

# INTRE SPECTACOLUL DE RUTINA ȘI EVENIMENTUL TEATRAL

Considerații pe marginea unor spectacole shakespeareene

Nu doar o simplă coincidență — prezentarea în aceeași săptămână, în turneu în Capitală, a doua dintre capodoperele repertoriului shakespearean, atât de înrudite ca structură<sup>1</sup> — ne obligă a le discuta împreună; și nici acele date comune de „profesionalism“ (ton „în general just“, prezență scenică „notabilă“, plastică „îngrijită“ etc. etc...), sau de „orientare“ („străduința de a cuprinde marile dimensiuni ale tragediei și tendința spre simplitatea de concepție“ cum nota cineva<sup>2</sup>), pe care cu minim de efort critic le poți descifra, consemna ca atare sau chiar supradimensiona pînă la formula „evenimentului teatral remarcabil“.

Dincolo de aceste apropieri, și de fireștile deosebiri — frapante mai ales în stilul interpretării actoricești —, apartenența spectacolelor cu *Regele Lear* (Teatrul Național din Craiova — regia Gh. Jora) și *Macbeth* (Teatrul de Stat din Tîrgu Mureș, secția maghiară — regia Gh. Harag) la aceeași zonă a fenomenului teatral ne obligă să le considerăm laolaltă. Or, pentru că observațiile noastre au în vedere în primul rînd funcția și locul unui asemenea tip de spectacol în cadrul peisajului teatral românesc al prezentului — singurul mod la care, după părerea noastră, fără riscul de a ieși din sfera dezbaterii estetice, merită să discutăm amănunțit — să dăm Cezarului ceea ce este al Cezarului: să notăm, mai înainte de orice, reușitele individuale, evident parțiale, în contextul unor reprezentații, trebuie s-o spunem, neîmplinite.

Posibilitatea reală, disponibilitățile profesionale și datele necesare creării unor adevărate personaje shakespeareene le-am întrevăzut în jocul lui Vasile Cosma (un Lear din păcate monocord și căruia îi sînt greu accesibile momentele de măreție tra-

<sup>1</sup> Ion Marin Sadoveanu vedea *Macbeth* și *Regele Lear* alcătuint un ciclu restrîns — „tragediile entităților“ —, în care „Binele și Răul alimentează totul: de la idee însăși, trecînd prin structura fiecărui personaj, pînă la acțiune“.

<sup>2</sup> Sublinierile ne aparțin.



Vasile Cosma (Lear) și Smaragda Olteanu (Cordelia) în „Regele Lear“ de Shakespeare — Teatrul Național din Craiova

gică, dar care susține deosebit de expresiv partitura în momentele de zbucium dureros și Ion Pavlescu (evident handicapat de mizanscena care n-a reușit să-i pună în valoare, mai ales în mișcare și prin acțiunea fizică, tot ceea ce pe planul replicii și trăirilor știe să dea acest admirabil actor în rolul Bufonului), în jocul Smaragdei Olteanu (Cordelia), al lui Petre Gheorghiu (Edmund) și Nicolae Iliescu (Edgar). Dar și în cazul lor, toată contribuția actoricească de bună calitate nu se constituie într-un contur bine definit, memorabil, al personajelor interpretate. L-am citit în interpretările lui Tanai

