

## CRITICĂ ÎN SLUJBA TEXTULUI SAU DEMONSTRAȚIE DE CRITICĂ?

RĂSPUNS LA ARTICOLUL: „REGIE ÎN SLUJBA TEXTULUI  
SAU DEMONSTRAȚIE DE REGIE?” (Revista „Teatrul” nr. 8/1961)

**I**nvitat fiind de către redacția revistei „Teatrul” să răspund criticii semnate de Mircea Alexandrescu și să-mi expun punctul de vedere asupra spectacolului *Cum vă place*, mărturisesc că la început am refuzat. De ce?

1. Deoarece consider că o lucrare din domeniul artei, odată finită, este un bun public și este încredințată oamenilor, ou dreptul de a fi judecată de cei cărora le oprește atenția și răbdarea ca s-o cunoască și prin ea să învețe, bucurându-se estetic.

2. Deoarece consider că realizatorul trebuie să se exprime numai prin operă și că explicațiile ulterioare nici nu o ameliorează, nici nu intră în atribuțiile lui.

3. Deoarece consider că această critică dovedește o lipsă de disponibilitate a criticului respectiv de a fi receptiv la valențele ideologice, lirice și de stil ale spectacolului.

Știu că spectacolul are multe lipsuri și nu aș putea să resping o critică ce mi-ar semnala în spirit constructiv altele. Nu faptul că această critică are o atitudine negativă față de spectacol m-ar face să nu vreau să răspund, ci confuziile, contrazicerile, ideile preconcepute și mai ales împotrivirea autorului ei de a se accepta ca spectator receptiv al spectacolului, fără teamă că i se va zdruncina ceva din poziția sa de intelectual dacă îndrăznește să se bucure de ceea ce se bucură și vecinul său, întotdeauna proaspăt, publicul.

Am acceptat să răspund tocmai pentru public. Ca să nu fie greșit îndrumat de această judecată critică a spectacolului. Nu vreau să se înțeleagă din cele de mai sus că aș considera ca un *obligo* pentru acel care asistă la acest spectacol să se bucure neapărat și să-i placă totul. Dar, în aceeași măsură, sînt convins că numai o poziție strict subiectivă îl poate determina să respingă totul.

Se poate spune însă că aprecierea unui spectacol este o chestiune de gust. Dar poziția de pe care îl „gustă”, ca și cea de pe care îi critică imperfecțiunile și calitățile, trebuie să fie fundată pe o înțelegere artistică, politică, istorică.

G. Larroumet, în articolul său despre „Marii actori tragici ai secolului al XVIII-lea”, scria în 1901 următoarele: „Citiți articolele de altădată asupra actrițelor și actorilor celebri: Lekain sau Dumesnil, Thalma sau Georges. Ați crede că citiți presa de azi. «Superb!» — spun unii; «Îngrozitor» — spun alții”.<sup>1</sup> Același lucru se întâmplă și cu *Cum vă place*. În cronică teatrală din „România Liberă”, Radu Popescu scrie: „Nu încapă vorbă că această ultimă premieră a stagiunii ne-a dat cel mai frumos spectacol shakespearian pe care l-am văzut pe scenele noastre

<sup>1</sup> G. Larroumet *Etudes de critique dramatique*, Hachette, Paris, vol. I, 1906.

de mulți ani încoace<sup>2</sup>. Desigur, are și rezerve. Eugen Barbu, în „Magazinul“ îl declară pe scurt: „După părerea noastră, cel mai reușit spectacol din ultimii ani...“<sup>3</sup>.

Artistul poporului, regizorul N. Akimov, scrie în „Sovetskaia Kultura“: „Spectacolul este rezolvat într-o interpretare contemporană a teatrului elisabetan și întreaga punere în scenă (inclusiv foarte interesantele costume ale lui Ion Oroveanu), se bazează pe profunda studiere a epocii... „Cred că prin bogăția mijloacelor folosite, prin noutatea sa, ca și printr-o oarecare discordanță între anumite situații, spectacolul realizat de Ciulei poate suscita o însuflețită discuție teatrală nu numai la București, ci și — să spunem — la Moscova, dacă spectacolul ar fi prezentat la noi“.

Părerii cu totul contrarii se pot desprinde pe tot parcursul criticii căreia îi răspund. Citez la întâmplare: „...o demonstrație de scenografie urmată de costumație și grimă. Încetul cu încetul, în acest cadru încep să dispară actorii și, odată cu ei, ideile textului“, „...dragostea tratată *vodevilesc* (sublinierea ne aparține) nu era proprie nici gândirii, nici profunzimii și nici concepției lui“. (E vorba de Shakespeare) „...costumația grotescă și sublinierea grotescului, în unele momente accentuează caracterul de comedie ușoară. Ceea ce și rămâne pînă la sfîrșit din întregul spectacol, care și-a pierdut pe drum o parte din text, din sensuri, deși replicile s-au spus“. „...În general, latura interpretativă în acest spectacol a creat sentimentul unei improvizații...“ etc etc.

