

protagonistii

Ian McKellen și Brian Cox nu au prea multe în comun. Mari roluri shakespeariene la Teatrul Național și la Royal Shakespeare Company și preocupări "extrascenice" de prim plan - managerial- regizorale la cel dintâi, pedagogice și interculturale la cel de-al doilea. Când gigantul ansamblu al Naționalului londonez a decis să lucreze în echipe autonome, unitare, Ian McKellen a preluat conducerea unuia dintre ele. Iar Brian Cox este în posesia unui premiu ITI pe 1989, pentru merite în viața teatrală internațională, dobândite prin munca sa în cadrul IFTA - International Foundation for Training in the Arts - și prin inițierea unui schimb de studenți între Marea Britanie și URSS. Tot el este autorul unei cărți care înregistrează experiența sa didactică de la Moscova, unde a pus în scenă, cu studenții actori, *Vrăjitoarele din Salem* de Arthur Miller (titlul probabil al cărții aflate, la sfârșitul lui 1990, sub tipar la Methuen, *From Salem to Moscow - an Actor's Odyssey*). Se adaugă nu mai puțin importante cursuri ținute la Paris sau la televiziune. Deci, doi actori cu un intelect activ, vigilenți, foarte implicați în orientarea destinului lor profesional. Mai departe încep diferențele. Să-i despărțim deci.

Nu mă tem de Shakespeare, mi-e prieten, spune Ian McKellen. Firește. Cel care-ți oferă mai toate rolurile mari ale unei cariere și-e prieten. Unul dintre cei mai reușiți actori shakespearieni ai generației sale, Ian McKellen nu e, cum spuneam, singurul. Ceea ce-l distinge de ceilalți este minucia cu care și justifică opțiunile interpretative și care le face inatacabile. Aproape tot ce joacă este memorabil; chiar dacă nu întotdeauna cu efect instantaneu, frapant, reconstituite în memorie versiunile sale sînt impecabile. Acest efect de durată are în spate o îndelungă meditație și neîncetate observații, o trecere fluentă de la un rol la altul, dintr-un rol în celălalt, ca o permanentă aprofundare. Richard al III-lea a fost precedat de Iago (RSC, 1989, regia Trevor Nunn). Amîndoi odioși, animați de obeeși vindicative, înarmați cu o desăvîșită lipsă de scrupule. Amîndoi - la McKellen - în uniformă, amîndoi soldați. Asta nu înseamnă că actorul reiterează o propunere, ci continuă un studiu de caracter. Uniforma drăpează perfect monomania celor doi și uneori se constituie în simbol al ei. În varianta McKellen, Iago și Richard au în comun aceeași natură disimulantă ("nu sînt ceea ce sînt", zice Iago), aceeași răceală alunecoasă de reptilă și, derivată din dispreț, aceeași tentație clownescă. Tot uniforma încearcă, la Richard, să eclipseze cu autoritatea ei o infirmitate fizică celebră, care aici însă polarizează mai degrabă ambiții decît inhibiții. Abilitatea, ostentativ expusă, de a folosi unicul braț valid ca și cum cel de al doilea nici n-ar fi necesar, traduce în cel mai pur limbaj scenic orgoliul greu pus la încercare al personajului, resort al tuturor crimelor și exceselor. Pe bună dreptate la fel de mîndru ca și eroul său de dexteritatea anevoie dobîndită, McKellen încarcă apăsător personajul pe această componentă, furînd adesea cu trucuri de prestigiativator nu numai scenele partenerilor săi, dar chiar și pe ale sale, obținînd, cu prioritate, imagini dezgustătoare sau oarecum comice. Nu inspiră niciodată compasiune sau milă -

poate că și aici uniforma constituie un ecran perfect, un adevărat blindaj. Ancorat prin detalii scenografice în Anglia interbelică și încadrat de o suită de figuri în care este recunoscutibilă complexa gamă tipologică a lumii politice din epocă, Richard este perfect localizat. Intenția declarată a lui McKellen este însă aceea de a evoca un personaj familiar, din păcate, tuturor timpurilor și meridianelor: adresa inițial publicului britanic, spectacolul și-a conservat relevanța pentru publicul de pretutindeni. Simptomele megalomaniei și ale beției puterii sînt, se pare, mereu aceleleași, iar Shakespeare nu a scris un teatru istoric, spune McKellen, ci unul politic: eu nu-l caut pe Shakespeare în contemporaneitate, ci plonjez în Shakespeare și găsesc acolo lumea de azi.

Dezvoltat pe alți parametri, de la date fizice și temperamentale, la posibilități de emplot scenic, Brian Cox nu e însă mai puțin apt-shakespearean și își sprijină prestigiul pe aceeași inepuizabilă sursă de experiențe decisive. Lear vine după un Titus Andronicus la RSC, în regia aceleiași Deborah Warner, cu care colaborează, după propriile sale declarații, în condiții aproape ideale. Chiar această prădilecție este relevantă pentru actor. Deborah Warner mă lasă să fac ce vreau și mă incită să fac mai mult, spune Cox. Această manieră de lucru, pe care el o pune în relație cu maniera Peter Brook, convine actorului și, în cazul lui Lear, aș zice că și publicului. Inventiv, alert, impacient chiar, Cox deține o vitalitate, un spirit tonic care-l fac să nu se supună clișeeilor restrictive, opresive. Tragedia, zice el, e ceva care se termină prost, dar nu presupune neapărat patru ore de tace și disperare. Fără îndoială neobișnuită, versiunea despre Lear este coerentă și susținută. Lear e în mod plauzibil un rege capricios și pueril, un copil răsfățat care joacă, pierde și, cum nu știe să piardă, e șocat și dezamăgit, moare de tristețe sau, cum se zice, de inimă rea. Reputat ca, poate, cel mai dificil rol shakespearienean, neajecabil, chiar după unele opinii, Lear este o piatră de încercare pe care mulți o ocolesc. Cox îl abordează într-un moment în care, tînăr încă, are și curajul și forța de a-și lua pe umeri un întreg spectacol. Experiență extenuantă totuși, recunoaște actorul.

Interesat, ca și McKellen de altfel, și de explorarea dramaturgiei contemporane, Brian Cox susține necesitatea unui teatru hrănit de realități culturale autohtone, a unui teatru cu o individualitate marcată, un teatru a cărui autoritate să se sprijine pe semnificativ și autentic. O asemenea dramaturgie nu poate fi decît parțial servită de instituții masive ca aceea a Naționalului, ea are nevoie de trupe mai omogene și mai flexibile, în interiorul cărora comunicarea să fie permanentă și să irige toate zonele creației artistice. După modelul Brook, actorului trebuie să i se acorde mai multă încredere, ceea ce ar presupune, în opinia sa, schimbări de politică teatrală și nu numai teatrală.

Cum spuneam, așadar, doi actori care gîndesc, care își gîndesc nu doar rolurile, ci și propria condiție, soarta teatrală și a lumii, cu optimismul celui căruia nimeni nu încearcă să-i creeze senzația că trăiește degeaba. ■ dominic nicodim