

## O ANUME EXPERIENȚĂ SHAKESPEARE

A spus cineva, cîndva, că orice scriitor nou își creează propriul său public. Este o vorbă frumoasă, fără doar și poate, dar nu prea eficientă. Cum, adică, și-l creează? Ca o piesă de teatru (sau un autor dramatic) să-și creeze *publicul său* acest public trebuie să vină la teatru și să vadă piesa, altfel cum să-l crezi? Or, dacă a venit și a văzut, treaba e ca și făcută, pentru că *publicul a venit*, a intrat în contact, prin urmare într-un fel a și fost mulat, adică creat, restul e o chestiune de succes de casă, ca să nu zic succes comercial, pentru că după unii autori asta ar fi o vorbă urită. Aici, însă, lucrurile sînt clare, atît de clare că nu le poți da de capăt. În principiu, o comedie va avea mai mult succes decît o dramă psihologică-cerebrală, la care, deci, nu se plînge; un roman polițist scris de oricine va avea cel puțin un succes imediat mai mare decît orice roman de Balzac etc. etc. Atunci s-ar părea că nu ne rămîne altceva decît să scriem piese și romane polițiste. Sau pe-aici pe undeva. Dar literatura dramatică sau nedramatică are nevoie de o infuzie de valoare, pentru că altfel totul se va duce de-a dura, dacă e să mă exprim neștiințific. Că dacă e s-o luăm științific. . .

Și atunci, ca în atîtea alte momente cînd ne e greu, ne întoarcem privirile noastre senine și limpezi la Shakespeare, pentru că de la el ni se trag toate, și cele bune și cele rele. În primul rînd, pentru că Shakespeare reprezintă un moment de echilibru. Și e bine că acest moment de echilibru se numește Shakespeare și nu altcumva. Faptul că lumea se duce să-l vadă mereu pe Shakespeare nu are decît o importanță în sine, adică în Shakespeare, pentru că succesul de public al lui Shakespeare nu depășește, în timp, cu

mult succesul de public al unor autori mai mult sau mai puțin de duzină. Că, dacă ar fi să luăm vreo cîțiva scriitori de teatru din secolele XVII, XVIII și XIX care se tot joacă și se joacă bine, poate că n-am mai fi atît de entuziasmați de longivitatea artistică a lui Shakespeare. Pentru că, la urma urmei, orice scriitor care se joacă de mai mult de un secol este un nemuritor, nu-i așa? Dar Shakespeare există și asta ne alimentează credința în valoare și în durabilitatea ei. Și măcar și pentru asta merită să ne oprim o clipă la el. Și cînd spunem Shakespeare, spunem în primul rînd *Hamlet*, poate pentru că *Hamlet* este într-adevăr cea mai bună piesă a lui.

Privită în planul strict al spectacolului, *piesa Hamlet* ridică una din întrebările cheie ale dramaturgiei, și poate nu numai ale dramaturgiei. Se poate stabili un raport de reală eficiență între valoare și consum sau, poate mai exact, între valoare și iluzia accesibilității? N-aș vrea să reproduc discuția în termenii îndeobște utilizați și înubătriniți și scofiliciți de atîta întrebuințare — valoarea presupune implicit un fenomen de respingere, valoarea presupune implicit un fenomen de adeziune — pentru că valoarea, după părerea mea, nu presupune absolut nimic în afară de valoare. E adevărat că asta lasă impresia unui cerc vicios, cu condiția să considerăm valoarea un viciu.

Shakespeare, înainte de a fi dramaturg și poet, a fost un om de teatru, nu atît și nu în primul rînd pentru că a profesat actoria, ci pentru că a scris piese de teatru așa cum le-a scris. Shaw, în scurtă, agreabila și superficială sa piesă închinată lui Shakespeare, a încercat să surprindă tocmai aspectul profesionist al preocupării pentru teatru al celui

care a fost autorul lui *Hamlet*. Din acest punct de vedere, *Hamlet* nu este numai o piesă exemplară, *Hamlet* este și o lecție de teatru, pentru că există ceva care cheamă lumea la teatru să-l vadă pe Shakespeare și, probabil, ar fi un caz de mare naivitate să credem că acest ceva este numai valoarea. Spectatorii se duc cu multă frenezie și la Labiche (ca să nu mai vorbim de alții) și aici, sigur, nu valoarea este magnetul care atrage.