Bella (Lady Macbeth), Bacș Ferenc (Macduff), Csorba Andras (Macbeth) și Bartos Ede (Duncan), la care însă aplombul profesional și o anume cochetărie, poate involuntară, cu dișeele „distinse” ale teatrului clasic tradițional creau pericolul permanent al devitalizării personajelor. În aceeași ordine de idei, se cere reținut exercițiul plastic reușit de Florina Mălureanu, mai ales în privința costumelor (tânăra și — s-a mai spus — foarte înzestrata scenografa este încă prea dominată de ideile sale plastice, totdeauna valabile „în sine”, dar care fără o atentă selecție se dovedesc uneori străine concepției generale a spectacolului său nefuncționale; este cazul brațelor purtătoare de fâdii care străpung decorul, al bărbaților pe jumătate goi din scena încoronării, al calului de papier-mâché etc.). Nu avem în intenție să cuprindem în acest bilanț al reușitelor acele obligații elementare ale spectacolului modern — cursivitate, finisaj exterior în toate compartimentele, durată adecvată exigențelor percepției spectatorului de azi — în fața cărora de multe ori ne minunăm, pină într-atit încît unele teatre ni le oferă drept „premiu” la ocazii festive. Și în spectacolele la care ne referim, aceste date există, dar funcția lor este relativ neutră în raport cu punctul nevralgic al reprezentației, cu valoarea ei estetică absolută.

Este îndreptățit spectatorul de teatru să manifeste un spor de exigență față de calitatea spectacolului care poartă pe afiș titlul unei capodopere a literaturii dramatice universale? Sau, ducînd pină la ultimele consecințe întrebarea noastră: este firesc ca reprezentarea unei capodopere a literaturii dramatice să însemne în mod obligatoriu un „eveniment teatral”? A răspunde categoric afirmativ la aceste întrebări înseamnă poate implicit să creăm măsuri cu caracter restrictiv, de prohibire a marelui repertoriu acolo unde condițiile de realizare ale unui „mare spectacol” nu sînt previzibile. Și cine poate garanta veracitatea unor asemenea previziuni?! A răspunde categoric negativ înseamnă însă a încuraja o anume demagogie estetică, ce a obosit salutînd curajul opțiunilor de repertoriu și care se întrece în a escamota puținătatea sau chiar eșecul reprezentanței în spațiile fînețurilor analizei literar-filozofice.

Desigur, pentru a depăși această dilemă, doar aparent insolubilă, practica teatrului modern ne arată încotro este drumul nuanțat al adevărului.

Aspirația către marele repertoriu este firesc legată de însăși existența artistului și a colectivului teatral, de existența instituției teatrale ca factor de educație estetică și de cultură. Prezența reală a marelui repertoriu, pe afiș și pe scenă, o determină însă deopotrivă și dorința spectatorului de a cunoaște și de a se reintîlni cu acest domeniu al culturii pe care-l reprezintă marea dramaturgie, și tradițiile de cultură ale unei anume națiuni și ale unei anume instituții teatrale, și conjunctura istorică specifică unui anume moment dat. Toți acești factori funcționează însă la *nivelul ansamblului fenomenului teatral și nu al faptului de artă individual* (chiar dacă totalitatea unor asemenea fapte de artă — spectacole — și cînd spun totalitate înțeleg nu *sumă, ci selecție* de valori artistice — constituie ansamblul). Faptul că istoria teatrului românesc reține marile interpretări shakespeareene ale lui Grigore Manolescu, Nottara, Demetriad, Bularandra, Vraca și alții înseamnă oare că întreaga spectacologie românească cu piese de Shakespeare s-a situat *la acest nivel*, și că dincolo de acesta un altul nu a existat? Nicidecum! *Acesta* însă a fost nivelul superior, definitoriu pentru o anume epocă a evoluției fenomenului teatral românesc; dincolo de el, spectacole cu piese din Shakespeare slabe, mediocre și submediocre, anacronice sau apofonice vor fi existat. Ele au fost urmărite de spectator, au făcut obiectul cronicii de teatru, care le-a consemnat limitele și virtuțile, le-a înregistrat premiera și dispariția de pe afiș, fără a se fi simțit obligată în subsidiar să definească drept „shakespearean” orice spectacol cu o piesă de Shakespeare. Pentru criticul de altădată, deprins să întîlnească frecvent pe afișul trupelor teatrale de toate calibrele și titlurile marelui repertoriu, complexul pe care-l trădează criticul de azi mai puțin „antrenat” pentru întîlnirea cu capodoperele literaturii dramatice shakespeareene, pare să fi fost necunoscut...

