

Cum îl jucăm

Nu am încercat o statistică a spectacolelor Shakespeare care s-au jucat în ultimii zece ani la noi, dar numai din amintire se pot cita cel puțin douăzeci de montări diferite. Cele mai deosebite moduri de a gândi și a pune în scenă au coexistat sau și-au urmat, la răstimp de câțiva ani, reluând cîteodată aceeași piesă pe aceeași scenă — cum s-a întimplat cu comedia *Cum vă place* la Teatrul „Lucia Sturdza Bulandra”. Interpreți de toate vîrstele, de la maestrul care au dominat distribuțiile unor spectacole de răsunset pînă la primele încercări ale unor actori tineri sau foarte tineri, care se apropie abia acum de marele repertoriu shakespearean, decouri și modalități plastice diverse, atitudini cît se poate de variate s-au înfățișat publicului. Este firesc să folosim prilejul festiv al cvadricentenarului pentru a încerca nu doar o recapitulare, ci un început de clarificare.

Ce sensuri se pot desprinde din încercările de pînă acum? Ce trebuie să reținem și să căutăm a dezvolta? Întrebările se pot formula și mai precis: se poate defini, cît de cît exact, ceea ce așteptăm astăzi de la o montare cu un text shakespearean? Ce calități trebuie să aibă un spectacol pentru a merita titlul laudativ de „contemporan”? Ce definește un spectacol Shakespeare de factură veche?

A pune astfel problema nu înseamnă deloc a privi fără respect în urmă. Cînd Jean Vilar afirmă, în meditațiile sale despre tradiția teatrală, că acum cîteva decenii publicul mergea la tragediile clasice pentru „a asculta un solo” și că, de fapt, tragedia clasică nu poate fi deloc identificată cu o piesă de bravură solistică, ci cel puțin cu un quator, un quintet, un septuor, el nici nu se gîndește să desconsidere prin asta marile nume pe care abia

Scena premergătoare luptei finale din Richard al III-lea, la Teatrul „C. I. Nottara”, cu George Vraca în rolul principal. Regia: Ion Șahighian



le-a citat: Sarah Bernhardt, De Max, Mounet-Sully, Madame Bartet. Observația lui, care rămâne destul de aproape de consemnarea unei evidențe, nu face decât să amintească din nou că arta spectacolului a trăit în ultimii cincizeci de ani o revoluție atât de adâncă și de cuprinzătoare încât, astăzi, nimic din ceea ce a excelat înainte nu poate fi reprodus ca atare. Între arta protagonistului, fie el genial, secundat în cel mai bun caz de două sau trei talente, modalitate care se practica acum jumătate de secol, și arta armonioasă, colectivă, a unui întreg teatru, condus de un regizor gânditor, în spiritul unei comuniuni de concepție și de virtuozitate a întregii trupe, modalitate spectaculară care constituie idealul contemporan de teatru, s-a creat o mare distanță.

Acesta este ecoul direct al tuturor marilor prefaceri care au avut loc și continuă să se desfășoare spectaculos și năvalnic în gândirea omului contemporan. Odată cu apariția marilor regizori-pedagogi, a animatorilor și a creatorilor de școală, știința a pătruns în teatru (studiul științific al creației actorului, studiul științific al textului, întemeiat pe o adâncă cercetare istorică, socială și estetică a epocii și pe analiza literară de înaltă competență). Marii creatori care au deschis drum realismului socialist în teatru au dus până la cele mai rodnice rezultate această tendință de a alia inspirația și cunoașterea artistică, sprijinindu-se pe principii ferme, puternic creatoare, ale gândirii materialist-dialectice.

În ceea ce privește dramaturgia lui Shakespeare, drumul parcurs se face simțit cu mare putere, tocmai pentru că această dramaturgie reprezintă un nod vital, confundându-se, într-un sens, cu însăși noțiunea de teatru. La începutul secolului, se mai jucau comrații și adaptări care mutilau adânc sensul marilor capodopere; Hamlet era încă un melancolic romantic, Othello, un sălbatic gelos; piese care astăzi atrag atenția lumii erau ignorate sau puțin jucate; la noi în țară, traducerile integrale de oarecare valoare literară au fost rarități până în ultimii douăzeci de ani. Dacă exegeza literară a lui Shakespeare a fost întotdeauna amplă, cultura spectacolului shakespearean a evoluat vijelios mai ales în ultimul timp, începând să se apropie abia în vremea noastră de bogățiile și subtilitățile comentariilor celebre.

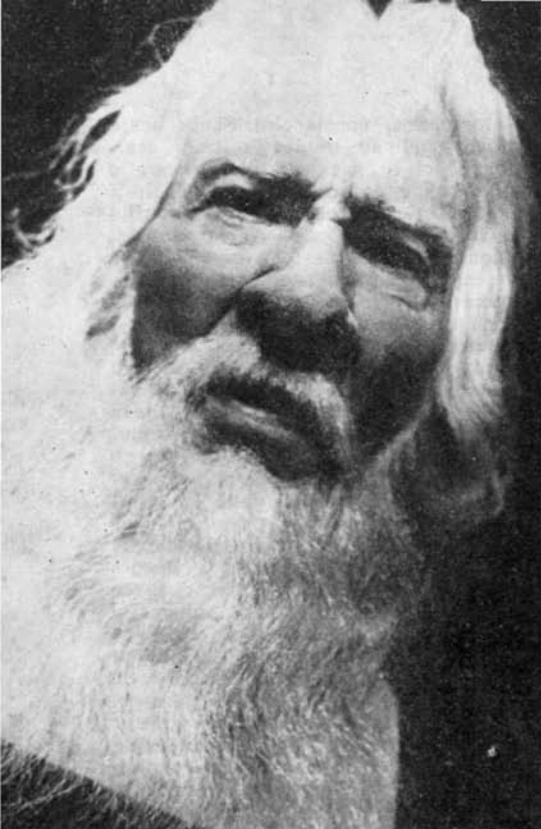
Întotdeauna, spectacolul Shakespeare a fost legat de realizările unor mari actori. Nici în perioada despre care e vorba, numele acestora nu a lipsit de pe afișele teatrelor noastre. Apariția lui Gh. Storin, de pildă, în spectacolul Naționalului bucureștean cu *Regele Lear* a constituit un omagiu care încununa o existență întreagă de fertilă muncă creatoare.

