

De la Craiova la București

„Madam Ubu” și Lady Macbeth

„DOMNUL Ubu este o ființă mișcăvă, de aceea se aseamănă cu noi toți”, spune Alfred Jarry într-una din prezentările pe care le face operei sale **Ubu rege**, însă cu jovialitate, fără sentimentul că ar fi descoperit un personaj problematic, neapărat emblematic pentru una din dimensiunile condiției umane. Sintem liberi să vedem în Ubu „multiple aluzii” sau „o simplă fantosă, portretul deformat pe care un licean îl face unuia dintre profesorii săi, reprezentând pentru el tot ce poate fi mai grotesc de-a lungul timpurilor”. Este caricatura simplă, e drept, a unei ipostaze umane, a imbecilului tiranic, dar a cărei consistență în detalii poate fi reconstituită liber până la realizarea unei imagini exponențiale. Ar putea fi considerat un veritabil personaj „patafizic” dacă am reuși să supunem caracterelor dramatice ale lui Ubu sistemului teoretic inventat de Jarry: anume, al „științei soluțiilor imaginare care acordă simbolic lineamentelor proprietățile obiectelor descrise de virtualitatea lor.” Ubu este uzurpatorul cupid, trivial, las, feroce, cretin, capabil să devină exponent, în funcție de timpurile istorice și de spațiile cultural-geografice ale reprezentării născute, al parvenitului sălbatic spre exemplu, al criminalului cinic, al despotului paranoic etc. Dar, și mai corect spus, fără putință de a-și modifica în întregime comportamentul inconfundabil, Ubu poate dirija problematica relațiilor dramatice în funcție de reperul social sau existențial pentru care optează regizorul. Fără să insiste prea mult asupra caracteristicilor de tip politic, spectacolul **Ubu Rex** realizat de Silviu Purcărete împreună cu trupa Teatrului Național din Craiova, (prezent și pe scena Naționalului bucurestean la 14 ianuarie 1991) își definește discursul ca o meditație asupra condițiilor originare ale trezirii instinctelor despotice.

Deși speculează (inevitabil) coincidențele anumitor evenimente din piesă cu cele ale unei realități nu demult trăite de societatea românească, ba chiar adăugând unele inspirate direct din această realitate, (mă gândesc în primul rând la fabuloasele scene care deschid și închid reprezentația cu aluzia la spectacolele omagiale, la prezența, deși comică, mai mult grotescă decât sinistru și terifiantă a celor două sicrie), regizorul nu populează prin nimic vulgar de artificiu iefin, prin coduri de o subversivitate perimată, calitatea receptării spectacolului. Nimic nu devine recognoscibil în imaginația lui Silviu Purcărete, acolo unde parabola spectacolului înglobează și aluzia directă la realitățile noastre, decît prin filtrul bine înțeles al convențiilor specifice teatrului lui Jarry. Prin aceasta, performanța lui Silviu Purcărete este excepțională. Originalitatea viziunilor scenice, hrănite dintr-o imaginație extrem de bogată, este contrabalansată de reconstituirea riguroasă a partiturii lui Jarry, implicând un joc al identităților și al relațiilor cu totul special. Costumatia personajelor respectă în mare indicațiile autorului, de asemenea decorul care urmărește impresia de a-spațialitate; iar personajele sînt mai degrabă semne al căror cod nu desface, însă, tipologii; imagini (patafizice?) ale unor virtualități multiple. Ilie Gheorghie, în rolul lui „dom” Ubu”, apare fără chip, caricatural, abuzînd în mod feroce de tehnicile teatrului burlesc, actorul trece cu lejeritate de la agresivitate la frica cea mai penibilă de la declamativ la vorbire aberantă și neinteligibilă, totul într-o rostire pregnantă, în tonuri înalte tipate, dar fără strident. Face jocul irationalului printr-o dinamică a atitudinilor oscilînd fără cusur pe „distanțe scurte” și într-un ritm alert de la minciună la trivialitate de la supunere (față de „madam Ubu”) la porunca idioată, de la jocul autopersiflant la cinism, de la spaimă la imaginația bolnavă a tortionarului, ajungînd astfel să compună imaginea unui stereotip esențial al tiranului. Regizorul „vede” scenele ajungînd să pătrundă pînă la scheletul fundamental al personajelor, imprevizibil pentru spectator, dar simultan omologabil în receptarea acestuia: imediată, lejeră și complexă în același timp. Deosebit de spectaculoasă este prezența Mirelei Cioabă în rolul lui Plegoslav, mică, sovăitoare, dar îndrăgăstă și martială.

