

Shakespeare:

RICHARD II

LA TEATRUL MIC

Ion Marinescu (Bolingbroke) și Victor Rebengiuc (Richard II)



Cele ce urmează nu reprezintă jurnalul de fiecare zi al repetițiilor cu Richard II la Teatrul Mic, și nici nu consemnează un interviu cu regizorul Radu Penciulescu.

Am reținut în aceste pagini ceea ce era de interes general în indicațiile auzite la repetiție și în relatările unor colaboratori din diverse compartimente ale spectacolului.

* * *

„Aveam un Eduard, l-a ucis un Richard.
Aveam un Henric, l-a ucis un Richard.
Aveai un Eduard, l-a ucis un Richard.
Aveai un Richard, l-a ucis un Richard.“

(*Richard III*, actul IV, scena 4.)

Viața și moartea regelui Richard II îl preocupă de mulți ani, mărturisise Radu Penciulescu. La fiecare lectură descoperea în text sensuri noi, se pasiona pentru ele, abandonându-le apoi, decis sau treptat. *Richard II* i s-a părut un timp ca o piesă istorică a unei epoci magistral evocate, ce-și prelungea către noi, multiple rezonanțe contemporane. Personajele se situau în categorii tranșante: albul se despărțea violent de negru, cei buni și cei răi se înfruntau în două tabere opuse. Mai târziu, a înțeles că piesa e așezată la răscrucea a două lumi: evul mediu și Renașterea, monarhia legitimă în adâncă contradicție cu forța interesului brut în ascensiune. Istoria rămânea doar fundalul unei piese acut politice, în care nu există buni și răi, soluții și verdicte absolute, valabile numai pentru una din tabere. Apoi, *Richard II* i s-a dezvăluit în multiplele și tragicele semnificații sociale, adânc încrustate în epoca lor, cu eroi pe măsura timpului. Lecturi ulterioare i-au adus revelația dramei filozofice într-o complexitate de sensuri și direcții și totodată imensa dificultate a epuizării lor în spectacol.

Raportul dintre individ și putere este axul filozofic al operei. Zdruncinarea puterii monarhice, detronarea brutală a lui Richard dovedeau spectatorilor de la „Globe“ că, lipsit de însemnele coroanei, unsl lui Dumnezeu e un muritor de rînd, ce poate fi dat la o parte, fără ca ordinea naturii să se clatine.

„Lipsiți-mă de slava voastră: fastul,
Și protocolul, toate-s doar batjocuri.
Măninc ca voi, rîvnesc, ori simt durerea,
Nevoia de prieteni, ca și voi.
Cînd sînt așa, se cheamă că sînt rege?“

(*Richard II*, actul III, scena 2)

În această lumină, *Richard II* ni se dezvăluie ca o tragedie a experienței omului supus mecanismului istoriei, prefigurîndu-i pe Lear și Hamlet. O adevărată tragedie a cunoașterii, o dublă dramă, prin care trec două personalități ce parcurg, în sens invers, același cumplit ciclu al vieții. Asistăm la evoluția în spirală a celor doi regi: Richard și Bolingbroke — viitorul Henric al IV-lea — își înscriu destinul pe aceeași curbă socială, dar traiectoriile lor sînt opuse. Richard cel orgolios și capricios, răsfățat de putere, se redescoperă ca om pe măsură ce pierde puterea. Bolingbroke parcurge o cale contrarie. Rătăcitorul fără patrie, surghiunitul depozat de avere, reface drumul către tron. Coroana, simbolul puterii, trece de pe un cap pe altul. Prizonieri ai aceleiași mecanisme, ei descoperă lanțurile angrenajului în care sînt prinși, străbătînd groaznice experiențe. Ele constituie piesa și sînt fapte ale epocii, eroilor rămînîndu-le doar dreptul de a reflecta și medita asupra lor. Această comună înțelegere a destinului marchează, în finalul piesei, drumul lor — al fostului și viitorului rege —, dînd tragediei uluitoarele ei dimensiuni filozofice. În final, triumful lui Bolingbroke e lipsit de strălucire, e sumbru, prevestind viitoarele crime și omoruri. Sîngele lui Richard nu se poate șterge,

el vestește căderea lui Bolingbroke. Acesta știe că, odată ajuns pe treapta cea mai de sus a scării, nu-i mai rămâne decât să aștepte coborișul.