Interesant este de remarcat că noile creații ale actorilor de renume, cu îndelungată experiență scenică, nu rămân în afara efortului de înnoire, prin studiu și cercetare, a spectacolului shakespearean. La capătul unei vaste explorări a universului marelui dramaturg, început cu *Romeo*, după 13 roluri importante în diferite piese, George Vraca respinge, așa cum toate cronicile au arătat, viziunea simplistă asupra fascinantului Richard al III-lea și se străduiește să-și resitueze personajul în contextul unei psihologii specifice epocii. Eroul său trimite la studiul operei lui Machiavelli. Nu mai avem în față un monstru diabolic, care își răzbuună diformitățile asupra tuturor celor din jur, ci unul dintre acei singeroși și contradictorii luptători ai Renașterii, care au contribuit, uneori prin cumplite cruzimi, la făurirea unor state și rânduiri noi.

În istoria celor patru secole pe care le sărbătorim acum, multe momente însemnate și-au găsit ecou în dramaturgia și spectacolul shakespearean. Nu negăm cu nimic valoarea creațiilor din trecut dacă afirmăm că epoca noastră își caută o expresie a sa, proprie, în spectacolele cu piesele marelui dramaturg englez și, deci, că ea nu se poate mulțumi cu imitații mai mult sau mai puțin inspirate ale modalităților moștenite prin tradiție. Căutarea se impune cu atât mai mult cu cât și teoretic, în studiul critic, și practic, în arta spectacolului de pretutindeni, vremea noastră îl redescoperă pe Shakespeare, dezvăluind în scrierile lui sensuri neașteptat de vii și acut actuale.

CE A DESCOPERIT JACQUES MELANCOLICUL

Acum trei stagiuni, spectacolul lui Liviu Ciulei *Cum vă place* stîrnește discuții care aveau să se desfășoare de-a lungul mai multor luni. Nu pentru a redeschide dezbaterile de atunci (care, de fapt, nu s-a încheiat, ci așteaptă



Gh. Storin-Regele Lear. Regia : Sică Alexandrescu

doar un prilej nou pentru a reveni la problematica interpretării textului shakespearian) am luat ca punct de pornire acest spectacol-eveniment, ci pentru că el trăiește și astăzi, cu toate învătămintele lui, și pentru că unele probleme de principiu ridicate atunci sînt departe de a se limita strict la semnificația unei montări izolate.

S-a discutat atunci mult în jurul lui Jacques Melancolicul. Este acesta un erou pozitiv, purtător al criticii sociale la adresa lumii de la curte, sau, dimpotrivă, el reprezintă un tip ironizat de dramaturg, „primul personaj bolnav de spleen din literatura engleză”, care mimează melancolia și negativismul așa cum ar purta o haină la modă? Părerile au rămas împărțite. Și nu atât răspunsul imediat interesează. (Este foarte probabil ca el să se așeze undeva la mijloc, între cele două poziții, fapt pe care și regizorul îl recunoștea cînd afirma că, oricît de „negativ” ar fi socotit Jacques, unele tirade pe care le rostete cuprind adevăruri grave și

profunde și că, de aceea, în spectacol, anumite momente ale rolului sînt reprezentate ca între paranteze, fără să mai arunce nici o umbră de îndoială și ironie asupra eroului.) Important este că, deodată, un personaj care părea clarificat și etichetat definitiv a înaintat în mijlocul nostru ca o ființă vie, complexă și cu multe fațete, care ne-a reamintit că personajele shakespeariene sînt departe de a se lăsa descifrate ușor și dintr-o dată. Să luăm de bune toate cele spuse de Jacques și să-l judecăm numai în funcție de tiradele lui melancolice și acrișoare, sau să ascultăm ce spun și celelalte personaje despre el? Să-l evaluăm luînd în seamă acțiunile pe care, de fapt, nici nu le comite, fiindcă se mulțumește să vorbească fără să facă nimic și pleacă la sfîrșit cînd toți se bucură, sau să nu credem decît ce spune el cu eleganță? Iată că același erou poate fi privit din perspective opuse și interpretat contradictoriu, așa cum, în viață, un om real este judecat altfel de oameni diferiți. Dezbaterea s-a extins și, pe rînd, s-au ivit mereu alte și alte întrebări: poate bufonul să iubească, așa cum iubește în spectacolul lui Ciulei, cam caraghios și cam prostește? Rozalinda este sau nu personajul central al piesei? Orlando nu apare puțin ridicol în sincera lui emfază amoroasă?

Întreaga piesă, care în alte montări păruse libretul prăfuit al unei plicticoase pastorale de curte, a înviat, o mulțime de înțelesuri au ieșit la lumină. Nouă a fost, de pildă, caracterizarea conflictului ca un conflict lirico-filozofic; nouă, întrebarea dacă eclecticismul și barocul aparent al montării nu sînt, de fapt, talmăcirea artistică a amestecului de fapte bizare și locuri geografice imaginate îngrămădite în subiect; noi, distincțiile care s-au făcut între valorile deosebite existente în registrul comic al piesei, care cuprind module foarte diverse, de la umorul popular pînă la rafinamentele eufoiciste ale spiritului de curte, de la ironie, autoironie și umor liric, pînă la sarcasm; nouă a fost mai ales încercarea de a desprinde din decorativismul imaginarei păduri din Ardeni, descrisă de Shakespeare ca o tapițerie veche, cu faună fantasmă, o convenție plastică și de joc pentru întregul spectacol.