*Hamlet* este făcută la suprafață ca o piesă de succes, în accepția cea mai reprobabilă a termenului, adică este o piesă concentrată în jurul unei intrigi palpitate, cu suspensurile de rigoare. În acest sens, sfârșitul celei de a treia scene din actul III este un exemplu de virtuozitate. *Hamlet*, convins de data aceasta de vinovăția lui Claudius, îl întâlnește pe acesta din urmă. Claudius însă se roagă. Nu mai există nici un dubiu asupra culpei care apasă conștiința lui Claudius și, ca să împrăstie orice urmă de îndoială, Shakespeare îl pune pe Claudius să rostească un monolog prin care-și dezvăluie păcatul — uciderea de frate. În mod normal piesa ar trebui să se termine aici — s-ar părea că nu mai există nimic care să-l rețină pe *Hamlet* să-și răzbune tatăl asasinat. Și totuși *Hamlet* nu-l omoară pe Claudius; mai mult, își poruncește să stea.

Scena aceasta poate fi privită — și a și fost nu o dată — ca o manifestare a caracterului abulic. Răzbușarea lui *Hamlet* vizează nu numai moartea lui Claudius, nu este o răzbușare care se răsfinge numai asupra vieții de aici, ci și asupra vieții de dincolo, altfel, apariția stafiei și mai ales existența dramatică a stafiei și-ar pierde orice sens. Claudius nu poate fi raportat, prin destinul pe care-l pregătește *Hamlet*, numai la viața terestră a regelui ucis, deci la un trecut, el trebuie să fie raportat și la viața nepămintescă a tatălui lui *Hamlet*, deci la un prezent, pentru că acesta este prezentul fostului rege al Danemarcei. Toate aceste gânduri îl frământă pe *Hamlet* în momentul în care pune mâna pe spadă. Încă un gest și Claudius va fi mort și piesa se va termina. Dar, în „circumstanțele noastre“, cum spune *Hamlet*, dacă am comite o greșală — Claudius omorât în timpul rugăciunii va fi beneficiarul unei existențe fericite dincolo.

Probabil că spectatorii contemporani lui Shakespeare se gîndeau mai puțin la o eventuală manifestare abulică a lui *Hamlet* în această scenă și erau mult mai cuprinși de jocul aparențelor, de suspense-ul dezlănțuit, de posibilitatea ca *Hamlet* să facă o greșală totală și ireversibilă, să facă gestul acela simplu cu spada după care nu va mai fi Claudius, nu va mai fi decît o vagă amintire a lui Claudius. Scurtul monolog al lui *Hamlet* nu face decît să evidențieze această suspendare a spadei, care oscilează între teacă și trupul lui Claudius. Bineînțeles, *Hamlet* va alege varianta teacă și aici se consumă o mică dramă, care nu face altceva decît să dea culoare tensiunii — *Hamlet*, avîndul în mină pe Claudius, este lipsit, din cauza circumstanțelor speciale și surprinzătoare prin relevarea lor, de posibilitatea de a-l omorî.

Scena aceasta însă nu va rămîne fără urmări și prima dintre ele va fi asasinarea lui Polonius săvîrșită în fața privirii avizate a spectatorului, care știe cine e dincolo de perdea, care știe că *Hamlet* va săvîrși o greșală și tocmai acestea sînt motivele pentru care omorîrea lui Polonius are un efect atît de puternic, este, cum ar spune romanticii, cutremurătoare și va pregăti subtil nebunia Ofeliei. Dar ultima scenă a actului III va fi și cea „armă atîrnată“ cu care se va trage în ultimul act, respectiv în scena duelului, cînd Claudius e omorît și dramatic și spectaculos și în condiții foarte exacte ale „circumstanțelor noastre“.

Exemplul de mai sus nu este la urma urmei decît unul din exemplele oarecare, detașat din țesătura foarte precisă și mai ales făcută cu o grijă deosebită pentru o anume receptare a spectatorului de teatru. Și acesta este lucrul care explică în mare parte succesul de care se bucură azi Shakespeare. Împietirea în *Hamlet* a țesăturii poliștice, cu toate rigorile suspense-ului, cu elementele vădite ale melodramei din evoluția cuplului *Hamlet-Ofelia*, ca să nu mai vorbim de tonul general de cozerie, prezent în mai toate replicile în proză ale piesei, locurile licențioase chiar, mai puțin numeroase decît în alte piese, care reprezintă, desigur, un reflex renascentist, care însă, indiferent ce reflex reprezintă, stabilesc un canal de legătură între text și receptor.

Din cauza unei excepționale stăpîniri a meseriei de dramaturg piesele lui Shakespeare creează posibilitatea unei minime înțelegeri, chiar și a unei înțelegeri sub-minime, chiar și a unei pseudoințelegeri, dar tocmai aceste jumătăți, sferturi și minus-înțelegerile creează acea punte de legătură pe care alunecă privirea mai mult sau mai puțin versată a publicului, privirea mai mult sau mai puțin înțeleaptă a publicului. Cu alte cuvinte, piesele lui Shakespeare satisfac toate gusturile. Și totuși... Și totuși a fost o vreme cînd Shakespeare a fost aproape uitat, celebritatea lui, chiar notorietatea lui, n-a depășit cîndva pe aceea a unor dramaturgi de

cea mai strălucită mediocritate, iar una dintre mințile cele mai luminate ale omenirii a spus despre el că e un barbar.