Cînd Mircea Alexandrescu scrie despre interpretarea lui Victor Rebengiuc că „un singur personaj a fost erou și a izbutit în același timp să fie și o întruchipare modernă“ „...cu multă degajare și cu simțul măsurii, afara momentelor cînd i s-au recomandat gesturi largi, teatrale“, noi putem înțelege că sub acest text dăinuie dezacordul față de restul interpretării și este inclusă preferința autorului articolului în ceea ce privește jocul de scenă în genere. Este inclusă ideea preconcepută în virtutea căreia va accepta un singur fel de exprimare actricească. Or, azi, în cadrul realismului socialist, arta interpretativă actricească nu se poate rezuma, nu se poate limita la o unică și simplă manieră. Mă refer la varietatea infinită de modalități de exprimare scenică în diverse spectacole; bineînțeles, în cadrul aceluiași spectacol presupunînd unitate de stil actricească. (Deziderat greu de împlinit. De multe ori, te mulțumești să ai unitate de dialect.)

Victor Rebengiuc este un actor care, de felul său, joacă, cum se spune, „simplu“. Eu personal, în munca asupra rolului Orlando, și cu înțelegerea actorului, am luptat împotriva acestui „simplu“. Am urmărit să-i lărgesc modalitatea de expresie, să nu-l las să-și exprime vibrația într-un mod reținut, diurn, așa-zis „modern“. ci să-i încadrez felul exteriorizărilor într-un stil general de rostire și mișcare, propriu sau — ca să fiu mai puțin categoric — să spunem adecvat genului de teatru în care sînt scrise versurile piesei. Ce monocrome ar fi spectacolele, dacă sub scuza unei modernități, a unei așa-zise „întruchipări moderne“, ele s-ar juca la fel, în același stil, cu aceleași gesturi, cu același ton. Ridicîndu-ne împotriva șablonului declamator, să ajungem la o dogmatizare a „firescului“? *Nu există o simplitate în sine. Nu există o așa-zisă naturalețe adaptabilă oricărui spectacol. Ca atîtea alte șabloane, și acesta ar fi un șablon al firescului. Nici în materie de firesc nu se poate aplica o repetă, ca niciodată și nicăieri în artă.* Ce mult a ajutat la această confuzie, confundarea mijloacelor de exprimare ale teatrului cu cele ale cinematografiei!

\*\*\*

Dacă pînă acum am vorbit despre probleme de gust sau de preferință pentru un gen sau altul de teatru, acum vom căuta să analizăm punctul de vedere al criticului — greșit după părerea mea — despre așa-zisii „purtători ai filonului filozofic al piesei“.

Antrenat de aparența imediată a personajelor Jacques Melancolicul și Bufonul

<sup>2</sup> „România Liberă“ din 6 iulie 1961.

<sup>3</sup> „Magazinul“ din 23 septembrie 1961.

Tocilă, prin faptul că ei filozofează, adică aparent ei poartă rolul de „raisonneuri“, autorul ajunge la următoarea confuzie: crede că prin ei în special răsună mesajul umanist al textului, că prin ei are valoare „pamfletul satiric adresat lumii de la curtea uzurpatorului, adresat despotului ei, clerului și misticismului propagat de el“. Sigur că foarte multe săgeți sînt aruncate împotriva societății, sub pavăza hainei pestrițe a bufonului, și sigur că prin gura lui Jacques, Shakespeare își exprimă dorința de a îmbrăca haina de nebulă, ca la *adăpostul* ei să poată „vindeca trupul mincat de boală al păcătoasei lumi“. (Actul II, scena 7). Dar în nici un caz latura filozofică a operei nu este apărută numai de aceste personaje, ci de toate la un loc, prin înțelepciunea personajelor populare, prin gîndirea umanistă a ducelui surghiunit. (Vezi „Istoria literaturii engleze. Shakespeare“ de M. M. Morozov, Ed. Academiei de Științe a U.R.S.S.). Toate personajele piesei ne conving, prin comportamentul lor, prin poziția lor socială și prin gîndurile lor, de părerea autorului despre viață și societate. Față de nuvela originală a lui Lodge, „Rosalynde“, Shakespeare a mai adăugat personaje noi și momente comice. Cele mai importante personaje adăugate sînt Jacques Melancolicul și Bufonul. Aceasta nu înseamnă, însă, că el s-a exprimat numai prin ei doi. El le-a transcris pe celelalte, dar le-a încadrat organic concepției lui și, odată cu gîndurile sale, le-a lăsat amprenta genialității lui. Dacă și aceste două personaje satirizează de multe ori viața de la curte, totuși nu numai aceasta este trăsătura lor fundamentală și multe sînt elementele pentru care Shakespeare are față de ele o poziție critică. *În nici un caz, Jacques Melancolicul nu este* — cum susține criticul — „expresia gînditorului rinascentist“. Renașterea și principalii ei gînditori umaniști au însemnat un aport pozitiv în istoria gîndirii și, în nici un caz un personaj care nu întrevide scopul final al existenței, un personaj mizantropic și plictisit, nu putea s-o reprezinte.

