

Scrisoare  
din  
Londra

de la  
IRVING  
WARDLE

# west - end între vechi și nou



Chris Malcolm și Julia Foster în „Lulu“ de Frank Wedekind la „Royal Court Theatre“.

Profilul amabil, bine întreținut al teatrelor din West End nu prea ajunge să se schimbe. Se întâmplă uneori ca mode trecătoare să-i încrunte sprâncenele cu o domoală îngrijorare de ordin social, ori să-i arcuiască buzele într-un discret suris lasciv. Dar asemenea momente dăinuie puțin și nu lasă urme. În momentul de față, în frontul unit al unei amabilități împietrite, *Oh, Calcutta* reprezintă cam singura fisură. Fiindcă, în ultimele luni teatrele din West End s-au desprins în mod ferm de lumea contemporană, instalându-se și relaxându-se, cu o bucurie complezentă în propriul lor trecut. I-au smuls astfel, unul câte unul din ascunzătoare, pe Noel Coward, Terence Rattigan, J. B. Priestley, Somerset Maugham — dramaturgi antrenați ai scenelor comerciale, întrecind în această privință teatrele de pe Shaftesbury Avenue și St. Martin's Lane, și după cite am auzit afacerile acum le merg strună!

Noroc și la mai mare! *The Winslow Boy* (1946) — continuă cu încăpăținare să celebreze virtuțile naționale datorită cărora am scos-o la capăt în cel de al doilea război mondial, și *Lady Frederick* (1907), să demaște, mai departe, societatea care ne-a împins în cel dintii. În fața acestor montări, criticul nu are altceva de făcut decât să consemneze prezența reluărilor și să puncteze unele, puține, performanțe notabile — precum Beryl Reid în rolul Doamnei Arcati în *Blithe Spirit*, sau relația scenică de mare anvergură dramatică dintre Peggy Mount și Fred Emney care susțin spectacolul *When We Are Married* cu simplitatea onestă și demodată a unei vechi ilustrate marine. N-are rost nici să insistăm asupra noutăților plicticoase de la marile case subvenționate ca Royal Shakespeare Company cu spectacolul *Major Barbara* pe scena de la Aldwych, sau prozaicul și pedestrul *Cyrano de Bergerac* care se joacă la Teatrul Național în acest foarte întunecat an al existenței sale.

Se simte mai de grabă în teatrele mici din Londra un avânt vrednic de consemnat către un stil de lucru nou, asemănător celui care marcase cu luni în urmă activitatea teatrelor din West End. Cei atenți la noile tendințe pot nota că teatrul nostru experimental a depășit prima lună de miere a libertății sexuale și e în căutarea unor proaspete aventuri dincolo de spațiul dormitorului. Terenul cel mai la îndemână pare să fie problemele politice. Ca dovadă că lucrurile stau așa, e trecerea lui Open Space Theater al lui Charles Marowitz din domeniul sexual la documentarele politice.

Primul și cel mai reușit dintre ele a fost o transcripție directă a procesului conspirației de la Chicago, jucat în mare măsură de o distribuție neprofesionistă, susținută de americani expatriați. E vorba de oameni care au avut ciocniri cu legea americană și deci au un drept mai mare decât actorii britanici să exprime pe scenă cuvintele apărătorilor din Chicago.



Dar teatrul englezesc de obicei eșuează în tratarea evenimentelor politice internaționale. În chestiuni naționale, problemele sînt mai bine puse în spectacolul regizoarei Joan Littlewood (de la Theater Workshop), *The Projector* la East End Theater Royal. Nu departe de acest teatru se află cartierul Ronan Point, unde în urmă de doi ani, în împrejurări rămase misterioase, s-a prăbușit un bloc-turn construit de Consiliul Municipal. În urma scandalului izbucnit, Joan Littlewood și-a propus să monteze pe scenă un documentar bazat pe ancheta judiciară. Dar, în timp ce lui Marowitz nu i-a fost prea anevoie să editeze dosarul din Chicago într-o montare publică, pentru Joan Littlewood lucrurile nu au fost atît de lesnicioase în cazul procesului englezesc. Omitînd un singur rînd din stenogramă, ea risca acuzația de „calomnie prin omisiune”. Așa fiind, ea a renunțat la documentar și a montat o piesă atribuită unui dramaturg din secolul al XVIII-lea, William Rufus Chetwood, nume cu desăvîrșire necunoscut cercetătorilor teatrali. Acest Chetwood, dacă a existat cu adevărat, a fost o descoperire care se potrivea ca o „mănușă”, fiindcă și el vorbește de un scandal iscat de o construcție în care este amestecat un nemernic speculant olandez. Și astfel,

i-a oferit lui Joan Littlewood prilejul de a trage în proiectanții marilor construcții din Londra, cu tirul unei artilerii cu bătaie lungă, dacă nu-i putuse atinge cu arme albe.

