

ITINERAR ENGLEZ

TEATRUL SHAKESPEAREAN

Prima prejudecată la care a trebuit să renunț, cunoscând mai de aproape teatrul englez, este că el ar reprezenta astăzi o mișcare omogenă cu o direcție de înaintare comună, așa cum ni l-au înfățișat multe din mărturiile publicistice ajunse pînă la noi.

Cele peste 20 de spectacole și repetiții pe care le-am văzut mi-au înfățișat, dimpotrivă, cel mai eterogen amestec de vechi și nou, cu toate nuanțele infinit de multe ale acestor categorii, altminteri simplificatoare și sărace.

Aș spune mai curînd că numitorul comun a tot ce-am văzut e enorma toleranță reciprocă a unor fenomene de artă care, în altă parte, la Paris — să spunem — s-ar exclude fără milă, sau, în orice caz, ar intra într-un conflict grav și ireductibil.

Aici însă, sub bătaia monotonă și mărunță a ploii care ne-a luat în primire de la sosire, calmul englezesc nu mai e defel un lux, ci o strictă necesitate.

În Anglia, ai tot timpul senzația că ai pătruns într-o societate care se mișcă în virtutea unui acord mutual secret, între oameni înțelegi să-și menajeze unul altuia nervii, singurătatea, părerile, gusturile... Politețea tuturor, dar în special a funcționarilor Consiliului Britanic, care ne-au primit cu atîta sollicitudine și deferență, e rezultatul unei științe savante și subtile a comodului. Privirile calde, zîmbetele limpezi, vorbele puține, dar precise și rostite cu o voce bine potrivită de tărie, au ceva din impersonalitatea extrem de confortabilă a fotoliului de piele din anticamera dentistului, în care durerile umane — chiar și cele de măsele — rămîn firește neplăcute, dar își capătă dimensiunile normale ale lucrurilor suportabile.

Așa se face că, odată intrat în șuvoiul de mașini care mă purta de la aeroport spre Londra, m-am simțit dezarmat, pentru tot timpul cît aveam să-l petrec aici, de criteriile mele intransigente și dramatice, și chiar în seara sosirii am urmărit liniștit dintr-un scaun al celebrei „Covent Garden”, baletul „Cenușăreasa” de Prokofiev, reprezentare idilică ce mă întorcea în universul sensibil al oamenilor de acum 80 de ani.

Priveam această pastorală de necrezut, acest „Mirtil și Cloe”, pregătit parcă pentru o serbare la curtea reginei Victoria, în care prințese deghizate fermecător de stîngaci în țărâncuțe sau în zîne dansau cu o grație dulce în fața unor pinze pictate mirific, cu colțuri de natură paradisiace compuse pe armătura unei geometrii simple și de o simetrie deiză abia ici-colo de vreun detaliu șăgalnic. Priveam și încercam să înțeleg raportul dintre spectacolul pe care îl vedeam și tinărul pletos de lîngă mine care privea destins la frumusețile bine netezite de pe scenă, bătîndu-și tactul din picior cu obișnuința unui statnic auditor al muzicii de jazz...

La sfîrșit s-a aplaudat mult, iar dansatorii au mulțumit sălii cu o mare cheltuială de modestie, grupîndu-se în tot felul de formații, repetînd atitudinile și poantele cele mai gustate din cursul reprezentației, primind flori puțin jenați... și o clipă, n-am mai știut cine dă spectacolul, cine joacă de fapt, balerini emoționați și surprinși de grația

spectatorilor, sau publicul care acceptase rolul de senior, pe care i-l ofereau interpretii, mulțumind cu o bunăvoință princiară slujitorilor săi atît de vrednici și de respectuoși.

Interesul pentru teatrul elizabetan și, în primul rînd pentru cel shakespearian, este cultivat și întreținut în Anglia cu o grijă deosebită. Extrem de interesantă în acest sens a fost vizita pe care am făcut-o la Stratford-upon-Avon domnului Levi Fox, director „of the Shakespeare Birthplace Trust“, sau pe românește spus. trustul locurilor natale ale lui Shakespeare.

Acastă importantă organizație economică și științifică are în custodie toate obiectivele turistice și istorice legate de viața și activitatea marelui dramaturg, care astăzi încă — după 350 de ani de la moartea sa — aduce Angliei venituri foarte importante.

