

Gheorghe MILETINEANU

10 zile de spectacole la Londra

Nu poți ajunge la Londra la început de ianuarie fără să găsești pe afiș câteva spectacole dintre cele care sunt montate aici, sau reluate, anume pentru sărbătorile de iarnă – spectacole „pentru toată familia”, dar, de regulă, nu încropeli de sezon, ci proiecte de înalt carat artistic.

Cenușăreasa e, în chip firesc, una dintre temele predilecte ale stagiunii de iarnă.

La Covent Garden am putut vedea în montarea lui Moshe Leiser și a lui Patrice Caunier **La Cenerentola** lui Rossini, cu minunata Magdalena Kožená în rolul titular. Montarea e mai veche, din decembrie 2000, și, conform unei tradiții de dată recentă, strămută acțiunea din epoca în care a fost gândită ea de către autori într-una mai apropiată de noi (dar cine știe cu precizie în ce epocă și-a imaginat-o Rossini pe *Cenușăreasa* lui?!); în chip emblematic, caleașca în care Cenerentola este condusă la bal e, la Covent Garden, un Rolls azurii. În arhitectura simplificată la maximum care constituie cadrul poveștii (scenograf: Christian Fenouillet) și permite, ingenios, treceri rapide dintr-un loc al acțiunii într-altul, în spațiile largi, libere de mobilier, regizorii au desenat o mizanscenă simplă, elegantă, plină de grație (costumele: Agostino Cavalca). Dirijorul Evelino Pidò propune o interpretare de mare delicatețe, străbătută de umor subțire, a partiturii, adesea într-un transparent *pianissimo*; întregul ansamblu e admirabil; se distinge în mod deosebit, alături de protagonistă, tenorul Toby Spence. Traducerea simultană a textului în engleză modernizează și ea abil, așa că, operă-operă, dar în sală se râde și se chicotește foarte des. Da, când și când, magicianului Aldoro i se desfac din frac aripi de înger, iar ceea ce el aduce în spectacol e Poezia.

Muzicologii se întrebă și azi care vor fi fost intențiile lui Rossini atunci când, reducând pe cât este posibil elementul fantastic din poveste, a scris această capodoperă a lui, subintitulată „La bontà in trionfo”, în care sunt câteva lucruri puțin ciudate. Dacă el a intenționat, așa cum mă bate pe mine gândul, o apologie a virtuților cardinale creștine – dragoste, speranță și credință, ca și a altor virtuți creștinești –, atunci spectacolul de la Covent Garden estompează metafizica din *La Cenerentola*, fără însă a văduvi opera de fior și de căldură omenească.

La Old Vic, într-o sală elegantă, renovată nu de mult, o sală care este ea însăși o adevărată istorie a teatrului englez (deschisă în 1818, a trecut prin nenumărate avataturi, fiind într-o vreme, înainte de inaugurarea clădirii de pe South Bank, sediul Teatrului Național, și a găzduit pe scena ei, timp de aproape două secole, pe cei mai buni actori britanici, de la Edmund Kean și până la Kevin Spacey, directorul actual al teatrului), am văzut, pe aceeași temă, pantomima **Cinderella**. Pantomimă – așa se numește, impropriu, acest gen, tradițional în teatrul englez; e vorba, de fapt, de o comedie muzicală (Anglia cunoaște o tradiție glorioasă în domeniul operei ușoare), în care câteva elemente sunt obligatorii: travestiul (în *Cinderella* lui Fry cele două surori rele sunt jucate de doi bărbați, în timp ce rolul Autorului este jucat de o femeie), participarea publicului la acțiune (cum aude rostindu-se pe scenă cuvântul *cake*, publicul trebuie să strige și el, în cor, *cake!*), copiii urcați din sală pe scenă... Un cânticel dintr-o pantomimă de pe vremuri spune că trei lucruri sunt obligatorii de Crăciun: *pudding*-ul de prune, friptura de vită și pantomima;

de cele dintâi, la rigoare, te mai poți lipsi, dar de pantomimă nicicum. Câțiva dintre cei mai de seamă actori englezi depun mărturie că pantomima a fost un element constitutiv al personalității lor artistice.