Cum spuneam, Silviu Purcărete reușește să dea un sens original suitei de evenimente: uzurparea puterii prin crimă, exercitiul guvernării, pierderea puterii. Sugestivă mi se pare ideea travestiului actorului Valer Dellakeza în rolul lui „madam Ubu”, femeia bărbat, măcinată de instincte monstruoase. Ea este cea care îl pînă pe „dom” Ubu”, iar scena este realizată agresiv, aproape naturalist, în urlete acedate, cadentate, în același timp, comic deasupra unei cupe de roabă. Ea este cea care cufvîlă instinctele criminale ale lui Ubu acesta făcînd, în spectacolul lui Silviu Purcărete, un joc incesuos, de fiu și soț. Nu cu mult mai tir-



Regina locasta, piesa de debut a scriitorului Constantin Zărnescu, are premiera absolută (după aproape zece ani de la publicarea ei) la Teatrul Național din Tg. Mureș, vîzi 28 februarie. Fotografia e de la prima lectură (exact acum un an). În capul mesei, autorul (stînga), directorul teatrului, Iulius Moldovan și regizorul Dan Alecsandrescu.

ziu, tot la începutul spectacolului, aceeași „madam Ubu” năște pentru a doua oară, de data aceasta ideea conspirației și a crimei. În timp ce sub faldurile tot mai largi și mai cuprinzătoare ale fustei Ubu și căpitanul Bordură se îngheșuie sub un jurămint al crimei, „madam Ubu” face dansul grotesc și simbolic, comic și naturalist al nasterii în chinuri. Excelent în acest rol, Valer Dellakeza sugerează și o plăcere perversă a durerii. Filosofia spectacolului lui Silviu Purcărete atribuie instinctelor femeii, ale **consoartei** mai exact originea despotismului, al spiritului tiranic și criminal. Nu întimplător regizorul aduce în spectacol scene din **Macbeth** de Shakespeare pe care le integrează sub convenția teatrului în teatru, unde, ca și în Hamlet, Ubu se recunoaște pe sine în Macbeth. Pe regizor îl interesează mai ales cealaltă identitate de identități: „madam Ubu” și Lady Macbeth. Altminteri, scenele din **Macbeth** glisează oarecum artificial deasupra discursului dramatic al lui Jarry, fără a reuși să insti-tue un detaliu original de receptare atît pentru opera shakespeareană cît și pentru **Ubu rege**. Nerelevantă mi se pare și proiectarea fragmentelor din **Macbeth** într-un alt spațiu scenic: la Craiova în sala Atelier, la București în holul teatrului. (Fără voia lui, la București, regizorul obține un efect parodic la **Trilogia apocă** a lui Andrei Serban. O datorăm și cîntecului cu rezonanțe ritualice ale celor patru vrăjitoare interpretate de Natasa Raab, Gabriela Baci, Monica Modreanu și Lămia Beligan.). Mai interesant mi se pare, în schimb, contrapunctul realizat după epuizarea scenei de teatru în teatru pe care îl realizează Silviu Purcărete prin aparițiile sporadice ale lui Macbeth însuși în spațiul dramatic al personajului Ubu. Fără să rețin întocmai replicile, Macbeth i se adresează lui Ubu spunîndu-i că sînt cuprînsi amîndoi într-un somn adînc din care ar trebui să se trezească. Un posibil cuplu de perspectivă chiar pentru spectacole Shakespeare este acela care-i aduce în rolurile Lady Macbeth și Macbeth pe Leni Pinteza Homeag, expresie a femeii autoritare (în rolul domniei-sale, desigur), cu chip aspru de efigie, seducătoare și pe Tudor Gheorghie, poate puțin mai superficial în rolul său, totuși respirînd tensiunea dramatică a condiției personajului. Ducînd, astfel, pînă la capăt (și la propriu) sugestia obsesiei regizorale, în finalul spectacolului, Lady Macbeth rămîne ultima alături de sicriile celor doi Ubu, ca o emblemă a instinctualității tiranice și criminale. De asemenea, reanapriția fantastică a lui Lady Macbeth din cufărul plin cu aur pe care „madam Ubu”

îl fură reiterează expresiv intenția regizorală. Este întîlnirea halucinantă dintre nevasta lui Ubu și „complexul” ei interior, „complexul Lady Macbeth”. Desigur, acest „complex” (sau mit), să-l numim și al Vidrei, dacă ar fi să preluăm și din dramaturgia românească un termen definitiv, nu rămîne în afara unei proiecții a lui în realitatea noastră social-cultural-politică.

