

John ELSOM (critic britanic)

O pasiune a românilor: revizuirea clasicilor

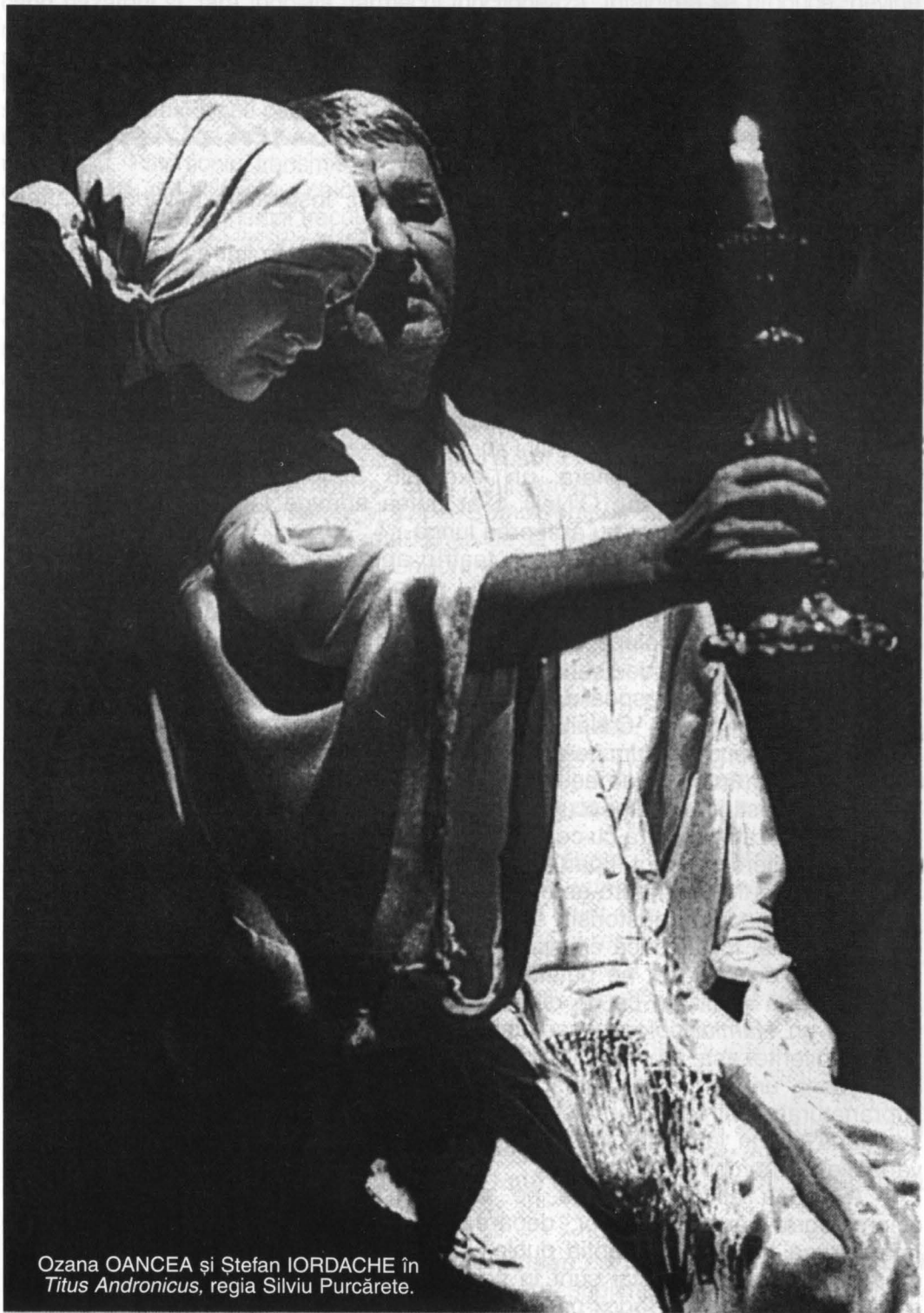
De la *Titus Andronicus* la *Hamlet* și *Faust*, inspiratele producții teatrale românești imprimă clasicilor moralitate și pasiune.

Există câteva piese de teatru care fac legătura în întreaga dramaturgie occidentală, din Urali, în Rusia, până pe Coasta de Vest, în America de Nord. Printre acestea se numără operele clasicilor antici greci, Eschil, Sofocle și Euripide; operele lui Shakespeare, *factotum*-ul teatrului englez, care putea face o tregedie din pierderea unui imperiu sau, la fel de bine, a unei batiste; operele bufonului de curte francez, Molière; ale clovnului italian, Goldoni; ale moralistilor scandinavi, Ibsen și Strindberg; ale impresionistului rus Cehov; ale marxistului german Brecht; ale pseudofilosofului anglo-irlandez Beckett, care scria în franceză și, cu toate că aş prefera un exemplu mai bun, ale dramaturgului irlandez-american, Eugene O'Neill. S-ar putea adăuga la această listă și alte nume dar, chiar și așa, tot nu ar fi prea lungă.