Pantomima de la Old Vic a fost scrisă de Stephen Fry, una dintre figurile cele mai marcante și mai pitorești ale teatrului englez contemporan – actor, scriitor, ziarist, cineast, teleast –, iar muzica a fost compusă de Anne Dudley, alt personaj de marcă în peisajul cultural englez de azi. Este a variațiune liberă pe tema Cenușăresei, o fantezie împănată cu tot soiul de glume, multe de neînțeles pentru un public de pe alte meleaguri. Pantomima aceasta, care se desfășoară, de altfel, în țara Pantoland, este interpretată cu strălucire de un grup de actori care știu să joace, să servească poantele, să cânte, să danseze, și să anime publicul, într-o scenografie somptuoasă (Stephen Brimson Lewis), în costume colorate și trăsnete (tot el), printre efecte pirotehnice spectaculoase, cu o fantezie dezlănțuită și cu un bun gust desăvârșit (regia: Fiona Laird). Caleașca fermecată a Cenușăresei este... un cauciuc gonflabil, care iese dintr-un dovleac, așa cum spune povestea, niște șoricei-păpuși și-au găsit locul în bucătăria casei și participă la acțiune, fiecare din colțișorul lui. Sala intră în joc fără nicio greutate și se prostește cu plăcere împreună cu actorii – cui nu-i face bine o baie de bună dispoziție nu numai în prag de An Nou, ci chiar și după 1 ianuarie?!

În treacăt fie zis: în versiunea lui Fry nu numai Cinderella își găsește în cele din urmă fericirea alături de al ei Prince Charming, ci și amicul Cinderellei, Buttons, alături de servitorul prințului, Dandini... În zilele noastre, un asemenea cuplu nu mai șochează nici chiar într-o poveste pentru copii!

Spectacolul de la Old Vic e cuceritor, dar nu pot să nu adaug că această pantomimă, opera unor creatori *en vogue*, montată cu atâția bani (de mult n-am mai văzut o montare în care doi dintre actori să schimbe costumul numai pentru a ieși la aplauze!), este ironizată de unii critici locali ca *posh-pantomime*, adică pantomimă pentru cei bogați.

La Sadler's Wells m-am dus să văd **Nutcracker!** (*Spărgătorul de nuci*), montat de Matthew Bourne, coregraful care în 1995 a produs un extraordinar *Lac al lebedelor* dansat numai de bărbați, adaptând muzica lui Ceaikovski unui subiect homoerotic, iar apoi un remarcabil *Om al automobilelor* (titlul *The Car Man* e, de fapt, un joc de cuvinte: subiectul este o interpretare liberă a poveștii lui *Carmen*, eroina lui Mérimée și a lui Bizet, o interpretare în care motivele homoerotice joacă iarăși un rol important).

În *Spărgătorul de nuci*, care cu prilejul sărbătorilor de iarnă e din anul 2002 pe afiș, coregraful a ocolit tema homoerotică, dar, după cum era de așteptat, a imaginat o cu totul altă poveste pentru muzica lui Ceaikovski, subliniind – dar cu tact – elementul erotic din subiect; muzica este interpretată în spectacol de o formație redusă, într-o adaptare ingenioasă, foarte distractivă.

În orfelinatul ținut de dr. Dross și de soția acestuia, Matron – suntem în plină epocă victoriană –, copiii patronilor, Sugar și Fritz, sunt favorizați, în timp ce săracii sunt persecutați. În noaptea de Crăciun, aceștia se răzvrătesc și, călăuziți de niște Cupidonii, evadează din lumea lor tristă – toată numai în alb și negru – în Sweetland, o feerie în culori pastel, unde se pot delecta cu toate dulciurile de pe lume, alături de regele Sherbert, de regina Candy ș.a.m.d., decorul ultimului tablou închipuind un tort de nuntă cu trei etaje, pe palierul căruia se poate, desigur, și dansa!

Cine dorește să vadă sau să revadă *Spărgătorul de nuci* într-o montare strict conformă esteticii baletului clasic trebuie să meargă la Opera Regală; acolo se află, de altfel, în repertoriu un *Spărgător de nuci* splendid, o reconstituire pe cât e posibil

de fidelă a coregrafiei originale, despre care nu se știe precis dacă era a lui Lev Ivanov sau a lui Marius Petipa, libretistul baletului. Ceea ce propune Bourne în versiunea lui absolut neortodoxă (o „extravagantă strălucită“, după cum au zis criticii) este altceva, dar acest altceva e hazliu, plin de vervă, plin de șarm, și cuceritor.