Ar fi fost imposibil să găsească o formulă sintetică și definitivă prin care să fac elogiul jocului colectiv sau individual al trupei craiovene. Ar fi salvat evoluția oarecum redundantă a cronicii de față. Revin, deci, asupra jocului citorva actori, remarcînd valențele comice ale personajului lui Angel Rababoc (căpitanul Bordură), disperarea stridentă a Tamarei Popescu (regina Rosamunda), dar și prezențele lui Ion Colan, Smaragdei Olteanu, Valeriu Dogaru, înscrise în limitele unor evoluții corecte, excelent conduse de-a lungul întregii reprezentații de Silviu Purcărete.

Sebastian-Vlad Popa

Havel contra Havel

ACĂ ne reamintim că regizorul Lucian Giurchescu trebuia să monteze în 1967, la Bonn, cu puțin timp înainte de Primăverii de la Praga”, celebra piesă a lui Havel, **Garden Party**, actuala opțiune repertorială a Teatrului de comedie nu este o surpriză. Autorul e cunoscut, a debutat la Teatrul de la balustradă” din Praga în contextul unei false transparente politice, devenind în foarte scurt timp mai puțin dramaturgul Havel cît omul politic, întemeietorul Chartei 77. Importanța personalității sale în condițiile democratizării din Est se configurează pe plan politic, fapt demonstrat și de nostalgiile provocate de absența „tipului Havel” în România, de pildă. În aceste condiții amploarea desfășurării operei dramatice poate fi considerată un efect. Spectacolul de la Teatrul de Comedie o confirmă prin interogația pe care o provoacă: dramaturgul Havel mai este oare contemporanul actualului președinte cehoslovac?

Întrebarea e validată cu întregul aspect de silogism nu numai de viziunea regizorală, ci mai ales de specificitatea textelor dramatice. Strategia numărului 3 care domină stagiunea bucuresteană ac-

tuală se justifică în contextul evoluției semantice și al structurii textului. Aspectul demonstrativ al mesajului supus cenzurii temporale a unei conjuncturi semnificative noi implică o localizare aluzivă. „Culoarea de epocă” a celor trei texte (**O audiență**, **Un vernisaj** și **Un protest**) repositat constant dramaturgiei românești contemporane și care, din păcate, stă la baza ideii de neprezentativitate în cazuri importante ca Mazilu, D.R. Popescu, Iosif Naghiu, Dumitru Solomon și chiar Paul Everac, o regăsim și la Havel într-o construcție dramatică nu tocmai feroce, iar în spectacol funcționează ca pion de rezistență. Aluzivul, repositat pieselor și spectacolelor românești, e reiterat în montarea lui Lucian Giurchescu ca suport al rememorării contextului anterior „valului de libertate din Est”. Viziunea e demonstrativă și moralizatoare, fără a avea, ca ax, meditația asupra unei teme ce nu depășește în acest caz o limită particulară impusă de autor. Istoriile domnului Havel, cu întreg arsenalul tradițional al limbajului de jargon, agresor cunoscut la Hasek, par a-și fi pierdut în parte suportul conștiințelor cetățenilor anului 1991, obligați să revină la un „dăjă vu”, „dăjă conu” social-politic. Valoarea textului nu justifică opțiunea, marcată de conjunctural, Norma care guvernează construcția „jurnalistică” a textelor e salvată de soluțiile scenice sensibil pătrunse de căutările artistului-regizor, implicat în convulsiile social-politice ale prezentului, ce nu aderă însă, din păcate, la formula educației retroactive.

Prima secvență a scenariului „dizidenței”, cu evidente trimiteri autobiografice ale autorului, se remarcă prin sarietile lingvistice și scenice, prin claritatea tipologică și îngratul esafodaj al rolului interpretat de Vladimir Găitan. A doua, mai definită ca spațiu teatral și chiar ca structură dramatică, rezistă prin descentralizarea aparentă a poziției personajelor manipulate de antiteza „bun-rău”. A treia, nu reprezintă o încheiere, ci o deschidere spre conflictualitate pierdută de autor în spațiile unei dezbateri apte mai degrabă unei formule eseistice, decît teatrale. Ritmul este dat de soluțiile regizorale și scenografice.