(Ne bucură intenția regizorului de a monta în stagiunea viitoare *Henric IV*. Să nu uităm că, în *Richard II*, Hotspur, viitorul rival al lui Henric IV, e unul din cei mai apropiați oameni de încredere ai lui Bolingbroke.)

* * *

Operă a unui bijutier moralist, care studiază mecanismul tiraniei. *Richard al II-lea* — spune regizorul — nu-și poate epuiza în reprezentatie multiplele și complexe semnificații. De acord cu Radu Penciulescu, cînd afirmă: „Spectacolul este un fenomen colectiv, care solicită, prin subiectivismul interpretării de pe scenă, sutele de subiectivisme din sală“.

În scenă, piesa trebuie, așadar, dusă pînă la ultimele ei consecințe umane, desigur, în limitele cunoașterii noastre. Asta vrea să însemne că întreg universul rațional și afectiv, știința și intuiția actoricească trebuie să dea viață eroilor lui Shakespeare cu sentimente și reacții adevărate. (Poate, cuvintele auzite cel mai des în indicațiile regizorului la repetiții sînt: organic, sincer, autentic.) Spectacolul trebuie să recapete dimensiunile lui origine: adevărul situațiilor propuse de autor; și fiindcă genialul elizabetan ne împinge să găsim semnificații filozofice în fiecare scenă, în fiecare reacție și relație, regizorul repetă cu obstinație cîteva „comandamente“. De pildă: *Nu jucați înțelesul, semnificația. Nu desenați concluziile. Interpretați caractere, situații, viața adevărată a textului.*

L-am auzit pe Radu Penciulescu spunînd că o operă clasică e ca un bulgăre de zăpadă, căreia fiecare epocă îi adaugă noi semnificații. Actorii n-au voie să joace aceste semnificații, ci numai situațiile din text. Fiecare actor e obligat să interpreteze doar destinul pe care i l-a hărăzit Shakespeare. Destinul este istoric (actorii au citit cronicile lui Raphael Holinshed și s-au convins de existența reală a nenumăraților York, Lancaster, Northumberland și Norfolk), dar dimensiunile ce alcătuiesc acest destin, și în care se înfățișează personajele, sînt cotidiene, mici și chiar meschine.

Lingșitorul curtean Bushy — un oarecare din suita lui Richard: actorul trebuie să interpreteze cu sinceritate, cu profundă convingere, adulația, grația rafinată, aproape perversă, ferindu-se de desenarea detașată a unei făpturi convenționale. Bushy e o figură grotescă, puțin penibilă. Sfîrșitul lui însă e cumplit (încă o dată se adevărește afirmația lui Malraux: „Moartea transformă viața în destin“), dînd un dram de greutate acestui firav personaj. Actorul în scenă nu are voie să se vadă așa cum arată în realitate, nu-și cunoaște sfîrșitul și trebuie să exprime ca atare doar reacțiile lui Bushy.

Ducele de York este omul care nu înțelege nimic din cele ce se petrec sub ochii lui. Căutînd să-și înfigă picioarele în cele două lumi, săvîrșește cele mai contradictorii acțiuni, zbatîndu-se să fie acceptat și de unii și de alții. Primește cîrma statului în absența lui Richard și în numele acestuia, dar îi adăpostește pe vrăjmașii săi; se revoltă la încoronarea lui Bolingbroke, dar nu pregetă să-i ceară, imediat, condamnarea la moarte pentru propriul său fiu. York iradiază o grandoare ridicolă. Figură măreață și jalnică, ce stîrnește risul, York trebuie să joace situația organic, cu convingerea că într-adevăr stă deoparte, că forța sa (iluzorie) e o realitate.