Dar calul de bătaie *par excellence* al microstagioniilor de iarnă este, desigur, cunoscuta nuvelă *A Christmas Carol (Poveste de Crăciun)* a lui Charles Dickens – există pe puțin șase dramatizări ale povestirii, și probabil nu numai una gândită pentru un spectacol muzical.

După succesul pe care Anthony Neilson l-a obținut anul trecut, la Royal Court, cu *Lumea minunată a Dissociei*, Royal Shakespeare Company i-a comandat scriitorului scoțian un text de sezon care pleacă de la povestea lui Dickens și se îndepărtează apoi de ea, strămutând datele ei esențiale în epoca noastră, epoca computerelor și a Internetului, a științifico-fantasticului și a fantastico-științificului.

Neilson, personalitate remarcabilă în peisajul teatral englez actual, este un autor legat de ceea ce un critic britanic hâtru a numit „*in-her-face theatre*“, transcriind pronunțarea cotidiană, neglijentă, a expresiei „*in your face*“ (drept în față); autorii – foarte numeroși – legați de acest fel de dramaturgie (printre ei se numără David Harrower, Patrick Marber, Martin McDonagh, Mark Ravenhill, Shelagh Stephenson și încă mulți alții) au o mare slăbiciune pentru a spune lucrurilor pe nume, de-a dreptul, fără niciun ocol, ceea ce implică și frecvența folosire a cuvintelor triviale, ca și a mășcărilor de tot felul.

Faimosul domn Scrooge apare la începutul textului lui Neilson pentru a-i reproșa lui Dickens că a cam sărit peste cal: l-a făcut prea bun în finalul creației sale și acum asta îi complică peste măsură viața.

După această punere în temă, acțiunea piesei lui Nielson *God in ruins (Dumnezeu în ruine)* – autorul este și regizorul spectacolului – se centrează pe un alt personaj, un domn Scrooge al zilelor noastre: un tată divorțat, bețiv, aflat departe de fetița lui pe care o adoră, și condamnat să petreacă ajunul Crăciunului de unul singur, cu niște *pizza* și mult *whisky*. De fapt, textul nu e mai mult decât o succesiune de *sketch*-uri legate vag între ele prin ideea că, în zilele noastre, locul tradiționalelor datini ale Crăciunului l-au luat calculatorul, *science fiction*, viciile lumii moderne (alcoolul, drogurile ș.c.l.) – toate acestea la un loc nefiind mai mult decât niște paliative care nu pot vindeca pe nimeni de o singurărate fără margini și fără leac.

Într-un decor simplu și elegant și în costume viu colorate, în parte fanteziste (Hayley Gridle), câțiva actori de înalt profesionalism (Brian Doherty, mai cu seamă) conferă noblețe unui text care e, de fapt, numai o prostioară. O prostioară simpatcă și amuzantă.

O interpretare cu adevărat convingătoare și profund emoționantă a *Poveștii* dickensiene propune un spectacol al unei echipe din Africa de Sud, Isango/Portobello; echipa a adus la Londra două spectacole: *Flautul fermecat* al lui Mozart, într-o adaptare proprie, și *A Christmas Carol*.

Pe un spațios practicabil înclinat, pe scena de tip elisabetan de la Young Vic, un trapez imens de scândură roșietică, având colțurile dinspre sală retezate, acompaniați de opt marimbe la care se succed tot timpul mereu alți membri a trupei, și de tobe, actorii sud-africani repovestesc *Flautul fermecat*, adaptându-l propriei culturi, și realităților pe care ei le cunosc în mod nemijlocit.

Rezultatul – *Impempe Yomlingo* – e absolut femecător. Trimiterile francmasonerie din text au dispărut cu totul, și locul lor a fost luat de o ceremonie de inițiere cum poate încă se mai practică în triburile africane; câteva îndemânate întorsături de condei proiectează textul în politic și în actualitate, stăruind asupra neostoitului dor de libertate al celor cărora libertatea le-a fost secole de-a rândul refuzată

Scenă din *Flautul fermecat*

Foto: Keith Pattison

Puriștii trebuie să vadă capodopera lui Mozart la operă, sau s-o reasculte pe discuri, într-una dintre nenumăratele și splendidele interpretări existente; sau să revadă filmul lui Bergman; aici – nici pomeneală de Isis și Osiris; spiritul ludic domnește pe scenă dezlănțuit, ceea ce nu împiedică montarea să fie un imn intonat întru slăvirea libertății, care nu se poate dobândi decât prin dragoste, curaj, credință, tenacitate.

