

artistice, fie și cu spatele înainte. Interesul pentru carieră era dublat, în cazul său, de dorința de a pune în practică „dereglarea sistematică a tuturor simțurilor“, care avea să constituie „metoda“ poeticii sale. Rimbaud rămâne mereu lucid și detașat, experimentează la rece erotismul, fără a se lăsa dominat de el. De aceea, relațiile sexuale nu au avut, pentru el, consecințe majore în plan sufletesc. L-a interesat, ca artist, „să reinventeze dragostea“, separând-o „de inimă, ca și de frumusețe“ (*l'amour est à réinventer [...] cœur et beauté sont mis de côté*). Verlaine, dimpotrivă, s-a implicat sentimental în relație, distrugându-și căsnicia, făcându-se de răs, ajungând, din crize de gelozie, până la tentativa de crimă pasională. În piesă, relația este analizată retrospectiv, mai ales din unghiul de vedere al lui Rimbaud. Giovanni Testori sugerează, prin textul său, că Rimbaud a fost cel cucerit, inițial, de retorica simbolistă a prietenului, seducătoare prin sugestie, eleganță și muzicalitate. Tema orhideii negre, simbolizând atracția morbidă și poetică față de punctul G al bărbatului, este tratată scenic cu atență delicatețe. Versurile celebre: „*Par délicatesse / j'ai perdu ma vie*“ ale lui Rimbaud susțin interpretarea relației cu Verlaine ca o sucombare provizorie la tentația rafinementului. Rimbaud, cel din piesă, se smulge însă din mrejele partenerului, deoarece simte că, alături de acesta, n-ar putea împlini un demers artistic cu adevărat inovator. Verlaine celebrează frumusețea, care este „muzică, înainte de orice“, exaltă subtilitatea, respinge culoarea, în favoarea „nuanței“. Rimbaud, dimpotrivă, găsește frumusețea „amară“, vrea, fără fașoane, „să o ia pe genunchi și să o insulte“. Părăsindu-l pe Verlaine, el depășește, de fapt, simbolismul, devenind primul modernist (*Il faut absolument être moderne*).

Textul piesei este de o poezie densă, concretă, excelent redată de traducerea la cască a Antoanetei Ralian, atentă la exigențele rostirii pe scenă. Partiturile sunt însă dezechilibrate, Rimbaud având partea leului, astfel încât tensiunea dramatică suferă. Regia lui Jean-René Lemoine îi pune pe actori într-un decor minimal, sub lumini tamizate, reglate minuțios de Maro Avrabou. Atenția se concentrează asupra controlului perfect al rostirii, ca semantică, dar și ca sonoritate. Marco Foschi, interpretul lui Rimbaud, are atât duritatea „soțului infernal“, cât și determinarea artistului care a vrut „să schimbe viața“. Cuvintele sună ca o muzică, gesticulația sobră și expresia corporală puternică acționează ca un acompaniament al rostirii. Tommaso Ragno, ca Verlaine, are puține de spus: oftează și se lamentează. De aceea, deși calitatea actorului este vizibilă, el pare mai palid pe scenă. Abia finalul, în care cei doi interpretează, cu fața la public, dezintegrarea limbajului în bolboroseală, îi pune pe picior de egalitate.

Relația dintre Rimbaud și Verlaine a rămas, în opera celui dintâi, prin textul *Deliruri. Fecioara nebună – Soțul infernal* din ciclul „*Un anotimp în infern*“. Relația dintre Testori și Branciaroli a născut piesa *Verbò*. De la fiecare, după posibilități.

Studii politice

Mulți oameni de teatru au fost tentați, de-a lungul timpului, să (de)mon-teze și să rescrie *Orestia* lui Eschil, astfel încât să o facă relevantă pentru preocupările politico-ideologice ale actualității. Anton Bierl, în cartea sa, *Die Orestie des Aischylos auf der modernen Bühne (Orestia lui Eschil pe scenele*

