

mai este Shakespeare contemporanul nostru?

Unirea de mai sus și-a pus-o, în mod organizat, un grup de critici teatrali de pe mai multe meridiane (întâlnire de unde a rezultat și un volum, în 1985), pentru a evalua "rezistența" în timp, timpul de azi, a capodoperelor shakespeareane. Dar el poate, pentru că propune lor încă un test de "competență": dacă opera este aceeași, care căt de tare ne-am schimbat noi?

La poale un sfert de veac de la evenimentul produs de cartea de esență a lui Jan Kott, Shakespeare, contemporanul nostru, spectacologia de după o fost, de multe ori și vizibile, influențată de amplitudinea și rezonanța intelectuală și vizuală critică produse de esteticienul polonez. Cu prilejul sărbătoririi unui sfert de veac de la apariția gindurilor sale novatoare despre Shakespeare, Jan Kott avea să spună, observind schimbările survenite în interpretarea scenică a pieselor shakespeareane: "într-un fel mă simt eu însuși ca o stelă. Douăzeci și cinci de ani înseamnă mult. Într-un spectacol cu Shakespeare, în Anglia anilor '70, stafia (tatălui lui Hamlet - n.n. M.P.) apără într-o uniformă militară din primul război mondial! Astă arată căt de îndepărtată sună ideea răzbunării atunci".

Înreberea din titlu o evocă pregnant și această recentă montare a lui Royal National Theatre din Londra cu Richard III, prezentată la București în ianuarie, în februarie. Cind Richard apare în scenă într-o uniformă militară, primul semn al orientării regizorale să-i instaleze cu autoritate în lumea spectacolului și pare că surprizele de acum înainte sunt excluse. Un panou-zid, lateral, pe care sunt instalate proiecțoare, o ușă care sparge întunericul, în peretele din fundal, creează magie specială a acestui spectacol regizat de Richard Eyre cu Ian McKellen ca protagonișt.

Construit ca un geometric edificiu al dictaturii, studiată scenic într-o evoluție fără cucerit major, spectacolul lui Richard Eyre este și o analiză paradigmatică stând sub semnul temporii și succesiunii nazismului în anii '30. Din această perspectivă, era inevitabil ca obiectul vizuinii regizorale să fie asasrat de publicul român, la fel, poate, ca de oricare public din Est, într-o manieră acută, cu păsarea într-o amplă zonă a conotațiilor posibile. Dacă valoarea de context este indiscutabilă, tinând într-o măsură și de strategia de turneu - efectuat în Anglia, Japonia și în Est - nu este mai puțin edevenat că, dincolo de acest fapt, spectacolul lui Richard Eyre impune stărărilor valori întrinseci ale sale.

Retorica spaimă. Demonstrația regională a acestora ține cont de figura protagonistului, care nu apare de la început cu trăsăturile generice ale maleficului. Procesul distructiv operat de personajul Richard este generat de o dialectică "negativă" a istoriei, care are la bază, între altele, spaimă. Nu spune Lady Anne în fața asasinului, peste trupul soțului ucis, celor care îl duceau și sînt acum opriți de porunca lui Richard Gloucester: "Cum, tremurați? Pe toți vă umple spina? Ah, nu vă cert, sănătatea cu toții humă...". În scenă, Ian McKellen adaugă la defectele cunoscute din piesă ale personajului (oiciozul tîrît, cocoașa) încă unul: mina stîngă, paralizată, inertă, atrage atenția nu ca o dificultate asumată cu orice

pre, ci, paradoxal, prin răstrîngere a efectului, te determină să observi cu atenție gimnastică, desenul coregrafic al mișcării actorului, fascinant de la început. O întreagă zonă a culturii libărești sau populare (prin erezuri, superstiții, mai ales, dar și iconografic) a inculcat subconștientului colectiv ideea spaimei, a fricilă față de defectul fizic expus intentionat, ca relație cu lumea adversă. Pe măsură ce, la acesta, se adaugă faptele din panopia Inumanului, spaimă, mixată cu o anumită fascinație a răului, dezvoltă o adeverită retorică. Această retorică este tradusă, în spectacolul lui Richard Eyre în termenii unei gradează incredibile.

Spațiul teroarei. Punerea în scenă oferă ideea interpretărilor "fizice" a acestei retorici. Richard Eyre, ca alti critici mari regizorii britanici de azi, nu scontează muzofificarea lui Shakespeare, dimpotrivă, se declară adeptul unui "Shakespeare contemporanul nostru", plasat, însă, într-o contemporaneitate "fotană", ca să zic așa, chiar dacă, nici, însemnările sănt mai evidente, cum vom vedea. Spațiul teroarei, al dictaturii personale este un imens hîu negru, străfulgerat uneori, altorori compartmentat de lumină (ca în scena sedinței de Consiliu, la o masă lungă asezată paralel cu deschiderea scenei, aceeași masă la sică cărei capete vor sta Lady Anne și Richard) sau de schema pozițională a actorilor ori de elemente de decor.