Dacă mergeți la un festival de teatru, aproape oriunde în zona emisferei nordice, este foarte posibil să vedeți cel puțin un spectacol cu o piesă de unul dintre acești dramaturgi și, probabil, chiar mai multe decât unul singur. În România, în toamna anului 2003, am fost la Festivalul Shakespeare de la Craiova și la Festivalul Național de Teatru „I. L. Caragiale” de la București, unde am văzut două spectacole Shakespeare, un Marlowe (*Doctor Faustus*), un Molière, un Cehov și un simpozion O'Neill. Poate că noi, occidentalii, nu aparținem unei civilizații creștine, după cum ne-ar face să credem Samuel Huntington, dar, în mod sigur, ne filtrăm înțelegerea asupra condiției umane prin intermediul unui număr limitat de povestiri bine cunoscute de toți și pe care le avem în comun. Dacă vom compara civilizația noastră cu cea chineză sau cu cea a unor părți din Africa, India și Japonia, diferențele pot fi parțial explicate prin faptul că, în literatura dramatică, noi avem niște trăsături euro-americane asemănătoare.

Aceste modele de istorisiri sunt folositoare pentru că reprezintă puncte de referință, astfel încât, dacă cineva dintr-o țară din Occident vorbește despre un *Hamlet* sau un *Tartuffe*, ne putem da seama ce vrea să zică. Ele ne ajută de asemenea să analizăm ce ne diferențiază. Un *Hamlet* german nu este același lucru cu un *Hamlet* polonez sau unul britanic. Aceștia se confruntă cu dileme morale diferite așa că, în caz că ne întrebăm dacă *Hamlet* era un student adolescent, un prinț sau, pur și simplu, un om rațional tulburat de fenomene supranaturale, întrebările noastre se referă, de fapt, la viața în sine. Teatrul seamănă cu un laborator în care se pot face observații asupra numeroaselor variabile ale percepției umane.

A vedea astfel de piese pe scenă este altceva decât să le vezi la cinematograf sau la televizor, deoarece istorisirile înregistrate în studio sunt întotdeauna la fel, cu excepția dublajului sau a subtitrării, oriunde le-ai vedea. Clasicii teatrului occidental sunt în permanență modificați și revizuiți în moduri care variază de la neortodox până la zeflemitor. Regizorii din unele țări respectă



Ozana OANCEA și Ștefan IORDACHE în
Titus Andronicus, regia Silviu Purcărete.



Elena IVANCA și Sorin LEOVEANU în *Hamlet* de Shakespeare, regia Vlad Mugur.

Jean-Pierre BECKER în *Tartuffe* de Molière,
regia Tompa Gábor.



textul cu pedanterie. În alte țări, aceștia se simt liberi să taie, să transforme și să rescrie piesele, creând propriile lor parabole.

În România, respectul pentru text coexistă cu libertatea de interpretare, așa încât, ceea ce pare a fi un Shakespeare-standard se transformă, pe neașteptate, în ceva diferit. În 1991, regizorul Silviu Purcărete a luat o poveste de groază, *Titus Andronicus*, a adăugat televizoare portabile și imagini din propriile noastre războaie și a transformat-o într-o poveste din zilele noastre. Acest mic exemplu arată cum a evoluat cultura noastră teatrală. Shakespeare însuși s-a inspirat din autorul latin Seneca și a adaptat tragediile sângeroase ale acestuia pentru publicul elisabetan. Procedând astfel, el a ajutat la stabilirea unei direcții pentru melodramele ce au caracterizat tragedia iacobină și a condus la ceea ce s-a numit Grand Guignol din secolul al XIX-lea. Cu toate că ne plângem de violența filmelor noastre de acțiune, ele aparțin unei tradiții occidentale care datează de două mii de ani.

Am văzut *Titus*-ul lui Purcărete prima oară la Teatrul Național din Craiova, unde el a fost cândva regizor artistic. Așezată în partea de sud a României, Craiova a beneficiat în ultimii zece ani de un Festival Shakespeare unic. Spre deosebire de majoritatea festivalurilor, acesta nu a fost creat pentru turiști. (Se face prea puțin turism în Craiova, deși orașul este atrăgător). Festivalul a fost creat mai degrabă pentru universitatea din localitate și pentru cetățeni.