De asemenea, domnul Levi Fox conduce și Centrul de cercetări asupra operei lui Shakespeare și a întregului teatru elizabetan, care dispune de o admirabilă secție documentară deținînd — printre altele — caietele de regie ale tuturor spectacolelor englezești cu piese shakespeariene, fotografii, cronică, amintiri etc., alături de o bibliotecă amplă cu toate edițiile operelor care fac obiectul preocupărilor acestui centru, pre-

cum și cu mai tot ce s-a scris în lume despre ele. De altfel, chiar noi i-am adus ultimele lucrări de shakespeareologie apărute la noi, precum și un număr de fotografii din *Cum vă place* și *Troilus și Cresida*.

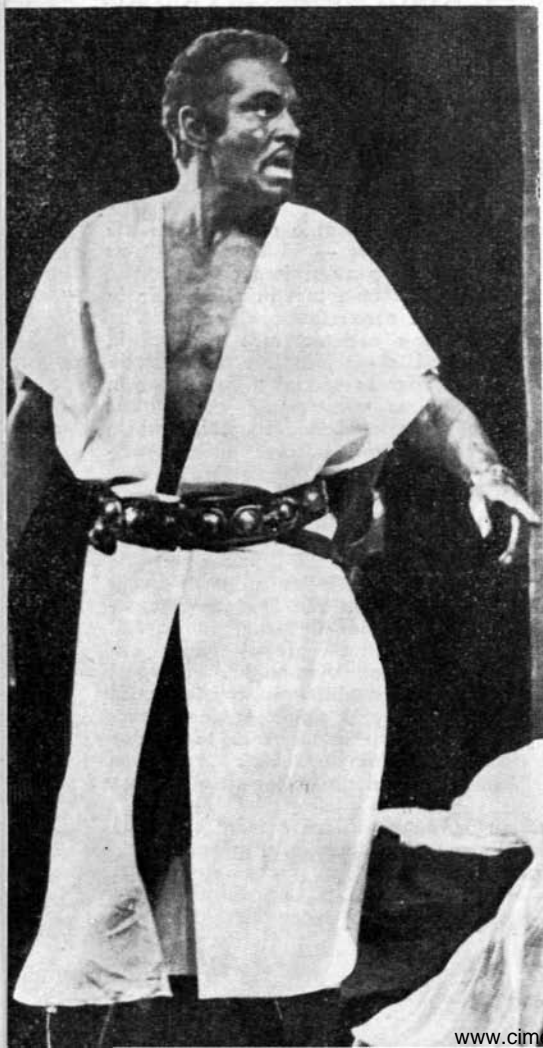
Bine informat despre teatrul românesc și mai ales despre faptul că la noi Shakespeare se joacă mult — și bine —, d. Levi Fox a avut amabilitatea să ne conducă prin secțiile cele mai interesante ale Centrului, iar la sfîrșit, ne-a deschis o ușă masivă de oțel, asemănătoare cu cea de la casele de fier ale marilor bănci americane și, fără un cuvînt, a scos dintr-un raft un volum impunător, pe care mi l-a pus în mînă. Era prima ediție în-folio *Troilus și Cresida*.

O emoție simplă și nu dintre cele mai inteligente m-a paralizat pe loc și, sub apăsarea secolelor, a prestigiului și a valorii materiale a hîrtiilor pe care le țineam, m-am lăsat fotografiat de Liviu Ciulei stînd cu cartea în mînă, ca un soldat evidențiat sub steagul regimentului. Din fericire însă, Liviu Ciulei, stăpînit și el probabil de aceeași emoție, n-a minuit bine aparatul și pelicula a rămas virgină.

Revenit la o stare normală și închipuindu-mi cum puteam să arăt în acele momente grele, mi-am dat scama, o dată în plus, că starea de prosternare în fața corifeilor de manuale școlare nu e prielnică inteligenței și libertății creatoare a omului de azi.

În decursul celor trei săptămîni ale vizitei noastre am urmărit aproape 20 de ore de teatru elizabetan repartizate între *Othello* la Teatrul Național, cu sir Laurence Olivier, *Hamlet* la Teatrul Memorial Shakespeare, în regia lui Peter Hall, *Henric IV*, partea I și a II-a, la același teatru (numai acesta din urmă a durat aproape opt ore), o nouă versiune *Hamlet*, rescrisă și înscen-

Laurence Olivier în *Othello*



nată de Charles Marovitz (aceasta, foarte interesantă, dura numai o oră și douăzeci de minute), și în sfârșit *Eduard II* de Marlowe, la Teatrul de repertoriu din Birmingham.