Din acest punct de vedere, destinul lui Shakespeare, dar numai destinul, se apropie izbitor de cel al lui Cehov. Cehov n-a scris niște piese foarte *tehnice*, deși e multă subtilitate de meserie în piesele sale, dar e o subtilitate de alt ordin, nu de public în orice caz. Cu toate acestea, *Pescărușul* a căzut la premieră, dramaturgia lui a trăit în umbra prozei și așa zisele succese de la Teatrul de Artă, au fost niște succese care au spulberat în mare măsură dramaturgia cehoviană. Astăzi, însă, succesul de public este egal și poate că este și de același ordin cu cel al lui Shakespeare. Dar astăzi este *după*, nu este în *timp ce*, ca la Ibsen, de pildă. Se pot găsi explicații sociologice și pentru succesul

pieselor cehoviene, ca și pentru cele shakespeare-ene, la urma urmei ce nu se poate explica...

Cehov a utilizat și el în piesele sale clișeu, nici nu putea să n-o facă, mai mult decât atât, a utilizat acel clișeu al subliteraturii care a fost farsa de repertoriu. Spre deosebire însă de Shakespeare, Cehov a fost mai puțin preocupat de aparența pieselor sale. Dar în ambele cazuri ne întâlnim, în fapt, cu aceeași stare de spirit — clișeu, violent la Shakespeare, disimulat la Cehov, a fost perdeaua care a acoperit valoarea, în orice caz valoarea reală, fie că e vorba de uitarea temporară a operei înecată în fluxul mediocrității curente, cazul lui Shakespeare, fie că e vorba de o deformare a operei printr-o falsă asimilare. Și acesta este probabil prețul teatrului. E mult, e puțin ?

## NOTE

Campania de restituire editorială a unor opere dramatice ignorate sau devenite de negăsit în edițiile princeps, s-a materializat la Cartea Românească prin trei volume substanțiale de inedite semnate N. D. Cocea, Felix Aderca și Ion Sava. E anunțat și teatrul necunoscut a lui Victor Ion Popa. În excelențul său eseu *Expresionismul în literatura română*, prof. Ov. S. Crohmălniceanu semnală piesele unor Ion Marin Sadoveanu, Adrian Maniu și alții care au adus o contribuție originală la viața curentului literar amintit și totodată au sincronizat — cel puțin în linia dramaturgică — literatura noastră cu cea europeană. Deci nume de reținut pentru prestigioasa editură.

★

Imi amintesc că prelegerile T.V. de istoria teatrului românesc interesau. Nu mai știu dacă defuncta emisiune

apucase să treacă pragul secolului XX. Oricum, succesiunea momentelor dădea amatorilor de inițiere imaginea limpede a evoluției teatrului național. Prin ce să apropiem istoric marele public de valorile noastre scenice, dacă nu prin astfel de emisiuni cu milioane de spectatori ? Efortul realizatorilor ar fi minim, căci sînt destui entuziaști ai acestei idei. Și nici n-ar trebui montări speciale. Pentru un moment anume (bunăoară Davila, sau Sorbul sau Ciprian) exemplificarea ar putea fi încredințată unui teatru din țară care are în repertoriu dramaturgul respectiv.

★

Parcurea ultimului volum apărut, al III-lea, din *Istoria teatrului în România* revelă o iconografie extraordinară și cînd spun aceasta mă gîndesc la neprețuitele secvențe de spectacole interbelice care ne transmit în acest chip o fastuoasă epocă

scenografică. Expresia „mare montare” de care teatrul contemporan de pretutindeni s-a degajat, era la apogeu ei. Traian Cornescu, Victor Feodorov, Th. Kiriacoff, V. I. Popa ridicau din pînză și vopsele piețe romane, saloane nobiliare, păduri fioroase, chiar universuri constructiviste sau cubiste după cum visa ochiul interior. Privindule, am trăit o bucurie a artei de care nu mi-e rușine fiindcă acel monumental nu era clădit în sine, ci în raport caracterologic cu personajele. Înțelegem azi teatralitatea din altă perspectivă, dar înțelegem și viziunile maestrilor amintiți ca pleoarii ale iluziei estetice desăvîrșite vizual. Ar fi nimerită o expoziție a scenografiei noastre clasice — schițe originale, fotografii. Avem mari pictori scenografi demni de a figura în enciclopediile universale ale teatrului.

Ionuț Niculescu