Cele trei țări române, Transilvania, Valahia și Moldova s-au unit pentru a forma o singură țară, în 1918. Pentru o bună parte din secolul al XX-lea, aceasta

Scenă din *Romeo și Julieta* de Shakespeare în regia lui László Bocsárdi.



a fost ocupată de germani, ruși sau de surogatele lor de conducători, ca de exemplu dictatorul Nicolae Ceaușescu. România cuprinde între granițele ei moștenirea culturală a mai multor civilizații, dintre care cele mai evidente sunt ale imperiilor austro-ungar și otoman. Ca limbă, româna este derivată din latină, ceea ce o diferențiază de limbile slave dinspre estul ei. Româna aduce puțin cu italiana, dar se vorbesc și alte limbi, ca maghiara și germana. Tiganii, care au propria lor moștenire culturală, se ridică la un procentaj de trei la sută din populație. Se vorbesc de asemenea, mult, franceza, engleza și rusa. Într-o societate diversă și complexă, Shakespeare și clasicii reprezintă o bună modalitate de interacțiune culturală.

Chiar și eu, ca vizitator, pot remarca diferența dintre lirismul elegant al Sudului, cu farmecul său mediteranean, și realismul dur din Nord, de dincolo de Carpați, unde regretatul Vlad Mugur a fost cândva regizor artistic la Teatrul Național din Cluj, în capitala Transilvaniei. Mugur, care a murit anul trecut de cancer, a fost unul dintre cei mai aventuroși regizori ai generației sale, până când a căzut în dizgrația regimului Ceaușescu, datorită spectacolului său *Hamlet*. După ce a fost interzis în 1974, el a plecat în exil și a regizat în alte părți în Europa, pentru a se întoarce după revoluție.

În 2003, *Hamlet*-ul său a fost prezentat la Festivalul Shakespeare din Craiova. Spectacolul este viguros și provocator. Mugur a descompus *Hamlet*-ul până la a împărți monologul „A fi sau a nu fi” în propoziții rostite pe rând, de membrii distribuției. Ca un star rebel de muzică pop, *Hamletul* său tratează

putreziciunea din Danemarca cu un dispreț adolescentin. Amestecul de nonșalanță leneșă cu izbucniri de energie este înspăimântător și imprevizibil. Ca regizori, Purcărete și Mugur se află la poli opuși. Primul este limpede și elegant, creând imagini scenice alcătuite atent, celălalt era dur, direct, degajat. Primul are precizia franțuzească, celălalt, realismul nemțesc, dar, într-un mod greu de explicat, sunt amândoi tipic români. În 2003, Festivalul Shakespeare a oferit multe contraste de acest tip. S-a prezentat un spectacol cu *A douăsprezecea noapte* cu multe staruri din București; un *Romeo și Julieta* plin de lirism, de la Teatrul Maghiar „Támási Aron“, în care decorul mediteranean a fost, până la moartea lui Tybalt, străbătut de muzică de jaz, cu precădere Miles Davis; un viguros spectacol cu *Imblânzirea scorpiei* al Teatrului Național din Craiova, regizat de actualul director artistic, Mircea Cornișteanu. Au fost prezente de asemenea trupe excelente din Moscova, Tokyo și din Lituania, alegerea lor fiind făcută de directorul festivalului, Emil Boroghina, dar nici una nu i-a întrecut în strălucire pe români.

Actual și universal

Este desigur o greșeală să faci aprecieri asupra diverselor tipuri de teatru în funcție de naționalitate, cu toate că este totuși tentant. Regizorii români sunt mereu în căutarea actualului și universalului în piesele pe care le pun în scenă. Ei doresc să șocheze publicul, să îl facă să descopere că ceea ce se vede pe scenă nu este o fugă din realitate sau pur și simplu distracție, ci o incursiune în crizele morale sau emoționale, cu care majoritatea preferă să nu se confrunte chiar atât de direct. De cele mai multe ori, teatrul românesc nu își răsfășă spectatorii, ci caută să îi inspire.

Această calitate, curios de directă, a scenei românești, care se deosebește de umorul negru polonez sau de ironia britanică, se poate observa în parabolele celui mai cunoscut dramaturg modern român, Eugen Ionescu. El i-a uimit pe criticii francezi când piesele sale absurde, *Rinocerii* sau *Cântăreața cheală*, au fost prezentate la Paris; în prezent însă, acestea sunt considerate a nu fi prea complicate, frizând chiar simplitatea. În Occident nu eram obișnuiți cu genul acesta de exprimare directă. La fel de deschis poate fi și Purcărete. La Festivalul I.L.Caragiale el a adus un coșmar de risipă culinară absurdă, inspirat de François Rabelais și pe care l-a numit *Cumnata lui Pantagruel*. O petrecere respectabilă s-a transformat într-o sărbătoare a lăcomiei care includea chiar și o ființă omenească *en croûte* în meniu. Erau prezente acolo tot spiritul și pasiunea morală specific ionesciene.

