



SPRE O NOUĂ INTERPRETARE A TEATRULUI ISTORIC SHAKESPEAREAN

Anul acesta și cei doi următori sînt pe cale să reconsidere și să elucideze cîteva dintre problemele centrale ale capitolului de teatrologie universală privind legătura strînsă dintre epoca și opera lui William Shakespeare într-o viziune istorică contemporană. Acest lăudabil act artistic și cultural a fost determinat, în mod practic, de sărbătorirea tetracentenarului nașterii sale, în mai toate țările, și va urma probabil pînă în 1966, cînd se vor împlini trei veacuri și jumătate de la moartea lui.

Unul dintre cele mai însemnate evenimente științifice prilejuite de tetracentenar a fost a XI-a Conferință Internațională Shakespeare, organizată de Universitatea din Birmingham împreună cu British Council și cu concursul lui Royal Shakespeare Theatre, ținută în luna septembrie, la Stratford-upon-Avon. La această importantă reuniune academică au fost luate în discuție cîteva aspecte fundamentale ale creației dramatice și poetice shakespeareene, pe temele permanenței umaniste a geniului de la Stratford, și mi se pare vrednic de luat în considerație faptul că această tematică a fost confruntată cu reprezentarea, într-o suită unică în felul ei, a dramelor istorice ale lui Shakespeare, a epopeii sale naționale.

Prezența artei și culturii românești la această sărbătoare mondială e departe de a avea un simplu caracter de tribut festiv. Așa cum apare din eseu bibliografic *Shakespeare in Rumania*, alcătuit de Alexandru Duțu și tipărit de Editura Meridiane, în colaborare cu Comisia Națională pentru UNESCO, precum și din numeroasele culegeri de studii și texte apărute în anii din urmă, științele filologice, teatrologia și arta dramatică din țara noastră au acordat o atenție specială și o înaltă prețuire valorificării moștenirii shakespeareene, încă din prima jumătate a veacului trecut, și, mai cu osebire, după eliberarea Romîniei, în deceniul incununat cu noua traducere integrală a operei lui Shakespeare în romînește, la care au contribuit cîteva dintre personalitățile fruntașe ale culturii noastre, academicieni, profesori, scriitori și oameni de artă cunoscuți.

Școala shakespeareologică romînească (și cred că ne poate fi îngăduit să folosim acest termen) întrunește azi nume și lucrări de prestigiu și sîntem îndreptințați că din tînăra generație de studioși, ai cărei corifei participă anul acesta la omagiul centenarului, se pot distinge mlădițele robuste care vor continua și extinde rezultatele muncii noastre în viitorul apropiat. Printre aceste lucrări sînt demne de remarcat și noile contribuții la studiul pieselor istorice ale lui Shakespeare, în care se evidențiază concepțiile antif feudale ale umanistului popular și legătura sa structurală cu prezentul și adevărul istoric al patriei sale. Spectatorii romîni ai suitei dramatice de la Stratford au putut încerca un sentiment de legitimitate satis-

facție estetică observată în majoritatea spectacolelor noua tendință, realistă, servită de trupa britanică în interpretarea teatrului istoric shakespearean.

Ideea lui Peter Hall și a colaboratorilor săi apropiați (Peter Brook, Michael St. Denis, John Barton și Clifford Williams), de a prezenta „pachet”, într-o suită de șapte spectacole, piesele istorice, respectând cronologia acțiunilor și nu cronologia pieselor ca atare, a stârnit discuții între shakespeareologi, dar a exemplificat magistral concepția a cărei partizană este și școala românească*, anume că cel puțin șapte din cele zece „cronici” constituie un tot unitar, o *epopee națională*, operă a unui *singur autor* aplecat asupra muncii sale. De altfel, în epilogul la *Henry V*, piesă creată în jurul anului 1600, Shakespeare arată că urmarea acestor noi „cronici” se află în cele trei părți din *Henry VI* și, în *Richard III*, scrise anterior. Deplîngînd, în câteva scurte aluzii, singeroasele vremi ce au urmat după happy-endul istoriei bunului său rege, el își trimite spectatorii la „istorii ce-au mai fost reînviolate pe această scenă”, rugînd să „fie deci primită și cea de astăzi cu îngăduință”.