M. M. Morozov ne arată că Rosalinda ride de pesimismul și doliul său.

A. V. Lunacearski ne atrage atenția asupra monologului: „Întreaga lume e o scenă“\*, și spune: „Este limpede, prin urmare, cum înțelege lumea, Jacques. Concepția sa este o reeditare, o reeditare nu teoretică, ci practică, a cunoscutei maxime orientale: «Mai multă înțelepciune înseamnă mai multă plictiseală»“<sup>4</sup>.

Și alți critici au semnalat încă de la începutul secolului trecut caracterul pur contemplativ al acestui personaj, ca de exemplu W. Hazzlit: „...gîndește și nu face nimic“... „este prințul leneșilor filozofici“. Și mai departe: „Nu-i place pasiunea lui Orlando pentru Rosalinda, ca reprezentînd o oarecare depreciere a pasiunii sale pentru adevărul abstract“<sup>5</sup>.

Wilhelm Oechelhäuser îl consideră un mizantrop „par excellence“ și spune că „în nici un caz nu e un adevărat atît de trist pe cît afirmă, și nu face decît să cocheteze cu melancolia și cu pesimistele sale excentricități“<sup>6</sup>.

Shakespeare, caracterizîndu-l pe Jacques, prin replicile partenerilor, scrie:

*Și așa-și împlintă spinii lui mereu  
În orășeni, săteni, sau în curteni,*

(Actul II, scena 1)

subliniind în felul acesta negativismul lui fără discernămint social. Jacques, descriindu-și melancolia, spune că ea „s-a împlinit cu încetul, din tot ce-am scos din ce-am văzut și-am auzit“. (Actul IV, scena 1). El neagă prin replică sau atitudine tot ce este motor pozitiv al vieții, dragostea, bucuria, munca, posibilitatea de fericire. Cînd Jacques pretinde să aplice lumii doctoria lui, ducele bun îi spune:

*Om fără de rușine! Știu eu ce-ai face!  
...Păcate grele, vestejind păcatul,  
Căci tu, chiar tu, ești gata la desfrii,  
Dezlănțuit în poște ca o brută.*

\* Monologul conține însăși definiția înscrisă pe emblema Teatrului Globe: „Totus mundus agit histrionem“, căreia Ben Jonson i-a răspuns cu o epigramă, că dacă toți sînt actori, de unde ne vor mai veni spectatorii?

<sup>4</sup> A. V. Lunacearski: Bacon, în societatea eroilor lui Shakespeare. Din volumul „Despre literatură“. Ed. ESPLA — Cartea Rusă.

<sup>5</sup> W. Hazzlit, „Characters of Shakespeare's plays“, Londra, 1817, republicat de Oxford University Press, Londra, 1936.

<sup>6</sup> W. Oechelhäuser: „Einführungen in Shakespeare's Bühnen-Dramen“, ed. III, 1895.

Ai vrea să molipsești întreaga lume  
Cu relele ascunse și adînci  
Ce le-a scobit în carnea ta desfriul.

(Actul II, scena 7).

Jacques îi spune lui Orlando cu cinism : „Hai să ne batem joc de dragoste, de lumea-ntreagă și de nimicnicia noastră“ (Actul III, scena 2). Același negativism îl are și față de femei : „Ce femeie mă poate învinui c-am ponegriț-o pe ea anume, cînd toate sînt la fel ? (Actul II, scena 7).

Iar Rosalinda, cu adevărat purtătorul celor mai frumoase gînduri ale lui Shakespeare, rîzînd invitația la prietenie a fostului călător Jacques : „Ai grijă să vorbești din vîrfurile buzelor, să te îmbraci cît mai extravagant, să ponegrești tot ce e bun în țara ta și să-ți blestemi ursita...“ (Actul IV, scena 1.)

Dacă se putea aduce o critică punctului de vedere pe care l-am urmărit în interpretarea lui Jacques, nu se poate spune că „am oscilat între straniu și confuz“, ci dimpotrivă, că am apăsător prea mult asupra demascării falsei sale melancolii, a pozei pesimismului și mizantropiei lui. Jacques, desigur, este un personaj complex, pictat în tehnica clar-obscurului. E inteligent și spune și foarte multe lucruri adevărate. De primă importanță mi s-a părut însă necesitatea de a acuza lipsa de finalitate a extazurilor lui filozofice.

