contemporană a mizanscenei evoluțiile personajelor. Spațiul scenic, folosind imensitatea sălii mari a Naționalului, decupat prin culoare, lumină și câteva accesorii de decor, sugerează cu un mare rafinament vizual nostalgia unui grandios al sentimentelor pe care epoca modernă, începînd să fie contemporană cu Shakespeare, le va tenta mereu cu strategiile ale socializării de toate genurile pentru a le eroda vitalitatea. Jocurile dragostei și ale înfrîngerii instaurează domnia unui spirit ludic pe care Andrei Șerban îl va pune la lucru

precum Prospero pe Ariel. Și magia plăcută a redescoperirii instinctului ludic se produce nu numai prin trimiterile contemporane, în fapt jucării (ale unui scop răsfățat — întreabă criticii) ale acestui Ariel modern — piese de decor — siluete ale elicopterului și mașinii de poliție, sau televizorul — dar și prin melanjul între elementele de cultură materială și gestuale ale spectacolului elizabetan. Anume poziții ale actorilor în scenă, fragmente de costum și licențele cronologice sînt corepondente ale acelorași procedee pe care teatrul shakespearian le-a folosit din plin spre hazoasa reacție a spectatorilor londonezi de pe la 1600.

Surprinde aici însă și faptul că model contemporanității este susținut în piesă nu atât de totală transplantare în perioade recente ale istoriei, cît mai ales acel nivel de înțelegere al publicului de azi pentru care e important să accedă la seva culturală a piesei shakespeariane, nu atât prin sacralizarea textului, cît prin laicizarea sa. Din acest punct de vedere, nostalgia ingenuită devine tot mai insistență în spectacol căci oferta regizorului și a actorilor propune exact această mișcă.

Dacă spectacolul produce vizibil referințe contemporane — chiar un bar cu o animatoare evoluind în fața unei urlașe reclame (!), —, tot aici semnalați transmiterea de ritualul curții lui Orsino și finalul spectacolului, de pildă, descoperă imagini ale acelei nostalgii guvernate de conștiința faptului că jocul nu poate dura la infinit. Retragera personajelor, dincolo de valurile minaturale ale jărniului lîrlei unde eșuase corabie Violetei și a fratelui ei gemăn, Sebastian, este ca un tablou englez de epocă, cu o lume burgheză admirînd un asfințit care, se înfrîmță, va fi ei propriul lor disponibilități spre ingenuitate. Cuplurile care se formează acum, după ce bufonurile lui Feste, Malvollo, Sir Toby, Mariet, Sir Aguecheek se consumă, sînt semnul socializării instinctului ludic.

Intr-un spațiu scenic creat cu uluitoare și elegantă simplitate de către Doina Levința, actorii Naționalului surprind încă o dată prin angajamentul artistic. Andrei Șerban îi atrage în această frivolă aventură ludică cu conștiința riscului, căci nu toată lumea este dispusă să accepte miza — o seară la teatru unde vîr și simplu de și pentru plăcere. Ori și acesta este unul din rosturile teatrului. Dar numai dacă veți voi, altfel realitatea orașului și a acelorași televizor din spectacol pe care l-am amintit nu face decît să ne aducă aminte mereu cu sclavia maiformajilor de tot felul e foarte la îndemînă. Iar spectacolul unde joacă Ovidiu Iuliu Moldovan, Claudiu Bleonț, Gheorghe Dinic, Maia Morgenstern, Costel Constantin, Dan Puric, Carmen Galin, Vivian Alivizache, Cerasela Stan, Mircea Rusu, Constantin Dinulescu, Claudiu Istodor, Eugen Cristea mă determină să cred că, dincolo de teatrul politic și, în general, de zgomotul și furia Orașului, povestea shakespeariană spusă de Andrei Șerban și actorii de la Național poate ocupa una dintre seriile noastre de teatru.

MARIAN POPESCU