Curiozitatea mea era alimentată de amintirea admirabilului spectacol — realizat de Peter Brook — cu *Regele Lear*, pe care l-am văzut la București, și nu mică mi-a fost uimirea să constat că acest mod de a-l înțelege și a-l interpreta pe Shakespeare are încă o influență limitată asupra reprezentațiilor pe care le-am văzut la fața locului.

Aș cita printre reprezentațiile shakespeareene apropiate de criteriile estetice ale timpului nostru, experimentul lui Charles Marovitz, într-o bună măsură spectacolul *Hamlet* pus în scenă de Peter Hall, ca și cel cu *Măsură pentru măsură*, realizat la Nottingham de admirabilul actor și regizor John Neville, spectacol pe care l-am reconstituit din fotografiile ce ni le-a arătat cu belșug de explicații creatorul lui. În rest, multe realizări erau încă în mod surprinzător tributare canonului secolului al XIX-lea, fiind, cu toate deosebirile de stil dintre ele (unele importante), sub semnul unui istorism prea strîmt, al unei reconstituiri în spiritul gîndirii artistice a secolului trecut.

Iar uimirea mea cea mai mare am încercat-o în fața spectacolului *Othello*, pe care — în ciuda extraordinarei virtuozități a lui Laurence Olivier și a farmecului și prestației lui Maggie Smith în Desdemona — un academism desuet și-a pus o amprentă imposibil de înlăturat.

Politicos și prudent, l-am întrebat pe d. Martin Esslin, cu care am avut lungi și plăcute convorbiri, care e rațiunea întoarcerii lui Olivier la modalitatea de gîndire și exprimare de la sfîrșitul secolului trecut..., la stilul lui Salvini... Interlocutorul nostru a sărit în sus strigînd: „Vrei să spui la începutul secolului trecut... la Kean!!”

Firește, performanța lui Laurence Olivier, care imită, cu o perfecțiune nedezmîțită nici o clipă, aspectul, mersul, vorba, felul de a fi ale unui negru din Africa ecuatorială, și anume ale unui rege negru, al unei nobleți negre de străveche obîrșie, rămîne impresionantă. Dar ca o imitație perfectă, nu ca o creație autentică și originală.

Același Martin Esslin ne spunea că marele actor englez a studiat cinci ani discursurile imprimate pe discuri ale lui Kwame Nkrumah, pentru a deprinde ritmul și accentul foarte caracteristice pentru noblețea neagră a fostului președinte al Ghaneei, numai că toate aceste virtuozități nu au dat nimic revelator, nimic nou și interesant în planul spectacolului, în planul tragediei shakespeareene.

Mai aproape de noi ca limbaj artistic mi s-a părut *Henric IV*, beneficiind de o trupă admirabilă și impresionînd prin amploarea și dificultatea montării. Din nou însă, istorismul a încărcat scena cu detalii pitorești „din viață”, cu tipuri multe și atît de bine diferențiate că, în goană după ele, pierdeai uneori sensul profund al textului înecat. cred eu, de opulență și virtuozitatea reconstituirii. Spun aceasta păstrînd intact respectul meu pentru extraordinara performanță de profesionalitate înaltă, pe care o mărturisește această realizare.

În sfîrșit, *Hamlet*, în regia lui Peter Hall, rămîne spectacolul cel mai interesant din tot ce-am văzut pe scenele oficiale din Anglia, pentru că aici, în ciuda aceluiași



David Warner în *Hamlet*

cadru vestit, ale cărui limite le-am simțit de-a lungul spectacolului, a pătruns un suflu de gândire proaspătă, o încercare de a reface măsurătorile interioare ale semnificațiilor textului, care s-au soldat cu cel puțin două mari reușite: interpretarea eroului titular de către David Warner și scena nebuniei Ofeliei, realizată magistral de către actrița Estelle Kohler.

Condiționate de aceste performanțe, în spectacol au mai apărut multe idei interesante și fecunde.