moderne, Stuttgart: M & P Verlag für Wissenschaft und Forschung, 1997), trece în revistă demersurile de acest fel, întreprinse între 1900 și 1995, între care cele ale lui Pier Paolo Pasolini ocupă un loc important. Evoluția concepției regizorului și dramaturgului italian este deosebit de interesantă. Pasolini a tradus *Orestia* pentru Teatro Popolare Italiano (TPI) în 1960. Spectacolul era gândit pe baza unui model progresist, afirmativ: se sublinia trecerea de la o lume întunecată și sângeroasă la alta, mai bună, întemeiată pe valorile rațiunii, pe binele public, anunțând triumful final al comunismului și al societății fără clase. Votul izbăvitor din *Eumenidele* respinge povara trecutului și constituie baza democratică a viitorului luminos. Pasolini, în 1960, împărtășea optimismul de stânga al realizatorilor spectacolului. Curând, însă, dezamăgit de politica Partidului Comunist Italian și contrariat de atitudinea intolerantă a acestuia față de homosexualitate, Pasolini își schimbă poziția. Piesa *Pilade*, datând din 1966, problematizează triumful Ateiei, prezentându-l ca fragil, provizoriu și chiar indezirabil. El opune valorilor rațiunii și ale democrației o poetică de idealizare a forțelor arhaice, legate de „sânge și glie”, așa cum le vedea întruchipate în țărâtimea Italiei profunde. Mai târziu, în 1969, Pasolini avea să reviziteze *Orestia* în eseu cinematografic *Carnet de note pentru Orestie africană*, foarte în vogă astăzi. În acest film, care povestește încercarea avortată a unui regizor de a monta *Orestia* în Africa, Eriniile, asociate riturilor tribale încă vii, sunt opuse modernității artificiale a orașelor africane postcoloniale.

Spectacolul cu piesa *Pilade* a fost prezentat la București de Teatrul *Garibaldi* din Palermo, în traducerea excepțională a Antoanetei Ralian. Începutul



Marco FOSKI în *Pilade*.

este plin de dinamism revoluționar, însuflețit de coruri mobilizatoare. Oreste, venit în Argos de la Atena, ca un proaspăt doctorand în științe politice de la o universitate din Vest, dorește să implanteze în țara lui valorile democrației. „Sufragiul universale” trebuie să înlocuiască de-acum domnia bunului plac și tradițiile tribale. Trebuie impuse principiile laicității: zeei în temple, Atena în Parlament. Surprinzător, Electra refuză participarea la generosul proiect și se dezice de idealurile pe care le împărtășise, odinioară, cu fratele ei. Ea spune că Eumenidele, redevenite Erinii, dau iar târcoale locului, că puterea sângelui este mai mare decât cea a rațiunii. Pilade, dintr-un fidel și iubitor însoțitor al lui Oreste, începe să șovăie. Atracția lui către forțele arhaice, tradiționale vine, în primul rând, din sentimentul de comuniune cu oamenii simpli, mai înclinați în favoarea tradiției decât a progresului. Ca și Sartre, care se opunea demitizării comunismului pentru a nu lua maselor speranța (*faut pas désespérer Billancourt*), Pilade alege solidaritatea, nu raționalitatea. În al doilea rând, revenirea la principiile solide și vechi se leagă de o reorientare sexuală. Iubit al lui Oreste, el se lasă atras, acum, de Electra.

Textul lui Pasolini este inteligent, poetic, dar nu are nerv teatral. Nu poți vorbi convingător pe scenă despre „zgomotul luminii care se scurge printre frunze”. Regizorul Antonio Latella îngreunează inutil receptarea, comprimând în monoloage dialogurile lui Pilade, respectiv Oreste, cu zeița Atena. Performanța actorilor Marco Foschi și Rosario Tedesco, care reușesc, fiecare, interpretarea la două voci, este admirabilă, dar nu se înțelege prea bine de ce era necesară atâta strădanie. În pofida jocului nervos, bine conturat, al protagoniștilor Marco Foschi, Rosario Tedesco și Cinzia Spano (*Electra*), precum și a participării dinamice a lui Annibale Pavone, Giuseppe Papa și Enrico Roccaforte, în rolurile secundare, dezbaterea se lungește în metafore și acțiunea bate pasul pe loc. Este greu, chiar și pentru un dramaturg cu experiență, să facă să interacționeze pe scenă, în același timp, mai mult de trei personaje.

AM AFLAT DESPRE:

*Ateliere sau discuții moderate de
Compania „Clowns without borders”*

UNITER, partener al evenimentului **Zvon de Suedia – Săptămânile culturale suedeze**, realizat de Institutul Suedez din Stockholm și Ambasada Suediei la București, a organizat în zilele de **12–13 octombrie**, ateliere și discuții conduse de compania „Clownii fără frontiere”, un ONG al artelor din Suedia, care a adus clownii și artiștii în spitale și în alte locuri unde râsetele sunt reduse la tăcere. Echipa a fost alcătuită din șase artiști de circ, clowni și muzicieni: P. Nalle Laanela, Angela Wand, Wille Christiani, Daniel Antonsen, Anna-Karin Bunnel, Tängman.