Indiferent dacă acceptăm sau nu această realizare, o concluzie trebuie reținută, și anume aceea care privește complexitatea vie, multilaterală, dialectic-contradictorie, a universului

shakespearean: personaje care nu pot fi reduse la o simplă dimensiune, ci care recompun dinamic o realitate umană, în același timp puternic generalizatoare și unică în felul ei, ca orice fapt de viață; idei care nu în-cap într-o singură formulă, concluzii care nu intră în nici o algebră artistică. Shakespeare nu scrie în numele unor sensuri liniare, el construiește o lume de idei care nu coexistă indiferent una față de alta, ci se întrepătrund și se determină între ele firesc și organic. Asta determină o varietate de mijloace și nuanțe care cere neostent consum de fantezie, pretinzând punerii în scenă aceeași mare varietate în unitate pe care o au și piesele. Iată câteva din sensurile generale pozitive care pot fi reținute din dezbatere.

O întrebare pe care mai trebuie s-o reținem este cea privitoare la sensul și locul criticii sociale în piesa lui Shakespeare. Dacă nu vedem în *Cum vă place* decât critica vieții de curte, care mai este actualitatea piesei, de vreme ce obiectul acestei critici a dispărut de mult? Și dacă nu distingem, în *Richard al III-lea*, decât polemica vehementă cu luptele sîngeroase pentru coroană, ce altă valoare, în afară de cea documentară, acordăm piesei astăzi, cînd războiul celor două Roze constituie un trecut foarte îndepărtat? Dacă Marx ar fi judecat vechile sculpturi antice după asemenea criterii, el n-ar mai fi putut niciodată să se bucure de frumusețea lor.

Este sigur că repertoriul lui Shakespeare cuprinde multă istorie, multe și puternice accente de critică socială, cu o adresă imediată în lumea lui (și multe elemente care țin strict de mentalitatea vremii, de pildă superstițiile, pe care în nici un caz nu le putem lua ca atare); el nu poate fi redus însă la o categorie sau alta de sensuri, ci se definește din jocul tuturor ideilor. Există în piesele lui multă, foarte multă politică — și aceasta este unul dintre cele mai pasionante și contemporane aspecte ale acestor scrieri, fiindcă Shakespeare caută semnificațiile filozofic-generalizatoare și sensurile umane înalte ale înceștrărilor politice, și tocmai prin asta se așază undeva, într-un izvor îndepărtat de inspirație al debaterilor politice brechtiane. În același timp, piesele lui fascinează prin viața personajelor, atît de vii și de diverse, prin sumedenia de înțelesuri și nuanțe, de toate valorile, care îmbină, de pildă, ironia binevoitoare la adresa inevita-

bilului ridicol al îndrăgostiților cu poezia dragostei, meditația despre viață și moarte cu observațiile pregnante, psihologice, pamfletul politic, cu elegia. Într-un cuvînt, este o literatură care fascinează prin realismul ei atît de complex-dialectic, încît spiritul contemporan poate rătăci cu bucurie în pădurea de întrebări și contradicții iscate de genialul om de teatru. O lume, în care, cum ar spune Hamlet: „...se petrec... / Mai multe lucruri decît a visat, / Horatio, filozofia ta.”

PREJUDECĂȚI

Nu este cu puțință să indicăm cum trebuie pus în scenă un spectacol shakespearean sau altul, pentru simplul motiv că în artă nu există rețete; se pot sublinia doar unele principii de bază ale gândirii teatrale și teoriei literare de astăzi referitoare la justa interpretare a operei poetului din Stratford. Noul abia îl căutăm, abia încercăm să-l concretizăm. Vechiul însă îl cunoaștem foarte bine; de aceea putem defini cu extremă precizie cum *nu* trebuie să fie astăzi un spectacol shakespearean, care sînt prejudecățile ce împiedică adeseori pe interpreți și, datorită lor, și pe spectatori, să se apropie de viața vie a textului clasic.

Printre primele trebuie să amintim prejudecata monumentalității. Șabloanele naive ale teatrului meșteșugăresc, care se mulțumește totdeauna cu străluciri ieftine, de suprafață, s-au complăcut să joace fastul, declamînd sentențios lungile tirade. Astfel s-a creat obișnuința unor personaje shakespeareene „mărețe”, statui de ceară, și s-a pierdut interesul pentru ceea ce este mai viu și mai autentic în această dramaturgie: individualitatea complexă, cu multiple sensuri generalizatoare, a fiecărui personaj. Regizorul contemporan se vede obligat, de aceea, să amintească mereu interpretilor că au de-a face nu cu înfățișări rigide ale unei demnități schematice, ci cu ființe vii. Un spectacol Shakespeare lipsit de subtilitate psihologică nu este un spectacol Shakespeare. Observația este valabilă pentru toate piesele, chiar pentru cele stilizate în chipul cel mai convențional, cum este *Troilus și Cressida*, unde psihologia personajelor a fost supusă unui proces de stilizare pentru a face mai pregnantă ideea satirică, dar ea nu încetează să existe.

Teatrul contemporan abolește cele mai definitive și deprinderea non-acțiunii. Spectacolul clasic în care eroii vin la rampă și recită, stînd față în față, eventual cu mina pe mînerul spadei, ține de un trecut ireversibil. Teatrul shakespearean, atît de concret, atît de bogat senzorial, are nevoie de acțiunea fizică expresivă, apropiată de stîlul întregului spectacol (bine-înțeles, nu de acțiuni neinspirate, plate), de o acțiune plastic-teatrală; altfel, marile idei și sentimente nu-și pot lua avîntul. Este interesant de remarcat că însuși dramaturgul a indicat în text mărunte acțiuni cotidiene care, prin contrast, dau mai multă pregnanță momentelor de încordare. Desdemona cîntă cîntecul salciei în timp ce se dezbracă și își întrerupe cîntecul pentru a o ruga pe Emilia să-i descheie rochia. Richard al II-lea, în momentul abdicării, cere o oglindă pentru a căuta pe chipul său urmele durerii.