Memorabilă mi s-a părut intenția regizorului de a prezenta raportul dintre fantoma tatălui și noul rege Claudius, foarte bine jucat de altfel de Brewster Mason. Fantoma este o păpușă enormă, ușor animată, care traversează scena într-un nor de fum, reprezentând un războinic medieval în armură. Contrastul dintre această stafie a unui întreg trecut istoric și imaginea jovială, pămîntească, foarte renescentistă, a noului rege scapără semnificații noi și valoroase și dă, în același timp, un suport admirabil interpretării eroului principal, făcînd mai sensibile și mai clare cauzele dificultăților interioare pe care le întîmpină în clipele de cumpănă.

* * *

Cred că produsul cel mai important al teatrului englez postbelic este acel tip uman numit impropriu „tînărul furios”, care a ajuns și la noi datorită noii dramaturgii britanice. Filmele *Privește înapoi cu minie*, *Singurătatea alergătorului de cursă lungă* sau *Billy mincinosul* ni-l prezintă de-a dreptul; el există, domină și determină în egală măsură filme ca *Gustul mierii* sau *Tom Jones* de Tony Richardson sau piesele *Comperul* de John Osborne și *Rădăcini* de Arnold Wesker, ca să cităm la întîmplare cîteva titluri mai cunoscute la noi.

Tipul acesta, însetat în egală măsură de un absolut moral, incert și indefinibil, ca și de senzațiile imediate și concrete ale vieții, e conștient de lipsa de limpezime a revoltei sale, sau mai bine zis de imposibilitatea de a-și lămuri lui însuși cauzele complexe ale insatisfacției sale. De aceea, furia sa e radiară și anarhică, vizînd totul, dar nimic neapărat, spre deosebire de furia concentrică a revoltaților dinaintea celui de-al doilea război mondial, de forța centripetă pe care o dezvoltau împotriva unui sector precis al vieții sociale sau morale. Aci avem de-a face, dimpotrivă, cu o nemulțumire centrifugă care se declanșează împotriva celor mai diverse și mai întîmplătoare aspecte ale realității înconjurătoare. Orice contact cu mediul sau cu sine însuși e dureros și iritant, toate atingerile electrocutează și soneriile de alarmă sună continuu.

Totalitatea revoltei devine propriul ei antidot și marca difuziune a nemulțumirii individuale îi răpește agresivitatea și incisivitatea. Imposibilitatea de a te lupta cu toate concomitent face ca acțiunea să nu mai fie coerentă și finalizată, ci să-și traseze un grafic propriu, foarte straniu la prima vedere, dar care reflectă consecințele logice ale acestui tip de revoltă neselectivă.

Literatura dramatică a dat prima găzduire acestui erou al Angliei timpurilor noastre, dar, treptat, el și-a adus în teatru și în film actorii săi foarte speciali, regizorii, plasticienii și muzicienii săi.

Așa se face că la Stratford-upon-Avon, pe scena Teatrului Memorial Shakespeare, l-am putut urmări pe admirabilul actor David Warner înfățișînd un Hamlet din această familie umană.

Deloc generos, deloc reflexiv, deloc romantic, Hamlet era cinic și furios, și plictisit, și deștept, și stupid, și cu toată suprafața sensibilă a ființei sale fizice și spirituale continuu iritată.

Îl omoară pe Polonius crezînd că e regele, constată că s-a înșelat (e obișnuit să se înșele) — faptul că simțurile noastre de orientare sînt grosolane și neprecise e un lucru pe care îl știe, îl simte de mult —, nu e emoționat de eroarea comisă, e doar plictisit și dezumflat că nu mai ieșim o dată din eroare și confuzie și, vorbind mai departe cu mama îngrozită, începe să tragă cu neplăcere cadavrul lui Polonius, uitîndu-l din cînd în cînd, pentru a reveni asupra unui argument în discuție și, în sfîrșit, îl scoate afară din scenă, urîndu-i mamei sale cu tonul cel mai curent, chiar cu o anumită veselie reflexă, „noapte bună”.

L-am regăsit pe David Warner în filmul *Morgan*, după scenariul lui David Mercer, jucînd alături de Vanessa Redgrave, rolul unui tînăr pictor comunist, pe care nepotrivirea cu ritmul înconjurător îl aduce finalmente la nebunie. Îl juca aproape la fel ca pe Hamlet, și era foarte bine.