Am văzut, la același festival, și o altă interpretare plină de îndrăzneală a unei piese clasice. Regizorul român Mihai Măniuțiu a reinterpretat povestea lui Faust ca petrecându-se în imaginația unui bătrân aflat într-un azil. Faust face un pact cu diavolul prin intermediul subalternului acestuia, Mefistofel, pentru a-și recupera tinerețea. În *Dr. Faustus* de Marlowe, ca și în *Faust*-ul lui Goethe, pactul depășește cunoașterea și puterea, în vreme ce Măniuțiu interpretează că dorința de recăpătare a tinereții stă la baza tuturor vanităților, inclusiv dorința de putere. Tinerețea este prezentată ca o aspirație de a fi altceva, ceva diferit, ea reprezintă o stare de spirit care pune plăcerea deasupra mulțumirii, recompensa deasupra satisfacției, puterea pământească deasupra speranței. Toate păcatele sunt cuprinse în dorința bătrânului de a fi tânăr. Într-una dintre scene, Faust, tânăr într-un mod lipsit de naturalețe, se târăște în paroxismul poftei, privit cu răceală de

Mefistofel, Satan și Helen, cei care au contribuit la distrugerea sa, în vreme ce colegii săi senili din azilul de bătrâni stau așezați în scaunele lor cu rotile, înfășurați în lînțolii, așteptându-și moartea.

Când o țară a trecut prin tulburările unei represii, prin războaie și lipsuri, cetățenii săi apelează adesea la clasici pentru a găsi alinare contra disperării. În Marea Britanie, cutreierăm galeriile de artă, aruncând câte o privire ici și colo, discutând întâmplător despre un stil sau altul. În România însă, se pot vedea cupluri și familii, vorbind înfocat despre câte un peisaj în ulei care pare destul de neinteresant, dar care lor le aduce aminte, poate, de România pe care vor să și-o amintească sau de lumea de altădată. Aceeași pasiune o au și pentru teatru, așa cum am văzut în urmă cu peste treisprezece ani, în vremuri mai întunecate decât acum, când România de-abia se trezea dintr-un vis urât.

Noiembrie 1990 a fost o lună mohorâtă în București. Cerul era plumburiu și cernea fără încetare o lapoviță amestecată cu zăpadă. Trecuse un an de când dictatorul Nicolae Ceaușescu și detestata lui soție fuseseră răsturnați și executați, dar revoluția care pusese capăt Războiului Rece nu fusese, cu toate astea, lipsită de vărsare de sânge. Se spunea că au murit zece mii de români în timpul revoltei. În centrul orașului, în Piața Universității, pe toți pereții erau fotografiile ale celor dragi, care pieriseră, iar sub ele, în memoria lor, licăreau în amurg lumânări. Trotuarele erau acoperite de un strat gros de ceară întărită.

Hrana era puțină. La colțurile străzilor fluturau prea multe ziare mici, umede, publicate de prea multe partide politice. Democrația se lupta să se afirme în haosul de după căderea unui regim. Peste drum de Universitate, Teatrul Național prezenta *Trilogia antică* a lui Andrei Șerban. Biletele se obțineau cu greutate și toată lumea dorea să o vadă. Nu era ceea ce în Occident s-ar numi un hit, banii românești având o valoare scăzută, dar era ca un magnet, reprezentând o mare atracție pentru spectatori, chiar dacă mulți rămâneau pe afară.

Român prin naștere, Șerban trăise mulți ani la New York, până când Ion Caramitru, pe atunci un înalt demnitar, de profesie actor, l-a invitat la București după revoluție. Șerban a adus cu el un spectacol pe care îl lucrase cu peste douăzeci de ani în urmă pe Broadway, la Cafe La MaMa. *Trilogia antică* se baza pe trei piese antice grecești, *Medeea*, *Troienele* și *Electra*, dar nu respecta nici unul dintre texte, în nici o limbă. Nici un profesor nu ar fi susținut-o sau recomandat-o studenților.