De multe ori, în critică s-a încercat, pentru o orientare în legătură cu el, personajul permițînd confuziei, a i se aplica etichete. H. Taine a încercat să facă o paralelă între Jacques și Alceste din *Mizantropul* lui Molière. Alți critici burghezi, considerînd *stările lui*, îl numesc un „Hamlet avant la lettre“<sup>7</sup> sau un „Hamlet pastoral“<sup>8</sup>. De aceea, de multe ori și în interpretările actorilor s-a încercat prin Jacques o demonstrație pre-hamletiană. Aceeași concepție că : „Jacques îl anunță pe Hamlet“ „...și are certe afinități cu el“ — și-o mărturisește și criticul Alexandrescu. În interpretarea noastră am neglijat în mod voit acest punct de vedere. A. V. Lunacearski, însă, subliniază diferența dintre cele două personaje, spunînd de Hamlet, în comparație cu Jacques : „El nu este pur și simplu un vorbăreț“ și „că Hamlet este un tip volitional, au observat-o limpede și alții“<sup>9</sup>.

*În timp ce Hamlet își asumă conștient responsabilitatea restabilirii ordinii morale într-o Danemarcă putredă, acționînd în acest sens și sacrificînd totul pentru această cauză, Jacques se mulțumește să fie primul personaj bolnav de „spleen“ din literatura engleză.*

Pe bufonul Tocilă, criticul l-ar dori ca „să rostească sever adevăruri la adresa unei lumi pe care o slujește constrîns, dar căreia îi prevestește sfîrșitul“. Fără a accepta întru totul afirmația lui Hazzlit că Tocilă este : „un amestec de vechi filozof cinic și bufon modern, care își schimbă nebunia în înțelepciune și înțelepciunea în nebunie, după placul său“<sup>10</sup>, cred că rolul de vestitor al sfîrșitului unei societăți îi este exagerat atribuit în urma unui studiu superficial, și constituie o aplicare vulgarizatoare a teoriei marxiste. Tocilă (în original : „Touchstone“ — adică „piatră de încercare“ pentru mințile celorlalți) este un personaj complex care își împarte înțelepciunile lui populare uneori cu bucurie, alteori ironic și caustic, uneori cu autoironie și alteori chiar cu tristețe. Sub „nebunia“ lui e de cele mai multe ori trează și atunci este judecătorul lumii în care trăiește, dar sînt momente cînd se lasă singur prins de jocul lui fantast.

Dintre toți nebunii lui Shakespeare, el face notă aparte, nefiind numai „corul“ comic al piesei, ci un caracter de sine stătător care apare și acționează ca om.

Articolul ne acuză că personajele, reprezentînd păstori și oameni din popor, sînt înfățișate dezumanizat, cu caracterizare caricaturală, prin costumare și grimă. Uitînd că în textele lui Shakespeare, personajele populare ne transmit sănătatea judecății lor prin intermediul buf al unui clown, criticul nu deosebește că s-a

<sup>7</sup> Georg Brandes : „Opere complete“, vol. VI, *Englische Persönlichkeiten*, München, 1904.

<sup>8</sup> A. von Gleichen-Russwurm : „Shakespeare Frauengestalten“, Ed. Nister, Nürnberg.

<sup>9</sup> Vezi nota 4.

<sup>10</sup> Vezi nota 5.



urmărit păstrarea integrității morale, necaracterizate, a personajelor și că aspectul exterior poartă învelișul metaforei scenice, proprie grotescului (nu întrebuițez cuvântul în sensul său pejorativ, ci cu semnificația sa teatrală), grotesc care, cred eu, se înscrie pe deplin în granițele teatrului popular. Dar criticul nu își afirmă numai refuzul lui de a accepta maniera grotescă. El își declară refuzul de a înțelege întreaga manieră metaforică, limbajul teatral, prin care am înțeles să redăm publicului povestirea. Și aceasta se poate desluși din rîndurile autorului cînd scrie despre Victor Rebengiuc că i-a plăcut „în afara momentelor cînd i s-au recomandat gesturi largi, teatrale” și cînd notează ca „jenantă rătăcirea într-un teatralism”, față de care ne amintește lecția de actorie împotriva patetismului scenic din *Hamlet*.

\*\*\*

*Cum vă place* este una din capodoperele literaturii shakespeareene și o găsim înscrisă în repertoriul tuturor marilor teatre, iar la festivalurile Shakespeare este reluată din trei în trei ani. Desigur că valoarea piesei nu a putut fi judecată întotdeauna cu aceeași înțelegere științifică. Vacanța pe care Shakespeare și-a luat-o, între temele majore și profunde, scriind în 1599 comedia *Cum vă place*<sup>11</sup>, după ce a terminat ciclul „Henricilor”, nu i-a prilejuit o evadare reală de la preocupările pe care i le determinau condițiile înconjurătoare, ci numai una aparentă. Marele critic Lunacearski<sup>12</sup> amintește greșita teză a lui Berthelot, că Shakespeare „ar fi pledat cu multă ardoare pentru frumusețea naivă a vieții, în contrast cu trufia și luxul deșert, iar această frumusețe naivă a format conținutul stărilor de spirit, pastorală, din secolul al XVI-lea și al XVII-lea, și în parte din al XVIII-lea”, și ne spune că dacă *Cum vă place* pare să fie piesa central consacrată acestei filozofii pastorale, pe noi nu această tendință ne interesează. El spune: „Nici nu sintem de părere că Shakespeare pledează cu un zel deosebit pentru spiritul pastoral”. El ne demonstrează că tendința lui Shakespeare, „o tendință apropiată de a lui Montaigne”, tendința de a opune înfumurării de la curte principiile unei filozofii pastorale, nu trebuie să fie obiectul unei preocupări primordiale în montarea spectacolului.