Ne-am referit mai sus la o altă epocă, în care exista o permanență a marelui repertoriu, o anume tradiție și în orice caz un antrenament dobîndit pentru aducerea lui pe scenă. Peste această condiție curentă se ridicau stelele de prima mărime. Notează undeva Rebreanu că toți marii actori care interpretau la acea dată roluri de prima mînă în *Hamlet* au jucat de-a lungul carierei lor rolurile acestei tragedii într-o creștere continuă, care dubla profesionalizarea de „amploa”-ul din ce în ce mai important. Ei au crescut aspirînd către rolul de protagonist, apoi l-au jucat de sute de ori, trăind ca mari interpreți climatul marelui repertoriu.



Csorba Andras (Macbeth),  
Toth Tamaş (Ross) și Ta-  
maş Ferencz (Banquo) în  
„Macbeth“ — Teatrul din  
Tîrgu Mureş (secția ma-  
ghiară)

Situația nu este aceeași azi. Nu insist asupra conjuncturii care a făcut ca o bună bucată de timp Shakespeare să fie abordat timid, cu intermitențe, și nu prin capodoperele sale, dispariția unei întregi generații de mari interpreți shakespeareeni să coincidă cu pierderea antrenamentului pentru interpretarea marilor sale roluri. De aci a derivat excepționalitatea montărilor shakespeareene, și optica încetățenită la artist și public (și chiar la critic) de a acorda un credit anticipat celui ce „îndrăznește“ ceea ce altcândva devenise o deprindere profesională curentă. Mai important pentru definirea momentului actual mi se pare altceva: spectacolul modern ca act colectiv de creație, nivelul de cultură al spectatorului de azi au impus *actul scenic cu caracter excepțional* deliberat elaborat ca atare. Și marii interpreți shakespeareeni ai teatrului românesc antebelic au considerat ca punct de vîrf al carierei lor o anume interpretare shakespeareană pentru care s-au pregătit îndelung. Și ei au adus în această interpretare, într-un anumit sens, „un punct de vedere propriu“, care, de cele mai multe ori, a însemnat însă deplina afirmare a personalității lor actricești, suprapunerea totală a acesteia cu viziunea asupra rolului. Credem însă că acum, în teatrul nostru modern, avem de-a face cu altceva. De la *Macbeth*-ul lui Sava, la *Cum vă place* al lui Ciulei, și de la acesta la *Troilus și Cresida* al lui Esrig, se definește acel spațiu în care alături de *Hamlet* (regia Vlad Mugur), *Richard II* (regia Radu Penciulescu), *Iulius Cezar* (regia Andrei Șerban) și

*Macbeth* (regia Liviu Ciulei) avem de-a face cu *puncte de vedere proprii* asupra lumii de azi, pe care oamenii de artă ai veacului nostru le propun spectatorului contemporan. Spectacolele acestea, împlinite sau nu, controversate sau acceptate unanim, confirmau spusele shakespeareologului francez Henri Fluchère potrivit căruia dacă „fiecare epocă își zugrăvește un Shakespeare după chipul ei“, aceasta se face doar în măsura în care cunoscându-l pe Shakespeare „descoperim în el un sens prezentului nostru“.

Aceștia sînt termenii exigențelor noastre care ne obligă azi să privim altfel spectacolul shakespearean decît îl privea criticul de acum cîteva decenii și să funcționăm și la nivelul judecății critice a unicatului cu unele dintre criteriile privind ansamblul problemei. Astăzi, cînd abordarea amplului repertoriu teatral clasic și contemporan este, vrînd-nevrînd, limitată de numărul relativ redus al premierelor posibile, o montare shakespeareană este implicit o raritate. Ne putem atunci permite ca ea să însemne altceva decît momentul culme al unei cariere artistice, centrul de interes al efortului unui întreg colectiv teatral, focarul de cultură și exigență al acestuia, piesa de verificare și rezistență a capacităților sale, cea căreia îi consacră cele mai bune forțe și condiții de creație?