În susținerea îndrăzneată a acestui punct de vedere just, concepția regizorală a recurs și la o formulă adecvată în distribuție, păstrînd, de-a lungul istoriei dramatizate de poet, același actor, în același rol dramatic, fapt care a prilejuit creații și compoziții impresionante unui mare număr de artiști valoroși, mai cu seamă tineri. Astfel, prințul moștenitor, năzdrăvanul și derbedeul Hal, tovarășul de blestemății al lui Falstaff, din *Henry IV*, devine în mod firesc, în povara următoare, bunul rege *Henry V*, în interpretarea aceluiași Ian Holm, iar neînfricatul și perfidul tânăr duce de Gloster din *Henry VI* ajunge, în piesa finală, monstruosul *Richard al III-lea*. Și ca un suprem rafinement, menit poate să sublinieze relativitatea deosebirii, operate de Shakespeare, dintre un „rege bun” și un „rege rău”, același excelent actor îi joacă pe amîndoi, la un interval de 50 de ani de istorie și de o singură seară pe scenă.

Dacă din aceste amănunte nu se desprinde tendința spre o concepție nouă, ca o trăsătură originală, fiindcă o experiență similară fusese încercată de teatrul din Stratford și în 1951, cînd actorul *Richard Burton* a reușit, fără prea mult succes, să treacă de la partitura prințului Hal, la rolul titular din *Henry V*, ea însă repune în vigoare un argument tematic însemnat în teoria spectacolului elizabethan, referitor la dezvoltarea tehnicii dramatice în suita seriilor de piese pe teme preferate de public; fiindcă e locul să ne reamintim că succesul unei piese, sau al unui personaj, sugera și impunea, pe atunci, autorului dramatic ideea continuității în timp și spațiu a acțiunii sau caracterelor verificate pe scîndurile scenei în confruntarea cu publicul său atotputernic. (De aici s-au tras și exagerări, uneori triste, dar alteori fericite, ca în cazul modificării complexului Falstaff din *Henry IV* în personajul ridicol din *Nevestele vesele din Windsor*, tardivă reîncarnare operată direct „la cererea publicului“.)

Precum se știe, epopeea națională la care ne referim începe istoricește în ultimii ani ai veacului al XIV-lea, cu uzurparea tronului lui *Richard II* de către *Henry de Lancaster*, și, după Războiul celor două roze, se termină prin înfrîngerea și uciderea lui *Richard III*, ultimul rege York, în bătălia de la *Bosworth* în 1485, cînd se urcă pe tron *Henry VII Tudor*, bunicul *Elizabeth* I.

Nu vom insista asupra caracteristicilor de conținut ale ciclului istoric shakespearean; ele au fost subliniate în multe din studiile romînești și străine aflate la îndemîna publicului. Vom face însă, de la început, o constatare de fond ce a reieșit de-altminteri și din unul din referatele susținute la Conferința Internațională Shakespeare, și anume că: analiza oricărei piese de teatru nu poate fi concludentă decît în măsura în care noțiunile fundamentale ale artei dramatice intră în contextul ei; practic adică, shakespeareologia devine literă moartă în clipa cînd se desparte de teoria și practica spectacolului shakespearean.

Patriotismul shakespearean, exacerbat în dramaturgia istorică, și pe care un comentator francez îl denunța ca „strîmt și rapace”, nu poate fi înțeles și transmis fără a considera că Shakespeare se adresa bărbaților și femeilor timpului său în limbajul cu care aceștia fuseseră deprinși de contemporanii poetului și fără a accepta că măreția autorului dramatic constă în faptul că el reprezenta memoria vie a unei țări în expansiune și a unei epoci care se separa definitiv de trecut.

* Cf. „Scene din viața lui Shakespeare”, Ed. Tineretului, 1958. Reluată de Leon Levițchi și Victor Hanea în „Contribuții la studiul pieselor istorice ale lui Shakespeare”, din *Analele Univ. „C. I. Parhon”*. (Seria Științe sociale și filologie, nr. 15, anul VIII, 1959 etc.)