Viziunea contemporană despre teatru cere astfel actorilor, regizorilor, criticilor să se împotrivesc ferm celorlalte câteva scheme generale, în care inerția unor montări vechi a închis personaje și piesa întreagă. Conform unei asemenea „concepții”, tot teatrul genialului creator este redus la câteva tipuri sumare: bufonul, femeia spirituală și cu temperament, prietenul bun, ticălosul, ingenua etc. Iago se deosebește de Richard al III-lea numai pentru că nu are coacăș și Desdemona se confundă cu Ofelia sau Cordelia. Uniformizarea merge mai departe: toate comediile se joacă la fel, toate dramele istorice sînt montate după același șablon, toate tragediile îmbracă forme apropiate, deși, de fapt, fiecare piesă are atmosfera, stîlul, particularitățile ei de conflict net diferențiate. (Uneori, chiar comedii de Shakespeare, Molière, Goldoni se joacă la fel, într-un așa-zis „stîl clasic”.) Ce asemănare se poate stabili însă între vesela comedie de situații — *Comedia erorilor*, și comedia, mai mult poem filozofic, *Furtuna*? Chiar și climatul fiecărei piese este foarte particular: dogoarea pasiunilor care cloțesc în *Othello*, și care se armonizează atît de bine cu strălucirea soarelui din Sud, se deosebește net, ca tonalitate afectivă, de disperarea lucidă și rece a lui Hamlet, sau de suava, copilăroasa frămîntare a îndrăgostiților din *Romeo și Julieta*. Această diferențiere precisă și nuanțată, care se referă și la personaje, și la relațiile dintre ele, și la conflicte, și la atmosferă,

constituie una din sursele cele mai bogate de inspirație scenică din textele marelui dramaturg și reprezintă o preocupare regizorală din cele mai captivante.

Aproape că nu mai este nevoie să repetăm că, dacă ținem seama de datele destul de elementare pe care le-am enumerat înainte, trebuie să renunțăm definitiv la spectacolele-recitaluri, create cu și pentru un solo de protagonist. Nu fiindcă eroii principali ar avea mai puțină însemnătate astăzi decît au avut în trecut. Ci pentru că teatrul contemporan nu se mai poate mulțumi cu studiul, fie el genial, al individualității luate în sine, ci își găsește materia primă în evoluția ansamblului. Nu este o descoperire faptul că Shakespeare își dezvoltă concepțiile prin toate sau aproape toate personajele, prin nenumărate acțiuni și conflicte divergente ale pieselor, trecînd prin toate meandrele complicate ale interacțiunilor dintre mulți eroi, și că imaginea întreagă a pieselor lui nu se poate realiza scenic decît dacă a fost filtrată printr-o concepție la rîndul ei unitară, armonioasă și foarte complexă, și printr-o execuție colectivă echilibrată și omogenă, la fel de atentă față de detalii ca și față de evoluția liniilor mari.

FĂRĂ INDICAȚII DE REGIE

Nu odată spectacole, chiar foarte agreabile, nu sînt atît spectacole, cît lecturi în picioare. Regizorul a alcătuit o distribuție bună, a făcut interpretelor o expunere documentată despre piesă, a urmărit repetițiile, pentru a stabili mișcările mai importante în scenă, și a lăsat pe interpreți să se descurce singuri, fără să creeze împrejurări, relații, acțiuni, imagini care să concretizeze în fapt de spectacol ceea ce literar a fost exprimat în text. Dacă sînt interpretate de actori buni și supravegheate de regizori cu experiență și gust, asemenea reprezentații pot să capete și strălucire și să placă foarte mult. Nu însă dacă e vorba de texte shakespeareene: acestea nu suportă pe scenă lectura. De ce?

S-ar putea răspunde printr-o butadă. Pentru că, fapt cunoscut, indicațiile de regie sînt aici mai mult decît sumare: „moare”, „leșină”, „pleacă”. Regizorii pot împărtăși, în privința asta, amărăciunea lui Shaw, pentru că lipsa indicațiilor, cu care textele moderne ne-au obișnuit demult, ne privează de expli-



Curtea ducelui din Cum vă place, cum a văzut-o Liviu Ciulei în montarea de la Teatrul „Lucia Sturdza Bulandra”

Una din încercăturile finale din Comedia erorilor. (Teatrul „Lucia Sturdza Bulandra”. Regia : Lucian Giurchescu)



citarea unui punct de vedere al dramaturgului asupra a ceea ce se petrece în scenă. Atitudinea lui Shakespeare rămâne întotdeauna implicită acțiunii și cuvintelor eroilor, ea trebuie descifrată printr-o analiză activă. Dacă dispui de instrumentele unei analize literare experimentate, poți descoperi prețioase indicații psihologice chiar în punctuația și frazarea dialogurilor, dar asta presupune o îndelungă familiarizare cu textele și chiar discernămintul necesar pentru a te orienta în traduceri. Teatrul marelui poet elizabetan ni se înfățișează cu toată vigoarea, dar și cu toată complexitatea și obiectivitatea greu de dezlegat a unui fapt viu, plin și autentic. Sensul general, obiectiv al unui moment sau al unui personaj se confundă rareori integral cu expresia lui subiectivă, materializată în monolog sau dialog. De aceea, textul prezentat spectatorilor în lectură indiferentă, fără o reală muncă de explorare a subtextelor și sensurilor de ansamblu, rămâne mort pe scenă. După un asemenea spectacol, nu te alegi decât cu senzația confuză pe care ți-ar fi lăsat-o parcurgerea neatentă și pripită a piesei. Admirabile la lectură individuală aplicată, capodoperele shakespeareene nu suportă lectura colectivă neinspirată și fiindcă sint prea teatrale: reprezentarea lor cere cu necesitate descoperirea expresiei teatrale potrivite.

Existența unei atmosfere, a unei tonalități și a unor convenții specifice fiecărei piese obligă pe creatori să găsească, la rindul lor, pentru fiecare spectacol, atmosfera, tonalitatea, sistemul de convenții cel mai potrivit pentru însuflețirea partiturii. (Bineînțeles, folosim aici termenul de convenție nu în sensul vulgarizat și restrins, care coincide cu exhibiția scenică, ci în înțelesul lui cel mai înalt și mai generos — ca formă a unei relații directe și active cu publicul, ca „joc”, demonstrație dramatică a ideii.) Ca toate textele de o teatralitate accentuată — ca piesele lui Brecht și Dürrenmatt, pentru a cita exemplele cele mai apropiate —, aceste scrieri cer un consum de fantezie, echilibru, știința de a valorifica scenic cultura asimilată, intuiție în descoperirea și precizarea individualității fiecărui text.