În epoca în care critica era influențată de o viziune naturalistă, criticul german Heinrich Bulthaupt<sup>13</sup> se limitează la aspectul exterior al conflictului și consideră că piesa *Cum vă place* face parte din piesele care au rămas departe de teatru și vor rămîne departe, cu orice efort artistic. El vorbește despre lipsa de îngrijire a motivării și a schimbărilor de caracter ale personajelor după bunul plac al autorului și despre neverosimilitatea acțiunii.

Louis Gillet descoperă aceeași neverosimilitate, dar recunoaște grația și maniera poetică. Poziția burgheză de pe care judecă, îl face însă să comită eroarea de a considera gestul artistic din *Cum vă place* ca un gest gratuit: „Nimic grav, nimic serios, nici un efort de verosimilitate sau de pictură riguroasă... nici un fel de realitate precisă și exigentă”. Fiind atent numai la manieră, neglijează voit conținutul. Remarcă în mod just că „în acest fel de teatru, lucrurile se combină la bunul plac al fanteziei, că scapă legilor obișnuite ale logicii, gravitației corpurilor și greutateii”. Consideră însă că nu este un teatru al ideilor și problemelor sociale, că este foarte puțin cerebral, foarte puțin satiric și că nu folosește nici ca să instruiască, nici ca să educe, ci numai să emoționeze, un teatru pe care-l poți numi, și-l numește „théâtre du cœur”<sup>14</sup>.

Am fi făcut greșeala să servim ideologia acestui critic, dacă am fi reliefat cu primordialitate „așa cum spune critica, intriga amoroasă și încă tratată „vodevilesce”.

Shakespeareologul Joseph Gregor, înțelegînd maniera poetică folosită ca mijloc de comunicare filozofică, ne atrage atenția că „desfășurarea este de un simplism copilăresc și cei doi frați ai uzurpatorilor noștri pătrund în pădure și

<sup>11</sup> Dată acceptată de cercetătorii M. P. Alexeev și A. A. Smirnov. („Operele lui Shakespeare”. Moscova—Leningrad, 1950).

<sup>12</sup> A. V. Lunacearski, loc. cit., pag. 184.

<sup>13</sup> H. Bulthaupt, „Dramaturgie des Schauspiels”, Shakespeare, vol. II, Leipzig, 1920.

<sup>14</sup> Louis Gillet, „Shakespeare”, ed. Grasset, 1931.

cad sub vraja ei sunătoare, schimbându-se — de fapt fără nici o logică, dar necesar — pentru un final de comedie care rezolvă totul în mod fericit<sup>15</sup>.

Spre deosebire de cele trei puncte de vedere arătate mai sus, criticul shakespearian M. M. Morozov adâncește observația asupra metaforei poetice, asupra convenției comediei *Cum vă place* și ne-o explică. Morozov ne arată că „deși atât de către critică cât și pe scenă piesa a fost considerată într-o manieră tradițională, o «pastorală», de sărbătoare, «o veselă plimbare prin pădure», nu aceasta este important, «aceasta nu este o evadare din viață». Faptul că fiecare, dintre cei care intră în această pădure, părăsește (dacă vreți, în mod vrăjitoresc, teatral, nu strict logic; — *paranteza ne aparține* —), aruncă tot ce este artificial, neadevărat, ocazional și devine el însuși, este dovedirea unei alte vieți mai bune, pe alte baze, a unei alte societăți, pline de umanitate<sup>16</sup>.

Acestea sînt gîndurile care ne-au călăuzit. Acestea sînt gîndurile pe care Shakespeare le-a lăsat omîrii drept moștenire, alături de o atît de curată și grațioasă, atît de poetică și fermecătoare poveste de dragoste.