Spre deosebire de Albert Finley, să zicem, David Warner nu e un actor de compoziție, nu e un cercetător conștiincios și consecvent al caracterului uman în toată

diversitatea sa. Warner e un actor de personalitate. El joacă un anumit tip definit care îi corespunde, care e chiar el poate, și pe care îl prezintă ronde-bosse de jur-împrejur în infinitatea de situații particulare care compun traiectoria acestui exemplar uman.

El nu l-a jucat în felul acesta pe Hamlet, la capătul unei înțelegeri cu regizorul. El joacă numai astfel, și Peter Hall, dorind să ne înfățișeze un Hamlet frate foarte bun cu eroii de azi ai tineretului englez, l-a chemat pe David Warner, interpretul ideal al acestui erou.

* * *

Charles Marovitz se plingea de critica londoneză, ca fiind în cea mai mare parte a ei înapoiată și incapabilă să priceapă un fenomen nou și original de artă decît după ce el este reluat de cîteva ori și degradat în fiorul său intim, în palpatia sa primă, și mă gîndeam, fără să vreau, că e vorba probabil de o stare generală, în care excep-tînd luminile puternice ale unor aptitudini critice ieșite din comun, majoritatea judecă-tilor de valoare asupra creației spirituale sînt lamentabile mai în toată lumea.

Condiția pilotului de încercare a aceluia care croiește pîrtia îi părea lui Charles Marovitz din ce în ce mai dificilă și, într-adevăr, detaliile luptelor financiare și artis-tice pe care mi le-a relatat mi-au dat sentimentul că mă aflu în fața unei încăpățînări de o calitate remarcabilă, vecină cu eroismul.

Ascultîndu-l pe regizorul englez, am înțeles ce lucru important e pentru noi sprijinul material al statului, care asigură nu numai securitatea existenței artiștilor, dar și libertatea de a încerca. Și dacă rezultatele noastre nu sînt totdeauna cele mai bune, asta se datorește faptului că nu avem încă curajul și știința de a ne bucura de această libertate materială și artistică pînă la capăt.

Așadar, iată-nă la repetiția domnului Charles Marovitz, în demisolul bisericii St. Mark, așezați pe scaune puse lîngă un perete de piatră, care ne îmbracă într-o foaie de răcoare și vechime ușor apăsătoare.

Se joacă în mișcare, interpreții se grupează în formații fluide, alternînd acțiunile individuale cu reacții colective, într-un ritm și o gradare expresive, mobilizatoare, alar-mante.

Voluptatea expresiei spectaculare, în sensul spiritual înalt al noțiunii, este vizibilă la Marovitz și la irupa sa, care e angajată într-un continuu efort de exprimare vio-lentă, poetică, adevărată, deschizînd cu generozitate spectatorului drumul către mii de asociații posibile.

Planurile logicii subiectuale sînt rupte de multe ori, lăsînd să irumpă în scenă ordinea unei alte realități, și atunci personajele se transformă în spectatori și-l aplaudă, de pildă, pe Hamlet, la capătul unei scene de o mare și pură ardere tragică, prăbușind cu zîmbetul lor amabil și suficient, cu bătăile din palme, meschine și uzuale, dimen-siunea suferinței eroului în derizoriu, în obișnuit. Această răsturnare de proporții, prin asimilarea „trăirii” lui Hamlet cu exhibiția spectaculară, demascarea identității teatrale a gesturilor și suferințelor eroului, te deconectează de drama fictivă — „artistică” și te pune în fața uneia noi, mai adevărate și mai apropiate de tine, aceea a condiției impo-sibile, sfîșietoare, a gesturilor patetice, într-o lume deformată și mărunță.

Eroul devine un caz de incompatibilitate, și cruzimea noii sale situații create de adaptarea lui Marovitz crește considerabil.

În ciuda unor naivități de interpretare, în ciuda lipsei decorului și a costumelor, în ciuda apropierii noastre de actori și a luminii spalăcite care cădea la fel de anost peste ei, ca și peste noi, spectacolul ne-a cuprins în mecanismul său complex, condus cu o admirabilă dialectică afectivă, provocîndu-ne cu îndrăzneală să confruntăm piesa atît de celebră și de cunoscută a marelui dramaturg cu universul spiri-tual al unui om din zilele noastre.

David Esrig