În sensul acesta, datorăm citorva dintre ultimele montări cucerirea unor perspective noi, proaspete, asupra unor piese care înainte se jucau mult, dar întotdeauna la fel. Regizorul Lucian

Giurchescu are — dacă se poate spune așa — o ureche deosebit de justă în ceea ce privește ascultarea unui text. El a redovedit cu strălucire și vervă că ceea ce trăiește în primul rînd în *Comedia erorilor* este comicul de situație, neprevăzutul unor împrejurări, ingeniozitatea incurcăturilor care înălțuie personajele. Montarea lui, amplu și prompt elogiată de critici, ferma prin inventivitate în valorificarea împrejurărilor născocite de dramaturg (din păcate, trebuie să vorbim la trecut, fiindcă spectacolul s-a degradat repede). Și în *Nevestele vesele din Windsor*, ideea inițială este în mare măsură justă: piesa constituie într-adevăr o farsă antiburgheză, și încă una foarte groasă. Giurchescu nu mai are însă dreptate cînd, furat de această descoperire și de perspectiva critică pe care a stabilit-o în raport cu toate personajele, accentuează atît de puternic șarja, încît ajunge să se îndepărteze de piesă. Regizorul avea tot dreptul să pună sub semnul întrebării virtutea glumetelor cumetre și să caute pretutindeni micile mobiluri meschine care impulsionează aproape toate acțiunile personajelor (dramaturgul însuși nu avea deloc o privire îngăduitoare față de burghezie). Dar el nu trebuia să se îndepărteze de robustețea plină de voioșie a acestei comedii, care se păstrează aproape de umorul savuros, nu lipsit de cruzime, dar plin de bună dispoziție, al comediei populare, și nu se topește în satiră amară. De altfel, chiar intenția de a batjocori fiecare personaj în parte și toate relațiile și împrejurările piesei în ansamblu a rămas exprimată pe jumătate, fiindcă actorii nu au putut s-o secondeze cu virtuozitatea, umorul și suplețea pe care le-ar fi presupus o asemenea tratare. De aceea, unele momente au apărut gratuite și au sărit în ochi ca gag-uri regizorale fără substanță, mai de haz sau mai puțin inspirate. Ideea se cerea lucrată mai mult și în concepție, în studiul partiturii dramatice și în munca de pregătire a spectacolului, mai ales în ce-i privește pe actori. Oricum însă, datorăm acestei montări, cam pripită în rezolvarea unor momente, reasezarea textului în registrul lui firesc de farsă și însuflețirea citorva personaje care de obicei treceau prin scenă ca niște prezențe amorfe, oarecare: domnul Ford, Sir Hugh Evans, doctor Caius. Nimic nu-l împiedică pe regizor să revină la această piesă, într-un viitor mai apro-

piat sau mai îndepărtat, și să ducă mai departe munca pe care a început-o — firește, dacă asemenea perspectivă îl atrage.

În legătură cu spectacolul amintit s-a vorbit din nou despre respectul datorat textului clasic. Dar și în afara exemplului lui Giurghescu, ale cărui tratări erau cam prea libere, pe alocuri, introducând chiar replici noi în text, nu este lipsit de interes să revenim asupra acestei noțiuni. Cunoaștem cu toții o sumedenie de generalități despre piesele lui Shakespeare. Un spectacol care se încrede în aceste generalități și nu caută să aducă nimic în plus nu manifestă, cred, respect față de text. ci, cel mult, dovedește încredere în diferite reprezentări curente. Or, de cele mai multe ori, aceste reprezentări înșeală grosolan, tocmai fiindcă nu pot cuprinde decât sensuri schematice și foarte generale. Un spectacol montat în spiritul lor pare corect, afirmă prin gura eroilor o idee sau alta, dar, în ansamblu, spune puțin sau nu spune nimic. Dacă, creîndu-l pe Jacques, Ciulei ne-ar fi arătat un frate mai mic și mai liniștit al obișnuitului Hamlet de teatru, nimeni nu i-ar fi reproșat nimic, dar personajul nu ar fi spus spectatorului decât lucrurile pe care cea mai superficială parcurgere a textului le dă la iveală. Abia îndrăzneala de a respinge interpretarea curentă ne-a reamintit că adevăratele personaje shakespeariene, așa cum le descifrăm nu la o lectură neatentă, ci cînd ne străduim să ni le imaginăm în întreaga lor complexitate, pot fi discutate din nenumărate perspective. Asta însă nu se întîmplă cu personajele pe care le întîlnim de cele mai multe ori în spectacole — siluete corecte, lucrate cu îngrijire, dar care nu suscită discuții, nu ne obligă la meditație, nu pun nici o întrebare, nu cer nici un răspuns, pentru că sînt sărace. Densitatea mare a literaturii shakespeariene cere imperios nu numai păstrarea unor coordonate generale cunoscute, ci descoperirea acelor idei care sînt mai apropiate de vremea și de publicul din sală. Privite cu ochi proaspeți, concepute în chip într-adevăr original, s-ar putea ca multe interpretări să producă la început nedumerire, să pară incredibile, și tocmai ele să se dovedească noi și viabile,

cu timpul. Locurile comune despre dramaturgia lui Shakespeare sînt tot atît de primejdioase pentru critică, pe cît sînt de dăunătoare creatorilor.