separată separație apare evidentă în limbajul omului de teatru printr-o operație simplă și categorică. Shakespeare nu vehiculează datele istoriei ca un muzeolog; el refuză materia moartă a cronicilor țării sale. Valoarea profundă a acestora se distinge, de pildă, de materia pieselor romane, prin faptul că dialogul poetului cu compatrioții săi este firesc și indiferent față de epoca la care-i raportează, pe când textele lui Plutarh îi cam stingheresc încercarea de a-i îmbrăca pe englezi în togă. Dramele istorice transmit curajos o luptă de opinii contemporană cu spectatorii lor, în vreme ce capodopere, consacrate azi, ca *Hamlet* și *Othello*, sau *Macbeth* și *Regele Lear* sînt universale în măsura în care sînt și atemporale. Este, apoi, cu atât mai interesantă încumetarea lui Shakespeare cu materia vie a istoriei încă prezentă în memoria publicului său, cu cît generalizarea ei artistică era o treaptă memorabilă spre marile lui tipuri universale: azi nimeni nu mai contestă că Richard II este o schiță a lui Hamlet, că ducesa de Gloster și regina Margaret o prevestesc pe lady Macbeth, sau că tragedia lui Henry VI, tracasat și răpus de furia celor două case rivale, ni-l apropie de nefericitul rege Lear. Grandioasa viziune a timpului în progres, a roților istoriei, care trec la fel peste cadavrele regilor și ale cerșetorilor, apare mai bine din ciocnirea unor gigantice realități palpabile decît din confruntarea unor legende cu valoare de simbol. Luînd, astfel, ca exemplu, o piesă foarte rar jucată și cu unele stîngăcii de ucenic-dramaturg, cum e *Henry VI*, vom găsi cu greu în literatura dramatică universală un personaj atît de autentic și de modern în anacronismul său medieval, ca neputinciosul și onestul ei erou, chinuit de o epocă barbară și sîngeroasă, după cum rareori veți afla o pledoarie împotriva războaielor și militarismului anarhic, comparabilă cu scena, din aceeași piesă, în care regele asistă, pe cîmpul de luptă, la remușcările unor ostași care și-au ucis, orbește, ființele cele mai dragi — o scenă, aș zice, vrednică de *Mutter Courage* sau viceversa.

În concepția regizorală a lui Peter Hall, epopeea shakespeareană i-a apărut ca o excelentă arenă de aplicare a teatrului său crud (*theatre of cruelty*) la un text dramatic din marele repertoriu. După propria-i formulă, crezul teatrului său este de a demasca violența prin violență, arătînd că sălbăticia inumanității pîndește de oriunde și mereu, aproape de suprafața actelor omenеști, și că în datoria omului civilizată, adică rațional și democratic, e cuprinsă, în primul rînd, datoria sa față de pace. „Piese istorice — ne spunea Hall, într-o seară de spectacol — sînt suprasaturate de ipocrizia, corupția și violența de care e capabil omul și ceea ce transpare din ele este însușirea absolută shakespeareană de a crede în spiritul omenesc. Atunci cînd compania noastră joacă piese violente, o facem în pacifiști declarați. Pentru Shakespeare, aceste piese erau un act politic. Shakespeare știa foarte bine că, deși scria despre spiritul englez, el arăta cum ajung unii să guverneze și cum se poate totuși guverna păstrîndu-ți mîinile curate. În ce constă lecția lui? E o lecție de înțelepciune!” Pe scurt, Peter Hall opune violenței, rațiunea. Și din șocul lor zguduitor extrage nu numai morala feudalismului confruntat cu Renașterea, dar și morala lumii moderne, care a trăit coșmarul fascismului și al guvernărilor tiranice. El vrea să demonstreze însă că „omul e prizonierul timpului său“.

Filozofia acestei concepții regizorale are, desigur, o latură pozitivă și acest aspect apare limpede orișicui. În același timp, concluzia care ne aduce dinainte ceea ce de fapt era de demonstrat nu e lipsită de scepticismul amar al existențialismului, conținut în noua dramă a neîncrederii în progresul spiritului omenesc. Sub această perspectivă, e greu să nu recunoști un simbul de contradicție între concepția spectacolului și a textului shakespearean.

Ținînd cont de aceste limite, nu ne putem împiedica de a observa că spectacolele lui Royal Shakespeare Theatre reprezintă o treaptă superioară în interpretarea teatrului istoric shakespearean. În scurtul expozeu pe care ni-l propunem, ne vom îngădui o caracterizare utilă a ciclului festiv de la Stratford. Ideea „lumii ca scenă“, promulgată în *Cum vă place* și adoptată de Shakespeare din viața și drama elizabethană (Eminescu o relua în „Glossa“: „privitor ca la teatru“...), a fost transpusă scenic în concepția unei arii de joc fixe, ușor înclinate spre public și podite cu plăci antiderapante de oțel, pe care se mișcă, cu o maximă repeziciune, două panouri masive laterale și unul de fundal, cu puține dar subtile și extrem de expresive modificări de decor, menite, în ansamblu, să sublinieze subtextul că-s alte lumi în joc, pe aceeași scenă, și conform lozincii de pe frontispiciul „Globului“, că: „totus mundus agit histrionem“ (toată lumea joacă teatru). Exemplificarea acestei idei nu ni se putea mai bine oferi decît cu *Richard II*, această tragedie

lirică al cărei erou nu guvernează, de fapt, ci joacă în viață rolul unui rege, rol agrementat cu lungi tirade filozofice, încărcate de o poezie adeseori gratuită. Maxima precizie a mișcării scenice și în general plastica și muzicalitatea pătrunzătoare și savantă a spectacolului au contribuit în egală măsură la evidențierea valorilor noi ale textului și a ideii că: realitatea vie a oamenilor și a actelor lor nu-i, în fond, decît transcrierea mersului irezistibil al timpului istoric, în termenii individualităților trecătoare, ca firul ierbii, care crește și moare la vremea lui, ca să răsără la fel și alt fel într-altă primăvară a omenirii. Pruncii și cadavrele se succed, pe scenă, cu înspăimîntătoarea seninătate a fenomenelor ireversibile ale naturii. Așa e Shakespeare.