Șerban a fost influențat de Jerzy Grotowski (regizorul polonez), Peter Brook și Richard Schechner, a cărui carte, *Teatrul ambiental*, descria o filosofie spectacologică nouă, în cadrul căreia publicul era introdus direct în mijlocul conflictului, neavând posibilitatea să îl urmărească dinafară. Pentru *Medeea* am fost mânați într-o încăpere slab luminată, unde, în sunetul unei incantații monotone și al unor voci ce ne șopteau în urechi, am așteptat izbucnirea de gelozie plină de furie a Medeei împotriva necredinciosului ei soț, Iason. După aceea, am fost zoriți către o scenă-platformă unde Troienele o umileau pe Elena, cea care le cauzase distrugerea, înainte ca grecii victorioși să le înconjure și să le trimită apoi în exil. În final am putut lua parte la ceremonia de ispășire și penitență, în care Oreste vine în ajutorul surorii sale, Electra, ucigându-și mama, pe Clitemnestra.

Actul final a avut loc cu actorii și publicul laolaltă, pe scena mare. Uciderea Clitemnestrei s-a produs în loja oficială unde, pentru mulți ani, au stat Ceaușeștii.

Trupul Clitemnestrei zăcea drapat pe marginea balustradei, asemenea trupului ucis al soției fostului președinte. În alte împrejurări, această imagine ar fi putut fi de prost gust, însă aici, accentul se punea pe purificare. Aspirația lui Serban era obținerea catharsis-ului, eliminarea emoției, într-o lume în care semnificația acestui cuvânt fusese uitată.

Starea de neliniște și răzbunare s-a transformat, prin istorisirirea chinurilor, prin ritmurile corale amestecate cu clopote și gonguri, în speranță și iertare. Reacția publicului a fost vizibilă. Când au plecat de la teatru, spectatorii păreau mai fericiți, mai încrezători și chiar mai înalți fizic. Într-o țară în care teatrul este prețuit, acest spectacol suprem a redat oamenilor sentimentul mândriei și al încrederii de sine, în chiar inima Bucureștiului. Cel puțin așa părea la vremea aceea.

Văzusem deja de două ori *Trilogia antică*, la New York și la Festivalul de la Edinburgh.

Deși îmi plăcuse, nu mi se păruse o operă atât de remarcabilă. Ce o făcea atât de diferită la București? Una dintre explicații era legată de context. În Marea Britanie sau în Statele Unite, nu am trecut prin astfel de tulburări sociale încât poveștile de răzbunare sângeroasă ale casei Atrizilor să ni se pară suficient de credibile. Ar putea o mamă, oricât de geloasă, să îșiucidă cei doi copii, în semn de răzbunare, precum Medeea? Ar putea, în Occident, oricare dintre reginele frumuseții, să declanșeze lansarea a o mie de corăbii, precum Elena? Poveștile de răzbunare de la noi, cum ar fi seria „Greu de ucis“, vorbesc despre megaconspirații ale puterii și bunăstării. Grecii antici avertizează însă asupra conșpirațiilor mărunte ale inimii care, luate împreună, duc la crime din răzbunare, dușmăanii neîmpăcate și măceluri. Românii au luat aminte.

Cu *Trilogia antică*, teatrul românesc și-a impus independența după Războiul Rece. Revoluția a fost atât în teatru cât și în politică, fiind condusă de oameni precum actorul Ion Caramitru și a venit ca o reacție împotriva controlului mental impus de regimul Ceaușescu. Ea și-a găsit un aliat în povestirile clasice care vorbesc despre alte timpuri de represiune și care, astfel, pot fi transformate în parabole pentru istoria prezentă. Teatrul a ieșit din clădiri în stradă. La un Congres al Asociației Internaționale a Criticilor de Teatru câțiva scriitori și de duzină au criticat haosul din București iscat seara la începerea spectacolelor de teatru. Cei care au bilete se luptă să intre, în vreme ce, aceia care nu au, se zbat pentru locurile rămase libere.

Când ați văzut ultima dată la Londra sau New York o masă de studenți îmbulzindu-se să vadă *Hamlet* sau *Dr. Faustus*? Pasiunea pentru teatru ajunge în România până la generațiile tinere, reprezentate bunăoară de Anca Maria Colțeanu și Felix Alexa, al cărui *Vis al unei nopți de vară* este alert, amuzant și acrobatic. Unde putem găsi în Occident studenți la teatru din ultimul an care să dezbată semnificația educației janseniste a lui O'Neill? Sau care să pună în scenă două piese de O'Neill puțin cunoscute, *Hughie* și *Înainte de micul dejun*? Sau care să danseze și să cânte dezlănțuit în *Blues pentru un mort*? Sau care să știe atât de multe despre civilizația occidentală?

O fi Bucureștiul un oraș plin de gropi, dar, în nici un caz nu se poate vorbi de sărăcie de spirit în teatrul românesc.