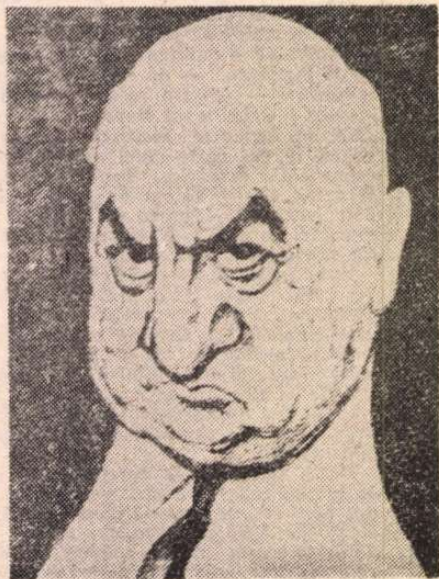
Titlurile celor trei secvențe nu indică o evoluție, nici o cauzalitate ideologică, ci doar o continuitate a mesajului moral-politic, fiind episoade de recunoaștere a „umbrei” revoluției de catifea. Absența conflictului propriu oricărei piese de teatru și înlocuirea lui cu tensiuni justificate doar în planul demonstrației fără o alunecare spre satira socială, singura cale viabilă de urmat în această situație (do-vadă că introducerea unor accente satirice îmbogățește spectacolul: și un exemplu este „simpaticul” otic reprezentant al organelor represive — trimis cu gîndul la specificul „Teatrului de la balustradă”, dar și la cel al lui Piscator și la necesitățile repertoriale ale acestora.

Regizorul ne propune spre meditație un moment de istorie remodelat scenic pentru a oferi o „minima moralia” despre totalitarism, artistul luptător și sistemul de evaziune „3 fete ale aceluiași Havel” ar putea fi un titlu mai exact.

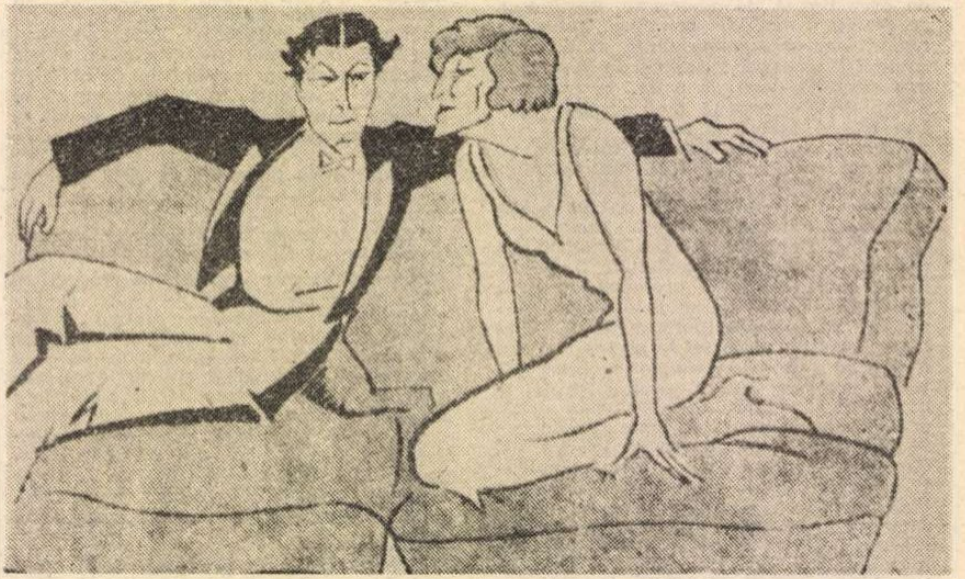
Vladimir Găitan interpretul lui Vanek, alter-ego-ul autorului, cunoaște o linie interpretativă constantă fără a fi în eroare, dar nici deasupra ei. Snobul Michel (Serban Ionescu) și Vera (Virginia Mirea) realizează un cuplu al absentei idealului, articulată prin nivelarea opțiunilor și a friciei ce i-a format cu „hăităși” la o vinătoare. Arsenalul strategiei pentru aceasta nu este oferit însă din belșug nici de text și nici de viziunea regizorală.

Ion Lucian își oferă pe scenă propriul recital, cu talent și experiență, cu accente interesante și utile configurării personajului Stanek, viguros reprezentant al unei tipologii specifice pentru complexul omisiunii, sau mai exact, al jumătății de măsură.

Ioan Cristescu



Ion Talianu de I. ROSS



George Vraca și Maria Ventura, văzuți de I. VAL