Pe Shakespeare puțin l-a interesat conflictul, pe care l-a împrumutat din nuvela lui Lodge, „Rosalynde”. El i-a servit doar ca o țramă pe care și-a arhitecturizat poezia lui filozofică. Puțin l-a interesat verosimilitatea pădurii din Ardeni (și este puțin important pentru noi dacă este vorba de Ardenii legendari din Franța, unde se găseau izvoarele miraculoase pe care le cunoșteau eroii din „Roland furieux” — de unde poate și numele fiilor lui Rowland de Boys —), sau dacă e vorba de pădurea Arden (în textul original: the forest of Arden), proprietatea de lîngă Stratford a lui Robert Arden, bunicul mamei lui Shakespeare, născută Mary Arden. Puțin l-a interesat dacă flora acestei păduri, cu palmieri și măslini, și cu fauna în consecință, cu lei și pitoni, seamănă cu realitatea. Există atîtea momente în piesele lui Shakespeare în care realitatea își găsește o transpunere directă. Aici, însă, realitatea ne este prezentată sub forma unei metafore. Conflictul este o convenție, așa cum natura este prezentată convențional. *Totul vorbește despre realitate, despre viață, însă realitatea, viața, ne apare mijlocită prin convenție.*

Așa cum într-un balet, convenția mersului „en pointe” nu ne face să nu putem desluși aluzia de realitate, așa cum reducerea pe un singur plan a unei picturi nu ne împiedică să recunoaștem peisajul, tot așa, aici, forma teatrală este un mijloc de a ne vorbi despre realitate, despre lume, despre societate, despre viață. Explicația nu ar mai fi fost necesară. Mi-o solicită, totuși, critica.

Așa am înțeles să montez piesa. Nu pe o scenă elisabetană, numai pentru că așa s-a jucat pe vremea lui Shakespeare, nu pe o scenă ca aceea a lui Globe Theatre, unde s-a jucat pentru prima oară piesa, și în nici un caz nu pentru a face o demonstrație de scenografie sau regie, ci pentru că pe o asemenea scenă am scotit că se va putea realiza caracterul popular al spectacolului și că, printr-o asemenea scenă, contactul direct al publicului cu interpreții poate transforma spectatorul într-un factor viu, participant al întregului spectacol. Publicul a răspuns din plin acestui procedeu și urmărește activ, frază cu frază, sens după sens. Acceptă convenția, se amuză cînd chiar interpreții o spulberă în mod intenționat, se trezește, pentru a se lăsa după o clipă iarăși prins de legile jocului. Pe o asemenea scenă am putut aminti mai puternic publicului că asistă la un spectacol de teatru și nu la desfășurarea unei realități. Îi puteam spune mereu că nu îl are în fața ochilor pe Orlando, ci pe un actor, pe un june-prim al trupei, care „cu gesturi largi, teatrale” și puternic grimat, îl face pe spectator să nu creadă în realitatea imediată a spectacolului, ci să creadă în realitatea cuprinsă în întreaga metaforă a piesei. Dacă eroii noștri ar fi jucat „simplu” și „natural”, am fi trebuit să avem grijă ca pădurea să nu fie lipsită nici de urzici, nici de țințari; ar fi trebuit să căutăm, în mod inutil, logica transformării interioare a lui Oliver din rău în bun, să justificăm geografic realitatea unui peisaj conceput decorativ de însuși autorul,

<sup>15</sup> Joseph Gregor, „Shakespeare. Der Aufbau eines Zeitalters”. Ed. Phaidon, Viena, 1935.

<sup>16</sup> M. M. Morozov, „Istoria literaturii engleze”, Shakespeare, Editura Academiei de Științe a U.R.S.S.

ca o realitate de tapiserie, cu licorni și lei cu fundal monocrom, decorat floral, încadrat cu panglici caligrafiate cu proverbe.

Această intenție, autorul articolului nu a înțeles-o. Nu a sesizat nici vibrația lirică a spectacolului, condusă în principal de rolul Rosalindei. Consideră că Clody Bertola are „o vibrație dramatică ce o indică mai degrabă pentru marile roluri, de dramă”. Trebuie să spunem că acest rol a fost jucat mai întotdeauna de o actriță de dramă, și amintesc, printre marile actrițe care au realizat acest rol, pe Elisabeth Bergner, Rina Morelli, Peggy Ashcroft și Catherine Hepburn. Probabil complexitatea nuanțelor, procesul cerebral și nota lirică a personajului, pretind un antrenament, pe care numai rolurile dramatice de mare proporție îi-l pot oferi.

\*\*\*

Cum *vă place* s-a montat în multe feluri. Cîteodată, dorința de original face ca personajele să apară chiar în salopete, ca în spectacolul de la Stratford (Connecticut) din anul acesta, sau într-o pădure sub forma unui palat, realizată de Salvatore Dali, pentru spectacolul din 1948 regizat de Lucchino Visconti. Eu personal am ales costumația inspirată din tapiseriile și tablourile pre-renasterii, pentru a accentua depărtarea în timp, cerută de un basm povestit în epoca elisabetană. Am considerat că aceasta nu alterează înțelegerea unor relații sociale ale epocii, ca, de pildă, regretul lui Adam pentru „relațiile feudale, patriarhale și idilice”<sup>17</sup> deranjate de burghezia în dezvoltare.