Nu văd rațiunea actuală a unui spectacol „de rutină“ cu o piesă de Shakespeare. Nu văd rațiunea montării unei drame shakespeareene „la botul calului“, între o tragedie și un vodevil să zicem, și alături de alte „n“ spectacole, produse în cîteva luni de zile, în șapte locuri din țară de aceeași persoană. Nu văd rațiunea unui spectacol cu o piesă de Shakespeare în care cultura teatrală a conducătorului de spectacol să nu însemne un punct de vedere limpede exprimat, alături sau în dispută cu masiva exegeză shakespeareană pe care acesta o cunoaște și la care se raportează. Nu văd astăzi rațiunea unui spectacol Shakespeare pentru actorul X, căruia „i-ar merge rolul Y“. Nu văd un spectacol cu o piesă de Shakespeare care se mulțumește să repovestească un subiect, să „ridice“ pe scenă un text. În fine, nu văd rațiunea pentru care criticul de artă și-ar exercita profesia supunînd analizei critice minuțioase un asemenea obiect anacronic<sup>1</sup>.

Și totuși asemenea spectacole se fac și vor continua probabil să se facă pe toate meridianele. Se poate pleda pentru valoarea „culturală“ a unui asemenea act interpretativ (doar nu toți interpreții lui Beethoven sînt Yehudi Menuhin și cei ai lui Shakespeare — Peter Brook). Se poate spune că acesta este fondul general, singurul pe care se pot distinge interpretările excepționale ale unor strălucite personalități artistice. Se poate fabula despre o condiție „cinematografică“ a teatrului modern, producător de opere de „larg consum“ și de capodopere. Replica plină de bun-simț, potrivit căreia mijloacele moderne de informație și difuzare a culturii fac posibilă azi multiplicarea și difuzarea practic infinită a celor mai bune valori de cultură, a interpretărilor ideale, reduce însă la derizoriu toată arguția privitoare la aportul „cultural“ al mării de serie (fie ea de calitate întii)... Dincolo de toate acestea, examenul la care omul secolului nostru supune toate produsele civilizației sale este valabil cred și pentru teatru: el se referă la seriozitatea profesională, la specializarea aprofundată, la calitatea ca funcție a muncii creatoare și la competitivitatea produsului creat, la perspectivele dezvoltării ulterioare, a „capului de serie“ pe care-l reprezintă fiecare obiect cu adevărat nou. Din acest punct de vedere, ni se pare că spectacole de tipul celor discutate nu duc nicăieri.

B. T. Rîpeanu

<sup>1</sup> Refuz să demonstrez cuiva cit de departe sînt de adevărul realist al artei scenice shakespeareene interpretii unor asemenea spectacole, cită incompatibilitate există între glasul lor neacordat și prea lesne obosit, între corpul neantrenat, care nu știe să poarte un costum și să minuiască o spadă, și pretenția de a juca un erou de tragedie; refuz să repet cuiva că într-o piesă de Shakespeare, fiecare replică, fiecare scenă înseamnă ceva, că acest ceva trebuie găsit, înțeles și exprimat, că orice „tăietură“, orice schimbare a relațiilor dintre personaje, a virstei și datelor indicate de autor, orice trecere a unei replici de la un personaj la altul, presupune o răspundere minuțios angajată: refuz să demonstrez cuiva că o ajustare a finalului unei piese nu înseamnă de fel o optică nouă asupra universului shakespearean... Celui care i se adresa cu replica: „N-ai nevoie de nimic pentru a-l citi pe Shakespeare“, Brecht îi răspundea sibilinic: „Încearcă!“ Dar celor ce au „încercat“, fără să țină seama că „există un templu al artei în care n-ai voie să intri decît dacă-ți scoți încălțămîntea“, ce le-ar fi spus?!