JULIETA AVEA PAISPREZECE ANI

Vechile interpretări neglijau întotdeauna vîrsta reală a eroilor shakespearieni. Astăzi, însă, devine limpede că anumite conflicte, situații și acțiuni sînt greu de imaginat, dacă facem abstracție de vîrsta eroilor. Tot farmecul unor piese se pierde, dacă cei care le reprezintă contrazic prin înfățișarea și comportarea lor vîrsta personajelor. Adîncă subtilitate și precizie a partiturilor implică întotdeauna stări de spirit, reacții temperamentale, atitudini nemijlocit determinate de psihologia unei anumite etape din viața omului. Julieta avea totuși paisprezece ani, și Romeo era doar cu puțin mai vîrstnic. Întreaga tragedie se explică și prin impulsivitatea și nerăbdarea adolescenței, și însuși tîmbrul ei poetic derivă de aici. Admitem greu astăzi pe scenă o Julietă de treizeci de ani și putem să o credem numai dacă talentul și măiestria ei știu să refacă, printr-o adevărată muncă de compoziție, adevărata psihologie a eroinei adolescente.

De aceea, unele piese cîștigă atît de mult cînd se întîlnesc cu interpreți foarte tineri în rolul unor eroi foarte tineri. Reușita ultimului spectacol-studiu cu *Cum vă place* de la Institut provine în mare măsură din tinerețea autentică, de substanță, a interpretării. Fără ambiții de originalitate în concepție, evident influențată de spectacolul de la Teatrul „Lucia Sturdza Bulandra”, și fără să facă risipă de cultură, cu atît mai puțin de erudiție, această montare a avut o notă de originalitate, pentru că a știut să valorifice contactul unui text atît de viu și plin de fantezie cu sensibilitatea și imaginația scînteietoare a unor interpreți foarte tineri. Fără îndoială, nu este vorba de un rezultat spontan, involuntar, obținut în chip mecanic, ci de meritul asistentului Octavian Cotescu, care a pus în scenă piesa și a știut să creeze pe scenă o ambianță și o succesiune de acțiuni cu adevărat vii și organice.

Spectacolul s-a înfățișat ca un joc captivant „de-a teatrul” și „de-a Shakespeare”, în care fiecare interpret cît de cît înzestrat aducea un aport de vervă și ingeniozitate în dezvoltarea împrejurărilor și acțiunilor (cu excepția lui



Cristina Bugeanu-doamna Quickly, Constantin Stănescu-Sir Hugh Evans și Carmen Stănescu-doamna Page, în Nevestele vesele din Windsor (Teatrul Național „I. L. Caragiale” Regia : Lucian Giurchescu)

Jacques, care a rămas convențional, incoerent și inexplicabil, pentru că nici profesorul nici elevul nu par să fi avut o părere a lor despre rol, și a citorva interpreți nedotați, a căror prezentă acuza mai puțin această punere în scenă decît selecția studenților și examenele precedente, care au permis asemenea apariții neinspirate într-un spectacol al anului IV).

Fiecare acțiune fusese organic asimilată de interpreți, nici o frază și nici un monolog nu erau rostite în sine, ci își găseau rostul în corelațiile dintre eroi. Rozalinda și Celia, văzute astfel, sînt două prietene foarte tinere, încă aproape de copilărie, cărora le place să se joace și să se amuze pe socoteala prețiozității și artificilor de la curte; Bufonul este prietenul lor, tovarășul de joacă; Audrey este o ființă fantasmă, a cărei prostie capătă aureola de farmec a unei încîntătoare inocente și a unui nesecat umor involuntar. Tocmai revenirea la adevărul de viață al fiecărui moment a permis ca apropierea dintre roluri și calitățile reale ale unor interpreți să se producă printr-un contact cu adevărat creator. Nimic din monumentalitatea rece și indiferentă a personajelor-șablon și nimic din cotidianul amor și inexpressiv, ne-teatral nu a alterat jocul Valeriei Seciu, al lui Mircea Andreescu și al Marianeî Mihuț. Dacă actorii tineri ar face mai des și mai sistematic asemenea exerciții, abordarea marilor partituri de maturitate din repertoriul shakespearean nu ar mai constitui o problemă. Studiul asiduu și foarte timpuriu început al textelor shakespeareene se impune și din alt motiv. Dacă admitem că teatrul contemporan nu mai îngăduie, decît prin excepție, o Julietă care a depășit treizeci de ani, asta nu înseamnă că partitura poate fi încredințată unei interprete lipsite de exercițiu, oricît de talentată ar fi ea, nici că jocul se poate improviza după ureche, mizîndu-se nu-



Olga Tudorache-Cleopatra și Ion Di-chiscanu-Antoniu în Antoniu și Cleopatra (Teatrul „C. I. Nottara”. Regia : George Teodorescu)

mai pe farmecul vârstei, ci că stilul de joc, cultura devenită o coordonată a prezenței scenice, capacitatea de a gândi și a parcurge, fără un efort anihilant, întregul rol, fantezia, plastica și vocea interpretei trebuie să fie dinainte pregătite, pentru a face față cit mai devreme unei încercări atât de grele. Un tânăr talentat ar trebui să poată pătrunde fără derută în repertoriul dramaturgului elizabetan după patru sau cinci ani de studiu