Nu mi se pare întâmplătoare similitudinea de procedee pe care am descoperit-o într-o discuție foarte interesantă, pe care am avut-o în timpul Festivalului cinematografic internațional de la Moscova (1961), cu marele regizor italian Lucchino Visconti, care, montînd la Paris piesa elisabetană a lui John Ford, *Tis Pity she's a Whore*, a întrebuintat tot o scenă elisabetană din necesitatea de a comunica direct cu publicul, din aceeași necesitate de a evita „trompe oeil”-ul și iluzia, și s-a lăsat, de asemeni, inspirat, la crearea costumelor, de pre-renasterea italiană.

Autorul articolului înțelege că nu este vorba în spectacol de o reconstituire, dar îmi atribuie intenția „de a prezenta într-un fel nou și original textul shakespearean”. Mărturisesc că nu am urmărit, ca scop, de a fi original, consider că pur și simplu am transpus în limbaj scenic elementul poetic. Am căutat să realizez, prin mișcare, relațiile dintre personaje. În general, mișcarea personajelor este concepută ca o mișcare strict scenică, specific scenică, atît compozițional cît și ca expresie; dar, atît gestul individual, cît și mișcarea de ansamblu, poartă sub acest înveliș „scenic” (ca un sîmbure), *situația de viață din care e inspirat și pe care o reflectă, ferind rezultatul de formal*. „Noul” cred că apare tocmai în încercarea de a reliefa, prin toate mijloacele aplicate, conținutul de idei. Desigur că toate acestea pot fi luate numai ca o afirmație. Nu am căutat să inventez nimic (ineditul nu înseamnă neapărat „nou”), ci am preluat din stampe diferite acțiuni, modele de comportament ale epocii care ajutau la înțelegerea sensurilor, încercînd în plus ca scenele să vorbească atît prin cuvinte, cît și prin elementul vizual, care să nu contrazică, ci să împlinească situația.

Nu cred că aceasta este „demonstrație de regie”. *Cred că aceasta este pur și simplu regie*. Fără acest lucru cred că nu există regie. Aspectul de regizor, organizator al unei recitări în picioare a unui text, nu mă interesează.

De ce nu am pus spectacolul în mod tradițional? Dar care este modalitatea de a face un spectacol tradițional, montînd o piesă a lui Shakespeare? A existat teatrul elisabetan în care se juca în costume elisabetane, pe care le purtau și spectatorii din sală. John Dryden (1631—1700) la numai 50 de ani după moartea lui Shakespeare, i-a „clasicizat” piesele, adaptîndu-le gustului epocii lui. Marele actor Garrick (1717—1779) a avut ca parteneră o lady Macbeth și chiar vrăjitoarele din această piesă, îmbrăcate în crinoline și peruci pudrate. Pantomimul Grimaldi (1779—1837) a jucat scena pumnalului din *Macbeth* în costumul său de clown. Se spune că Flek l-a jucat în 1790 pe Othello într-o uniformă de general de husari.

<sup>17</sup> „Manifestul comunist”.

După ce actrița Clairon (1723—1803), în Franța, și Friedrich Ludwig Schröder (1744—1816), în Germania, au considerat necesitatea costumului istoric, necesitate la care s-a ajuns datorită dezvoltării arheologiei, au urmat și exagerările în acest sens. Actrița Schratt a purtat la Wiener Volkstheater costume autentice ale Mariei Theresza și exemple ca acestea se pot da la nesfârșit. Ar exista posibilitatea să consideri stilul tradițional shakespearian, ceea ce ne-a învățat secolul al XIX-lea despre acest autor. Dar ne adresăm aceluiași public ca atunci? Nu simțim înarmați cu o concepție științifică despre viață, care ne ferește să mergem pe linia de interpretare pe care concepția burgheză i-a atribuit-o lui Shakespeare? Nu ar însemna aceasta o rămânere în urmă? Există în apus o înclinație de a trata analogic, în mod gratuit, diferitele perioade ale istoriei, dovedind disprețul estetizant față de forța fundamentală a operei artistice de a oglindi realități social-istorice obiective. Și de aceea întâlnim, încă în 1926, un *Hamlet* în frac, apoi *Troilus și Cressida* în costume de husari, *Romeo și Julietta* în costume din epoca victoriană sau *Femeia îndărătnică* pe motocicletă. Între așa-zisul tradițional și contemporan au mai intervenit și montările constructiviste, expresioniste și simboliste. Ceea ce desconsiderau însă aceste spectacole era caracterul popular al teatrului shakespearian. Mărturisesc că singurul spectacol shakespearian pe care l-am văzut, în care caracterul popular era redobândit, redescoperit ca o comoară îngropată de multă vreme, dar inalterabilă, a fost *Nevestele vesele din Windsor*, montat la Teatrul Mossoviet, sub conducerea marelui regizor Iurii Zavadski. Caracterul popular al spectacolului a făcut ca publicul să aibă impresia că face el însuși parte din spectacol. A fost realmente o sărbătoare și aceasta a fost o intenție scontată a regizorului care declară următoarele: „O încercare de a se crea un spectacol sărbătoresc la Teatrul Mossoviet, a fost făcută cu piesa *Nevestele vesele din Windsor* de Shakespeare. Am impresia că unii din criticii noștri nu ne-au înțeles concepția, mai ales la început, când actorii nu reușiseră să se adapteze sarcinilor noi și complexe. Dar după ce ne-am „antrenat“, am plecat cu piesa în România. Textul comperului, unele replici ale interpretelor, bilciul din foaierul teatrului, în timpul celei de a doua pauze, au fost traduse și rostite în limba română. Aceasta a contribuit la crearea unui contact direct care a generat caracterul sărbătoresc al spectacolului“<sup>18</sup>.