Cu toate acestea, măreția shakespeareană respinge fatalismul biblic, iar spectacolul modern se obiectivizează deajuns ca să reliefeze sensurile active și pilduitoare ale acestui teatru bărbătesc, din profunzimea căruia se întrupează umanitatea eroilor săi. Conflictul dintre Richard și vărul său Henry de Bolingbroke, viitorul Henry IV, e de natură politică. Acest substrat era recunoscut de publicul elizabethan, de vreme ce Essex a folosit această piesă ca un manifest în mica sa răscoală de palat, care l-a costat capul. De fapt însă, în antiteza personală Richard-Henry, amîndoi întruchiează o nedeșăvîrșire și un eșec, iar filozofia politică a lui Shakespeare îi alătură și îi respinge, cu egală detașare, pe amîndoi. Unul reprezintă inteligența fără finalitate, celălalt fapta fără idei; nici unul și nici celălalt nu puteau asigura perpetuarea unei guvernări utile societății, de aceea triumful noului monarh e trist și prevestitor de rele. Interpretul lui Richard II (David Warner), care a înțeles instinctul autodestructiv al vanității aristocratului izolat de rigorile vieții poporului, a fost mai târziu distribuit în *Henry VI*, un alt înfrînt și o altă victimă a violenței, dar, acum, conștiința de slăbiciunea spiritului, singur în fața ignoranței brutale, setoase de putere și lipsite de frîna morală care e apanajul civilizației. *Henry IV* a fost interpretat ca o tragedie a ambiguității, a încercării de a încropi o morală de stat pe terenul șubred al unei conștiințe necurate. Venit la putere prin grația baroniei feudale războinice, regele nu putea consolida pacea și unitatea regatului, fără a intra în conflict cu propria-i lume. În educația pe care dorește să o dea fiului său, setea de putere primează. De aceea, tovarășia lui Falstaff (Hugh Griffith) echivalează, pe un anumit plan, cu o educație liberală, iar poltronul burduhănos ni se înfățișează ca un personaj special, sub aparențele căruia veghează, dacă nu un om cinstit, în orice caz un sentimental respins de la ospațul crud al zeilor.

Creînd „diversiunea franceză“ în planurile războinice ale seniorilor săi, Henry V a fost un „rege bun“, în măsura în care a învățat bine lecția „Principelui“ lui Machiavelli. Momentul crucial de pe cîmpul de luptă de la Azincourt ilustrează de minune noua fază de dezvoltare a monarhiei absolute, cînd pătura medievală a orașenilor și țăranilor liberi asigură un sprijin nou statului centralizat. Tiradele sale patriotice, folosite la timpul și locul potrivit și animate de o concepție politică foarte empirică, pregătesc, în ultima instanță, condițiile viitorului imperiu britanic. Spectacolul îl despodobește, cu subtilitate, pe Henry V de idealizarea la care ar fi tentat orice interpret la prima lectură, și ni-l restituie, sub o aură ironică, fără a-i ciunți totuși nimic din însușirile cu care Shakespeare a vrut să-l înzestreze. Mi s-a părut semnificativă, în acest înțeles, scena finală din *Henry IV*, în care noul rege încoronat îl repudiază pe Falstaff cu o răceală din gheață, urmată de viclenia fermecătoare și violența cazonă cu care, în actul I din *Henry V*, se pregătește de un război de cotropire în Franța. Despre cele trei părți din *Henry VI* (dintre care ultimele două au fost concentrate cu multă competență în *Edward IV*), cel mai sîngeros spectacol shakespearean din cîte s-au putut vedea pe o scenă, cred că e suficient de semnificativ să reamintesc accentul prelungit pe care regia l-a pus pe replica: „palatul meu este o temniță“, rostită cu o durere surdă de regele neînțeles, replică al cărei ecou va răsună, reorchestrat, în *Hamlet*. Schimbările operate în text spre a asigura continuitatea acțiunii între *Henry V* și *Henry VI* (prima piesă scrisă de Shakespeare) sînt în cea mai mare parte judicioase. Înțelegînd cu fidelitate atitudinea lui Shakespeare față de politică și putere, ca fiind, îndeobște, realistă și critică, interpretii au redat cu decență și în spirit modern personajele episodice ilustre (Ioana d'Arc și Jack Cade, căpetenia unei răzmerițe antiaristocratice), ferindu-se de versiunile unor cronicari englezi, care le defăimaseră. Rolul Ioanei (Janet Suzman) e revizuit, cu delicatețe și inteligență, în spiritul eroinelor lui Bernard Shaw și Jean Anouilh.