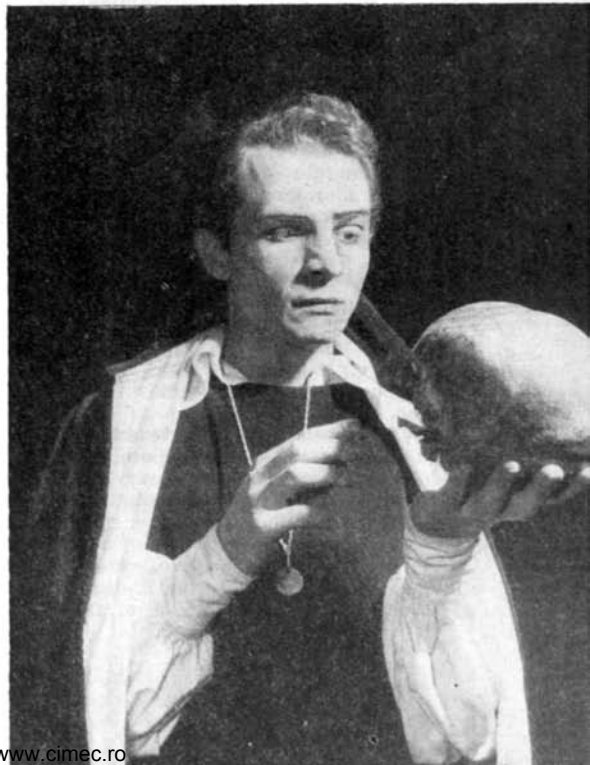
* * *

În timp ce scenele bucureștene par să se fi întrecut în reprezentarea comediilor shakespeareene, creațiile însemnate în tragedie constituind excepții legate de evoluția unor maestri, câteva teatre din alte orașe au făcut încercări mai puțin cunoscute, dar care dovedesc mare seriozitate, de a se apropia de mari.e tragedii. Acest efort este demn de toată stima, deoarece se constituie în act de cultură, dînd publicului puțința de a cunoaște o tragedie sau alta în îngrijite versiuni scenice și angrenînd actorii și trupele într-o muncă promițătoare în rezultate.

Prima încercare a făcut-o cu ani în urmă Vlad Mugur, la Naționalul craiovean, și montarea cu *Hamlet* pe care ne-a prezentat-o atunci a avut însușiri remarcabile, mai ales dacă o raportăm la configurația stagiunii în care se înscrisa. Regizorul s-a străduit să descifreze atent sensurile textului, rămînd tribut, într-o măsură, influenței filmelor lui Laurence Olivier. A fost unul dintre primele spectacole tragice în care marile roluri reveneau tinerilor, și unul dintre primele spectacole Shakespeare care dovedea grijă pentru plastică.

Despre spectacolul cu aceeași piesă montat la Timișoara de regizorul Dan Nasta s-a scris mult și în amănunt. Aici s-au făcut simțite, la un nivel mai înalt, capacitatea de a descifra minuțios sensurile textului, căutarea unei expresivități plastice noi, strădania de a contura personaje complexe, multilaterale. În raport cu acest spectacol,

Hamlet în interpretarea lui Gh. Cozorici (Teatrul Național din Craiova. Regia : Vlad Mugur)



discuțiile se pot purta la înălțimea unor exigențe superioare. Se poate pune sub semnul întrebării calitatea unor efecte plastice, cam prea ostentativ subliniate. Se poate discuta interpretarea lui Nasta ca protagonist. Evident cultă și bazată pe o aprofundată cunoaștere a textului, ea alunecă totuși, datorită caracteristicilor individuale și stilului personal de joc al actorului-regizor, spre vechea imagine melancolic-romantică, sofisticată, a eroului. O prezență deosebit de puternică — vie, simplă și cuceritoare — a lăsat în memorie acest spectacol: Horatio al lui Emmerich Schäffer. Imagine a loialității și a prieteniei deschise și ferme, acest Horatio dovedește concret că împărțirea în personaje principale și secundare și neglijarea acestora din urmă este o atitudine aculturală și depășită.

Alte montări au pornit nu atât de la ferme viziuni regizorale originale, cât din colaborarea dintre un regizor și un actor în studiul unor personaje de primă importanță. Așa a fost, în stagiunea trecută, *Richard al III-lea* de la Iași, interpretat de Constantin Dinulescu, sub îndrumarea regizorului-scenograf Mircea Marosin, așa este *Othello*, realizat în regia lui Dan Alecsandrescu, la teatrul din Arad, spectacol care a prilejuit protagonistului Vasile Cosma și, în parte, și interpretului lui Iago, Ion Borst, un studiu aprofundat și, sub multe aspecte, izbutit. Nici nu mai este necesar să demonstrăm utilitatea unor asemenea încercări. *Richard al III-lea* al lui Constantin Dinulescu există ca schiță promițătoare a unei creații viguroase, personaj care posedă energie dominatoare, o forță mimetică uluitoare și o pasiune a acțiunii transformată în suflu pustiitor. *Othello* al lui Vasile Cosma are generozitatea, farmecul, firea deschisă și bunătatea generalului maur; evoluția lui este nuanțată, foarte sinceră, ferită de falsuri și exagerări, și, dacă actorul nu stăpânește încă momentele de culminație, asta se datorește lipsei lui de experiență — este, totuși, primul contact cu partitura — și golurilor care intervin în relațiile cu partenerii și în gradația generală a spectacolului.

În aceste montări se observă încă șovăieli și oscilații între tendința de a transmite publicului o imagine contemporană despre eroi și vechile deprinderi actoricești și regizorale, care trag înapoi, spre falsele tradiții. Mircea Marosin a așezat pe *Richard al III-lea*

într-o viziune plastică bogată și violentă, dar a compus spectacolul tot solistic, sprijinindu-se mai ales pe interpretarea Margaretei Baciu și a lui Constantin Dinulescu și lăsând încheșate personaje, acțiuni și scene întregi, dintre care unele de mare însemnătate. Dan Alecsandrescu a gândit just coordonatele rolului lui *Othello* și a venit în sprijinul actorului prin atmosfera, plastica, acțiunile scenice. Dar el a îngăduit, alături de protagonist, o *Desdemona* extrem de convențională în ingenuitatea ei fabricată, un *Cassio* indiferent, impersonal, și o *Bianca* vulgară — nu ca personaj, ci ca manifestare scenică. *Iago* al lui Ion Borst este interesant tocmai pentru că nu începe prin a ne demonstra că e un mare scelerat, ci caută să justifice încrederea tuturor eroilor în „prea cinstitul *Iago*”, reconstituind aparentă atât de înșelătoare de vitejie și sinceritate a personajului cu tot farmecul unui actor care a jucat de obicei roluri de june-prim. Dar el nu a rezistat tentației de a rinji „diabolic”, din când în când, chiar în prezența unor personaje care, dacă i-ar fi observat grimasele, și-ar fi retras fără îndoială încrederea pe care i-o acordă. Și nici regizorul nu a reușit să depășească ispita de a ascunde din când în când pe *Iago*, tot în chip „diabolic”, după un stilp, pentru a-l sili să rostească de acolo invective pline de venin.