Dacă există o tradiție pe care am vrut s-o continuu, apoi un asemenea spectacol consider că m-a influențat.

Sînt de-a dreptul uluit că criticul pretinde că ar fi fost de ajuns un proscenium, cu condiția ca acesta să fi avut o recuzită sumară. Trebuie să spun că lista recuzitei din acest spectacol se reduce la două bănci, scaunul ducelui, o baie și un cal de lemn. Dar cronicarul a văzut și o încărcătură de „perdele și decoruri, de copaci și de păduri“, și, mărturisesc, îmi vine să cred că, scontînd pe forța de sugerare a teatrului și a genului pe care am înțeles să-l practic, am depășit scopul propus și am stimulat fantezia criticului nostru atît de mult, încît pe scîndurile aparente ale scenei au crescut, cu ajutorul imaginației lui, niște „copaci și păduri“ care, în spectacolul nostru, nu au sporit devizul de cheltuieți al montării. Nu cred că mai este vina mea dacă imaginea declanșată de fantezia lui nu l-a mulțumit.

Sînt pe deplin conștient că între realizarea spectacolului nostru și inegalabila calitate și profunzime a textului, există spațiu mult. Că personajele, cu adîncimile lor, cu miile de nuanțe pe care le cuprind, îngăduie împliniri cu mult mai bogate decît ale noastre.

Dar am convingerea că prin toți factorii săi componenți, actori, regie, scenografie, muzică, spectacolul nostru, așa cum este, nu se interpune ca un obstacol între text și public, ci, dimpotrivă, îi îngăduie acestuia să cunoască vibrația poeziei lui Shakespeare, să-i pătrundă gîndurile despre viață și societate, și să se afle în intimitatea acestei opere, cu adevărat vastă și tulburătoare.

Sînt sigur că rezultatul muncii noastre înseamnă aceasta pentru cea mai mare parte a publicului. Impresiile pe care am putut să le culeg, mă fac să trag urmă-



toarea concluzie: acest spectacol emoționează și câștigă atât publicul mare — răspunzând intențiilor noastre de a crea un spectacol cu caracter popular — cât și oamenii de cultură și artă, al căror talent și pregătire rafinată le dă tocmai posibilitatea de a se păstra la fel de proaspeți în discernământ ca și marele public. Și există o a treia categorie, intermediară, care, frînată în aprecieri de idei preconcepute în artă, este deranjată și interzisă în fața spectacolului.

Aș vrea să rezum în câteva cuvinte ceea ce a constituit pentru mine punerea în scenă a piesei *Cum vă place* la Teatrul „Lucia Sturdza Bulandra”: contactul apropiat cu un text de înaltă vibrație poetică; o pasionată explorare prin sensurile ideologice și filozofice ale lui, descoperite zi de zi în spatele fiecărui cuvînt, la traducere, în faza de concepție, în faza de repetiții, descoperirile noastre sau ale ghizilor care au urmat aceleași cărări cu mult înaintea noastră; studiul în comun cu colaboratori pasionați și exigenți față de munca lor, ca scenograful Ion Oroveanu și compozitorul Theodor Grigoriu, și cu un colectiv de actori, dornic de a se depăși, proaspăt și receptiv; bucuria că am găsit în tehnicienii de scenă, de la șeful de atelier pînă la mașinist, nu numai niște executanți care s-au întrecut profesional, ci și sprijinul conștient al unor muncitori, care au avut pentru încercarea noastră o înțelegere și o căldură, depășind obișnuitul. Și, însfîrșit, contactul cu un public exigent și cald, sensibil și inteligent, capabil de a înțelege cele mai fine nuanțe, cele mai subtile intenții filozofice, exprimate liric sau comic, apt de a răspunde invitației de a completa convenția teatrală. Un public care, activat, devine un judecător drept, recunoscător pentru faptul că-i soliciți inteligența și sensibilitatea, înțelegător în fața *propriilor noastre limite*.

*Liviu Ciulei*

N. R. In legătură cu articolul de mai sus al tovarășului Liviu Ciulei, redacția își va expune punctul de vedere într-unul din numerele viitoare.