„Cu voi porni-voi, s-ar putea. Ba nu,
Rămîn. Păstra-voi pravilele țării.
Nu-mi sînteti nici prieteni, nici vrăjmași.
Ce-a fost s-a dus, dar nici nu vi-s părtaş.“

(*Richard II*, actul II, scena 3)

Concluziile le trage spectatorul, ele nu trebuie impuse și nici măcar sugerate. Jucînd situația, actorii trebuie să creadă cu fervoare în scena respectivă, oricît de fantastică sau de banală ar fi ea. Toate acțiunile, cauzele și consecințele faptelor își trag rădăcinile din text.

Diversitatea situațiilor e cu adevărat shakespeareană! Vom asista la ciocniri istorice înfricoșătoare și implacabile; la ritualuri de curte, pătrunse de etichetă, grație și poezie; la scene medievale de gen; cearta conjugală, acasă la ducele de York, pare extrasă dintr-o adevărată comedie de moravuri; există și un moment convențional metaforic (actul III, scena 4), ce cuprinde și comentează întreaga piesă, ca un song într-un spectacol de Brecht. Scene epice, bătălii, judecăți, încoronări, sînt întretăiate de meditații filozofice despre individ și putere, despre condiția umană și felurile-i întru chipări, despre univers și timp.

Pe ce momente vor cădea accentele spectacolului? Cred că pe toate scenele. Shakespeare a concentrat, în toate cele cinci acte, fluxul vieții, condensînd spații uriașe de timp într-o singură scenă și dilatănd, pe de altă parte, secunde ce i s-au părut capitale. Ca și în viață, pe scenă se petrec fapte esențiale și neesențiale. Discernerea lor rămîne la latitudinea privitorului.

În spectacol, „lozincile” ce prezidează crearea miraculosului univers shakespearean sînt simple, dar fundamentale. Ele se inscriu ca un motto la fiecare repetiție:

Fiecare om pe scenă trăiește adevărul său.

Fiecare centimetru pătrat de pe scenă își are viața lui.

* * *

În biroul directorului Teatrului Mic, se află prinse în perete trei schițe de decor: un fundal alb, un podium trapezoidal; pe una din schițe descoperim în centru, proiectat maiestuos, un jet. Scenografia reprezentației își are ca bază aceste schițe pentru *Richard II*, elaborate în 1960 de regretatul scenograf Toni Gheorghiu. Restudiat de Traian Nițescu, decorul sprijină ideea fundamentală a montării, oferind la vedere mersul împlinirilor într-un spațiu neutru, atemporal. Podiumul din scînduri negeluite, alcătuit din două trapeze suprapuse orizontal — baza celui dintîi fiind însăși lungimea scenei —, este terenul faptelor zbuciumate. Din scîndurile podiumului se poate desface la nevoie o trapă, pentru a-i scoate la iveală, tișnind de jos, din întuneric, pe ucigașii lui Richard. Altă dată vor fi ridicate cîteva scînduri, pentru a alcătui turnul unui castel. Schimbările se vor face la față, asigurîndu-se între tablouri o mișcare continuă, o viață neînteruptă ce împinge înainte acțiunea, participînd la dramatismul ei. Pentru a da cursivitate deplină montării, spectacolul se va desfășura cu o singură pauză, ce desparte actele I, II, III, de IV și V. În acest „Teatrum Mundi” (podiumul sugerează oarecum scena de la „Globe”), ambianța se va construi în fața spectatorilor.

* * *

Obiectele, elementele ce intră în cadrul fiecărei scene sînt de o strictă autenticitate. Puține la număr, dar semnificative prin detaliu de epocă, aceste elemente se inscriu în trepidația faptelor petrecute pe la anul 1399. Un jilt, un manechin în zale, folosit de rege pentru un joc favorit, armurile medievale de cruciați, scuturile cu stricta heraldică a vremii, studiate după o minuțioasă cercetare a iconografiei respective, colorează prin sugestie. Conform tradiției teatrului elizabetan, spre deosebire de decorul stilizat, extrem de simplu, costumele sînt somptuoase. Somptuoase, în primul rînd, prin linie și culoare. Creatorul lor, scenograful Dan Nemțeanu, le-a împărțit precis, situîndu-le în două tabere ireconciliabile. Pe de o parte, curtea lui Richard, elegantă, ușuratică, sofisticată, în decadență, ca o ultimă reprezentantă a unei monarhii legitime de drept divin. Aici culoarea — spune scenograful — este voit extravagantă, în căutate acorduri cromatice; în materialele folosite predomină catifeaua de mătase, penele, stoffele lucioase. Comparațiile multiple, din text, ale lui Richard cu astrul ceresc au dat costumelor sale, tonuri albe, aurii, reflexe solare, dar și o anume paloare a devitalizării. Prin contrast, Bolingbroke și oamenii săi aduc senzația forței brutale, vitale — un veșmînt ce respiră vînt, praf, furtuni, viața cotidiană. Un brun-roșiatic, tonuri arzătoare mocnesc în costumul ruginiu al viitorului Henric al IV-lea. Materialele sînt aspre și elementare: metal, piele, linuri. Prin structuri, linii și culoare, se desenează, așadar, un antagonism vizibil. Ambianța plastică acuză autenticitatea, determinarea istorică precisă, evitînd aso-