Totuși ea folosește atît de puțin această ocazie, încît personal sînt înclinat să cred în existența acestui Chetwood. Dincolo de amănuntul prăbușirii unei construcții, montarea n-are în fond nimic comun cu cazul Ronan Point. Spectacolul lansează cîteva lozinci împotriva concurenței dintre liberele antreprize, dar încolo se lasă cu totul în voia unui burlesc și vesel joc al convențiilor comice, specifice secolului al XVIII-lea. Povestea lui Van Clysterpump, constructorul speculant, este în întregime umbrîtă de aventurile lordului Aimwell, un bătrîn și depravat pederast, care urmărește zadarnic pe eroicul Hawthorne printre construcții, șantiere și întilniri nocturne. Viciul lui Aimwell reprezintă doar o moviliță din lanțul muntos al unei comedii falice. Însăși afacerea oneroasă legată de construcție e văzută ca o lovitură de berbece în ușa unui bordel. N-aș putea spune că finețea este virtutea acestei montări, dar grosolănia și brutalitatea ei poartă amprenta unui mare director de scenă. Nimeni altul înafara lui Joan Littlewood n-ar fi putut concepe o scenă în care un delicat și inocent duet amoros se transformă pe nesimțite într-o deșănțată orgie.

Se pare, vai!, că pînă la urmă, ne întorcem tot la sex și în spectacolele politice.

În acest context, aflăm de sosirea la Royal Court Theater a celei mai fatale zeite a sexului — *Lulu* a lui Frank Wedekind. Pentru acest eveniment nu e cazul să ne cerem scuze. Englezii au fost foarte înceți în a ajunge din urmă pe Wedekind, această verigă principală a dramei subversive germane, care leagă pe Büchner de Brecht.

Cele două piese care consemnează înălțarea și decăderea lui *Lulu* (*Spiritul pămîntului* și *Cutia Pandorei*) formează o capodoperă de netăgăduit, deschisă unor multiple interpretări). Iar Peter Barnes, asamblindu-le într-o singură lucrare, a ocolit provocarea etică inițială, concentrîndu-se în schimb în jurul afinităților lui Wedekind cu viziunile moderne ale dramelor jacobine și școala curentă a comediilor gotice. Rezultatul este un text de o amuzantă frenezie care îscă bubuitoare ciocniri între oroarea sîngeros administrată și farsa sublimă. Spectacolul se desfășoară pe fundalul unei feerice atmosfere malefice cu acompaniament de orgă, cu atracte dansante și parăzi de costume, desfășurate în fața unor oglinzi strîmbe. Totul pentru a scoate în relief, cu abilitate, somptuoasa apariție a Juliei Foster care evoluează într-o profuziune îmbătătoare de corsete de satin și cizme albe împintenate, o imagine plină de fantezie a acestui mit deopotrivă nelimitat, atrăgător și veșnic inaccesibil.

Într-un an bogat în reprezentații rafinate, pe primul loc trebuie să așezăm reluarea pie-



Timothy West și John Word în „Exiles” de James Joyce la „Mermaid Theater”.

sei *Exiles* la Mermaid Theater. Această unică lucrare dramatică a lui James Joyce a avut parte doar de o tristă reprezentație (1919, la München) pe care cronicarii au respins-o cu dispreț — socotind că în ea „se varsă prea multe lacrimi peste o iahnie irlandeză”.

Versiunea de la Mermaid este o experiență singulară și captivantă deoarece descoperă viață într-o piesă de mult trecut ca moartă. Regizorul este Harold Pinter și ceea ce oferă el, este o pătrunzătoare și creatoare viziune a piesei așa cum numai un artist autentic o poate face când se pune în slujba unui confrate. Pinter a tratat piesa lui Joyce ca pe o scriere proprie, și realizarea lui corespunde acestei apropieri în aceeași măsură în care unor regizori anteriori le-a rezistat apropierea ibseniană. Negreșit, *Exiles* are legături evidente cu teatrul lui Ibsen. Dar ceea ce

reiese din spectacol, este că Joyce nu împărtășea nici obsesia lui Ibsen în ce privește puterea fatală a trecutului, nici gustul lui pentru soluții elegante.

În piesa lui Joyce nici caracterele nici evenimentele nu se conturează cu limpezime. Ar fi fost și greu, de vreme ce Joyce dezbat probleme nerezolvate chiar în propria sa existență. Întâlnim în spectacol mari suprafețe de mister și montarea lui Pinter le proiectează cu putere; în ansamblu reprezentația a fidelă indicației lui Joyce: „trei acte de-a șoarecele și pisica”. O distribuție de mare clasă — John Wood, Timoty West, Vivien Merchant, și Lynn Farleigh — cîntărește cu grijă fiecare cuvînt, fiecare tăcere, fiecare gest fugitiv. Deși pe scenă nu se petrece aproape nimic acțiunea crește spre o aventură înspăimîntătoare. Avem aici în adevăr de-a face cu întoarcerea lui Ulysse.

O altă „casă” mărginașă — Greenwich Theater — a lansat unica piesă recentă de oarecare importanță. Este vorba de piesa lui John Mortimer *O călătorie în jurul tatălui meu* care pare a fi cea dintîi încercare a unui dramaturg englez în domeniul autobiografiei domestice. Negreșit, autorii americani nu sînt atît de reticenți față de atare temă. Dar acolo unde, să zicem, O'Neill sau Robert Anderson au izbutit să emoționeze, Mortimer se conformează prototipurilor englezești, ținînd la distanță copilăria, nemanifestînd nici cel mai mic interes față de complexul lui Oedip.

Piesa reprezintă exact ceea ce promite titlul: adică un bătrîn văzut din mai multe unghiuri. Spectacolul lui Claude Whatham înfățișează piesa ca pe o monodramă și, ținînd seama de performanța actoricească a lui Mark Dignam nici nu ne-am fi dorit să fie altcum. Mark Dignam reconstruiește o personalitate, ieșită din comun, care te bucură mult cînd o întîlnești.