Ascensiunea dictaturii este marcată progresiv de orientarea spațială a locurilor scenice. Cind, după primele asasinate, Richard s-a înșinuit în "subconștientul colectiv", pozițiile centrale în spațiul scenei favorizează ideea oficializării crimei. Tronul, mari draperii roșii în spate, platformă-lift care avansează spre rampă ridicîndu-se în același timp, cu Richard dominând spaimă și lașitatea celor de jos, toate modifică acest spațiu al teroarei într-un ritual care este înscris în codul "genetic" al istoriei crimelor istoriei. Scenograful Bob Crowley a dat funcții acestei relații între amplitudinea scenei și delimitarea locurilor de joc, astfel că apariția obiectelor - masa lungă cu scenele înalte, platformă-lift, draperiile care vor fi "trenă" regali sau, în bătălie finală, corurile lui Richard și Richmond, sau trenulețul-jucărie - transmază, cu o exactitudine elegantă, dar și tipic britanică, geometria spațială.

Joc și dictatură. Spectacolul lui Richard Eyre se constituie ca o paradigmă a dictaturii. Studiu de caz, dar și relație de context cu sens de evertizare, Richard II este nu numai o interpretare, prin politic, a ascensiunii totalitarismului în societatea contemporană, dar, cred că o revelare a continuității unui spirit al Puterii incarnat sau nu, reprezentat individual sau nu, care traversează istoria omenirii. Evoluția, din acest punct de vedere, a cupiului Richard-Buckingham în spectacol e remarcabilă. Din replici rostite cu tonuri cind categorice, cind între două ape, din tăceri și priviri schimbate scurt, complicitatea distructivă progresează tenace. Opoziția celorlalte personaje este fie a disperărilii, fie a lașitășii. Gestual, jocul actorilor britanici este de o concretă care nu lasă inertă nici o scenă. Chiar cind, uneori, mai multe personaje nu au replică, actorii care le interpretează adoptă poziții și atitudini caligrafiate atenț, în vederea susținerii replicantilor.



In general, spectacolul coreleză fără fisură mișcarea spațială a actorilor, momentele intrărilor și ieșirilor din scenă, cu regimul de lumină prin care designer-ul acesteia, Jean Kalman, "construiește", în nuanțe diferite - de la lumina crudă, cenușie-plumb (scena luptei), la cea galbenă sau cu fasciculele proiectoarelor care decupează scenici personaje ori răsfring umbrele pe fundal (Richard pe platforma-lift) - lumea fizică a teroarei.

Ian McKellen. Senzația degajată de jocul actorilor este cel puțin una de profesionism exersat admirabil: gestul și dicțiunea, posturile scenice și desenul coregrafic al rolurilor vădesc acea "tăiere" sigură, transantă, de efect a prezentei în scenă, niciodată indecisă, fără rost sau inestetică. Este o abordare "dură" a partiturilor, făcută însă cu o înțelegere înaltă a sensului de comunicat.

Interpretul lui Richard este Ian McKellen. Avem relativ rar prilejul de a asista la o mare performanță actoricească, de a participa la construirea tensională, "în direct", a acestela. Ian McKellen a concentrat în acest rol acea știință și acel farmec sugerate de viața rolului, aşa cum a percepit-o în urma repetițiilor conduse de regizor. Ceea ce i-a putut transmite acesta s-a convertit în surșă ideatică, dar, energetic, rolul a început să acapareze ființa actorului în cel puțin două direcții: una este a registrului tonal extins al vorbirii, cealaltă e construirea sa în spațiul scenei prin mișcare și dinamică întrinsecă a corpului.

Numai astfel devine credibil, pentru universul piesei - prin seducerea publicului -, "farmecul" ucigator al personajului.

Cu alte cuvinte, Ian McKellen dezvoltă aici o rara concordanță care privește două lumi distincte: una în care este implicat prin rol, alta căreia i se "adresează" prin prima. De la simpla impresie produsă de dificultatea enormă de a folosi numai o mină (deschiderea nasturilor de la uniformă, scoaterea tabacherei și aprinderea țigării), pînă la indefinibile alchimie a vieții complexe date rolului, interpretarea actorului este magistrală. Ca și în cazul lui Brian Cox în Regele Lear, aici limba engleză devine fluidă, nu o mai resimță ca dificultate lingvistică, ci, mai degrabă, ca pe o muzică evocînd neîncetat contextul tensional de participare publică la "ascensiunea" actorului în rol. Seducția negativă a personajului în piesă devine posibilă pentru că e coplesitoare energie artistică a interpretului care seduce publicul. Ian McKellen este fascinant aici pentru că, prin el, devine fascinantă lumea pe care a construit-o. Nu e resimțită, în scena cu Lady Anne (Eve Matheson), de pildă, vreo dificultate de percepție a coșmarului pe care începe să-l edifice personajul. Stilistic, Ian McKellen delimită neobstructionînd, provoacă fără să irite și, tot timpul, generează tensiune în joc și în relația cu partenerii. Este secretul acestui mare actor - și noi vorbim, de regulă, mai degrabă despre ceea ce vedem decât despre ceea ce simțim privind astfel de interpretări - felul în care poate expune, prin tehnică impecabilă și atât de personală, o lume căreia îl pune fundamental prin teroare.

Indiferent de valoarea de context, acest Richard îl pus în scenă de Richard Eyre impresionează adînc prin caracterul net al demonstrației, făcută cu inteligență și... eficiență, dar și prin stilul de joc al actorilor britanici.

■ marian popescu

scena lumii

83