ciațiile cu contemporaneitatea, orice trimiteri spre o altă epocă. Se revine pe acest plan al scenografiei la aceeași preocupare a regizorului, de a nu se forța sensurile textului.

* * *

Spectacolul nu se vrea cu nici un chip „clasic“, dacă unii înțeleg prin acest termen o tradițională rostire a versului, o anume mișcare scenică. Întregul colectiv luptă cu perseverență împotriva vechilor practici ale teatrului „clasic“ de altădată. Regizorul le-a amintit nu o dată interpreților indicația lui Brecht din articolul „Intimidarea de către clasici“, potrivit căreia spectacolul cu o piesă clasică trebuie *creat din nou* de fiecare dată și nu „făcut“ ca o copie a unor copii, fie ele chiar ilustre. Se combat cu tenacitate sonoritățile exterioare ale versului, „eleganța“ mișcărilor lipsite de motivări lăuntrice; în aceeași măsură se luptă împotriva vorbirii cotidiene, a mișcării diurne nestudiate. În numele veridicității, al adevărului lăuntric organic exprimat, regizorul a solicitat actorilor ca, în costumele lor de epocă, să se miște și să vorbească *utilitar*.

Laconismul acestei cerințe cuprinde ceea ce am numi „stilul montării“.

* * *

Eforturi dure urmăresc realizarea caracterologică minuțioasă, atât a eroilor centrali și a celor din planul întâi, cât și a planului doi, al ansamblului, a celor din urmă elemente auxiliare. În nenumăratele acțiuni colective săvârșite de grupe mari de personaje cu comportări asemănătoare, reacțiile trebuie să fie însă individualizate și distincte. Munca atentă cu ansamblul ne amintește din nou cit de puțin pregătite sînt teatrele noastre, chiar cele mai bune, pentru marile montări clasice. Un ansamblu calificat, care să reacționeze sincronizat, precis și variat, cu corectitudine în detalii, în scenele de gen sau de masă, pretinde un volum de muncă imens.

(Aici e locul să consemnez una din izbucnirile regizorului, poate obosit — la sfîrșitul unei repetiții de ansamblu: în condițiile antrenamentului și calificării actuale a corpurilor de ansamblu, o să fim obligați într-o bună zi să jucăm numai piese în două personaje sau de triumfi!)

Probleme dificile apar în crearea atmosferei. Rapiditatea montajului dramatic, trecerile fulgerătoare pe scenă se desfășoară pe fondul unor densități psihologice nuanțate. În prim-planurile preocupărilor regizorale se află construirea unei neîncrederi permanente, a unei tensiuni nervoase în jurul celor ce conspiră detronarea lui Richard. Schimbul furiosat de priviri, gesturile stăpînite, replicile scurte, rețezate, avansul unora, șovăiala altora, neîncrederea reciprocă, teama mai mult sau mai puțin disimulată, toate urmăresc să țeară o atmosferă irespirabilă de suspiciune, indispensabilă înțelegerii raporturilor exacte dintre roțițele „marelui mecanism“ (actul II, scena 1).

Richard II reprezintă prima punere în scenă românească a piesei, și colectivul Teatrului Mic se sfială de acest text. Este doar prima montare de amploare a acestui teatru tânăr, prima lui întâlnire cu Shakespeare.

Mira Iosif