În sfârșit, *Richard III*, spectacol care ar merita singur o lungă exegeză, fiindcă mi s-a părut cel puțin la fel de interesant și de valoros ca realizarea cinematografică a lui Laurence Olivier, a evidențiat o concluzie pe care istoria recentă a omenirii a putut-o verifica, în paguba ei, în legătură cu patima paranoică pentru putere și cu primejdia de moarte pe care autocrația a reprezentat-o pururi pentru viața publică, direct și prin toate urmările ei. Comparația cu Hitler este adeseori evidentă în spectacol, deși se evită orice actualizare simplistă. Este impresionantă atmosfera de cazarmă teutonică ce învâluie palatul regal după ce ultimul York preia puterea. În același timp, jocul divers și foarte mobil al lui Ian Holm te face să înțelegi farmecul personal al „monstrului”, dar nu folosește pentru asta nici unul din trucurile actoricești cu care ne-au deprins alți interpreți de-a lungul anilor. Jocul său ager, în contact neîntrerupt cu publicul, îi dă spectatorului posibilitatea unei „completări” a personajului de pe scenă cu învățăminte dintr-o altă zonă istorică, similară întrucâtva efectului de distanțare brechtian, obținut însă cu o concentrare expresivă a mijloacelor dramatice clasice. Marea actriță Peggy Ashcroft deține aci rolul reginei Margaret, văduva lui Henry VI, și care, pe parcursul celor trei „cronici” succesive, a trecut de la grațioasa și abila mireasă franceză la crimele reginei adultere și la jalea bătrânei Casandre shakespeareane, cu datele unei personalități impunătoare.

Popularitatea pieselor istorice ale lui Shakespeare este azi poate mai mare decât oricând, de la data scrierii lor. În general, teatrul și filmul istoric au recuștigat simpatia și atenția publicului din toate țările. Cred că acest fenomen pozitiv se datorește creșterii conștiinței sociale și estetice a spectatorului contemporan, dispus, azi mai mult decât altădată, să-și revizuiască judecățile de valoare cu care o istoriografie moștenită prin inerție i-a alimentat concepțiile despre această lume sau despre lumea cealaltă.

Mihnea Gheorghiu

Londra, 1964

TRANSFORMĂRILE REVOLUȚIONARE ALE TEATRULUI CLASIC CHINEZ

Teatrul clasic chinez — acea modalitate teatrală care în terminologia europeană poartă denumirea de „opera din Pekin” — este numit de chinezi, de obicei, teatrul din capitală — „țințzii”. Ce înțeleg chinezii prin acest termen, de largă circulație, de „operă clasică”? Actorii teatrului tradițional chinez utilizează nu numai vorbirea cîntată, ci și vorbirea obișnuită, curentă, precum și o vorbire caracteristică, cu pronunțată intonație ritmică, împreună cu pantomima, acrobația și un limbaj special al gesturilor. Acest teatru folosește de asemenea muzica, însă într-o cu totul altă accepție decât opera europeană, ca teatru sintetic, îmbinînd organic multe și foarte variate mijloace de expresie teatrală. Se consideră pe nedrept că această formă teatrală ar fi „cea mai tradițională”, deci cea mai veche, ca origine. De fapt,

cea ce numim „opera din Pekin” este una din cele mai tinere forme de spectacol, în vîrstă de cel mult două secole, în timp ce unele moduri teatrale locale — ca de pildă, teatrul „iuețzii” și cel din Șao-si sînt mult mai vechi. Dar poziția ocupată înainte vreme de teatrul din Pekin era privilegiată. Curtea imperială și vîrfurile aristocrației feudale considerau doar teatrul din Pekin drept artă superioară.

Actualmente, această formă teatrală trăiește un proces de înnoire în numeroase teatre chineze. La festivalul teatral ce a avut loc în cursul acestui an, s-au întrunit la Pekin 28 de colective, venind din 19 provincii, care au prezentat 37 de spectacole. Caracteristică pentru acest festival este aducerea temelor contemporane și a unor eroi de tip nou — muncitorii, soldații, tărani — în cadrul tradițional.