Principala concluzie pe care o putem reține este aceea a necesității unei continuități în munca de explorare a repertoriului shakespearian, pentru că o asemenea strădanie formează și pe regizori, și pe actori, și teatrele în ansamblul lor, și publicul. Nici Constantin Dinulescu nici Vasile Cosma nu pot încă să socotească încheiată întâlnirea cu rolurile alese, ci, dacă își privesc experiența într-o perspectivă de mare exigență artistică, trebuie să se considere abia la început de drum.

ȚINUTA ȘI CULTURA SPECTACOLULUI

Refuzul monumentalității artificiale a vechilor interpretări nu coincide cu renunțarea la ținută. Prejudicata firescului mărunț, devenit standard de interpretare a tuturor rolurilor din toate timpurile, nu poate decît să taie elanul unor montări shakespeariene; cu atât mai puțin se poate accepta astăzi pe

scenă o prezentă actoricească vulgară într-un rol shakespearian. (Să mai amintim exasperanta trivialitate a spectacolului craiovean cu *A 12-a noapte*?) Foarte teatrală, dramaturgia lui Shakespeare cere actorului foarte multă teatralitate, bineînțeles o teatralitate calitativ nouă. Nu este vorba numai de cultura mereu reactivată, prezentă în elaborarea rolului, și de pregătirea fizică desăvârșită, care să-i permită interpretului să cînte, să danseze, să se lupte expresiv și dramatic în scenă, ci de capacitatea de a subordona toate aspectele unei creații convenției particulare specifice fiecărei piese și fiecărei viziuni regionale. Adevăruri banale, desigur, dar niciodată îndeajuns repetate. Dacă Rozalinda pe care ne-a înfățișat-o Clody Bertola este o prezentă vie, aparte, în peisajul spectacolelor noastre, asta se întîmplă în primul rînd pentru că interpretarea ei concretizează un mod de gîndire original și o sensibilitate cultivată, un gust sigur în valorificarea modernă a lirismului și priceperea de a jongla cu mijloacele ironiei și autoironiei. Dacă Horatio-Schäffer s-a impus cu atîta vigoare, asta se datorește în mare măsură glasului lui de o nobilă expresivitate, vorbirii absolut nedeclamatorii, dar mlădioasă, bogată în inflexiuni, în stare să acopere fără efort întreaga sală, și desăvârșitei ținute a actorului.

Interpreții lui Shakespeare au nevoie nu numai de o tehnică foarte bună, ci de o tehnică foarte cuprinzătoare, bogată, nuanțată, de un desăvârșit auto-control și de o *calitate artistică sigură* a elementelor de vorbire și mișcare. Întrebat care este însușirea absolut necesară pentru a putea juca marile roluri tragice, Stanislavski răspundea senin: „Vocea”. El nu se referea la vocea dulceagă și vulgară a actorului-meșter, care, știind că are un glas bun, „cîntă” rolul fără să mai dea atenție sensurilor lui. Pedagogul avea în vedere vocea puternică, perfect antrenată, și vorbirea cultă a actorului care, cum scrie în „Munca actorului cu sine însuși”, se adresează nu atît urechii, cît ochiului; care, aprofundînd natura limbii sale, știe să folosească cele mai nuanțate inflexiuni pentru a transmite încărcătura ideologic-afectivă a frazei; care stăpînește forța expresivă a pauzelor, ritmului, intonațiilor și coloritului sonor al cuvîntului. Și în lecțiile sale despre vorbire, Stanislavski exemplifica întotdeauna și deloc întîmplător ideile sale recitînd cu pre-

dilecție monologuri de Shakespeare. Actorii englezi care se dedică repertoriului marelui lor clasic studiază îndelung și perseverent elementele dicției. Cerculă pe seama lor chiar anumite legende. Se pare că Richard Burton, care a fost unul dintre cei mai originali interpreți ai lui Hamlet, și-a format vocea exersînd ore de-a rîndul în aer liber, pe o colină unde bătaia puternică a vîntului împrăștia și anihila sunetul vocilor. Întors în sala de spectacol, el a putut acoperi întregul ei volum fără nici un efort, chiar atunci cînd vorbea în șoaptă.

Tehnica de o înaltă calitate artistică este necesară pentru interpretul lui Shakespeare, nu numai ca exercițiu al capacităților sale creatoare, dar și ca mijloc de antrenament psiho-fizic care să-i pregătească o dispoziție favorabilă intrării în rol, să-i îmbogățească universul lăuntric. Un actor sedentarizat, care a uitat (sau n-a știut niciodată) să țină o sabie în mîna și are, independent de voința lui, expresia de o seninătate opacă și mulțumită a traiului funcționăresc, nu poate să-și închipuie ce înseamnă să trăiești luptînd. Cum va putea el să dea chip eroismului, să comunice sălii bucuria efortului? Și doar toți eroii lui Shakespeare sînt luptători, toți trăiesc în climatul aspru și nesigur al neîntreruptelor bătălii. Pregătirea fizică a interpretului nu poate să fie străină de studiile asupra moravurilor și civilizației epocii, cultura unui actor nu poate fi pur teoretică, lipsită de contact cu viața concretă posibilă a unei piese sau a alteia.

* * *

Cu asta nu am încheiat dezbaterrea problemelor legate de interpretarea contemporană a lui Shakespeare — nici nu am avut ambiția asta. Domeniul fiind atît de vast, studiul poate fi continuat în foarte multe direcții. Am încercat numai să atrag atenția asupra cîtorva premise ale unor eventuale discuții profesionale despre spectacolul shakespearian actual. Sîntem la începutul unei epoci care revalorifică și reevaluează opera lui Shakespeare, într-un teatru nou care se construiește sub ochii noștri și cu ajutorul nostru, în fiecare zi, și însuși faptul că ne vedem obligați să răspundem unor atît de complexe și de importante probleme este mărturia îmbucurătoare a elanului creator.

Ana Maria Nartî