Sunt convins că Mozart însuși s-ar fi delectat regește văzând și ascultând această interpretare – ingenuă, chipurile ingenuă, îndrăcită, bășcălioasă, plină de vervă și de prosepțime – a creației sale.

Ikrismas Kherol (Poveste de Crăciun) este o realizare încă și mai puternică. Aici, faimosul domn Scrooge a devenit o doamnă Scrooge, poate pentru că din trupă face parte Pauline Malefane, cunoscută cântăreață, actriță, scenaristă de film.

Începutul spectacolului descrie prin cântec și dans munca istovitoare dintr-o mină de aur. Doamna Scrooge refuză să-l ajute pe fiul infirm al unui miner. Atunci îi sunt puse în față, după tiparul nuvelei lui Dickens: Crăciunurile ei trecute, din vremea în care a trebuit să răzbată în viață ca să scape de mizerie, renegându-și chiar mama, fiindcă aceasta a fost nevoită să-și vândă trupul ca s-o poată crește; Crăciunul ei prezent, de om înrăit, detestat de semenii săi, și Crăciunurile ei viitoare – doamnei Scrooge i se oferă posibilitatea de a privi înăuntrul propriului ei coșciug. Șocul resimțit îi provoacă dorința de a-și răscumpăra păcatele și naște speranța că, într-un viitor care de pe-acum se transformă în prezent, doamna Scrooge va ști să-i ajute generos pe cei nevoiași.

Spectacolul (regia: Mark Dornford-May) este un model de teatralitate pură, obținută cu mijloace de o extremă simplitate, cu mijloace absolut elementare; culorile, ritmurile, mișcarea și, mai ales, dăruirea totală a actorilor, însuflețiți de o molipsitoare bucurie de a trăi, creează o magie teatrală autentică și irezistibilă.

Scenă din *Poveste de Crăciun*



Foto: Keith Pattison

La final, după ce, spre bucuria generală, doamna Scrooge a completat pentru copilul infirm și oropsit un cec substanțial, se produce deodată pe scenă o imensă pauză, care pare să insinueze că, înduioșați de gestul filantropic al unei doamne Scrooge pocăite, nu trebuie, totuși, să ne facem prea multe iluzii în privința realității, mai degrabă tristă, în care trăim; apoi, una dintre actrițe încheie spectacolul cu vorbele, din nuvela lui Dickens, ale Micului Tim: „Dumnezeu să ne binecuvânteze. Pe toți!” („God bless Us, Every one!”).

É un moment tulburător. Nu oricând și nu oriunde poți auzi o asemenea urare, rostită cu atâta căldură, cu atâta emoție, cu atâta arzătoare dorință de bine, cu atâta credință ca în acest superb spectacol.

În ultimii ani, Donmar Warehouse a devenit la Londra unul dintre teatrele cele mai prețuite de către critici și cele mai căutate de public. Teatrul funcționează în clădirea unui fost antrepozit, adaptat noii destinații: are o sală mică de aproximativ 250 de locuri, și o scenă în formă de pinten, aproape fără adâncime; e un spațiu teatral în permanență constrângător pentru scenografi, dar această constrângere s-a dovedit de-a lungul anilor foarte productivă.

Donmar are un repertoriu eclectic, dar în chip nedezmințit de înaltă calitate literară – de la Shakespeare la Sondheim, de la Ibsen la Frank Loesser, de la Pirandello la Peter Nichols și Tom Stoppard.

Anul acesta, Donmar prezintă în regia directorului artistic al instituției, Michael Grandage: *Othello*, cu trei vedete de cinema în rolurile principale. Biletele pentru întreaga serie de spectacole au fost cumpărate imediat după punerea lor în vânzare, iar la negru au fost de găsit locuri pentru sume amețitoare, chiar de peste 1000 de lire sterline; este, probabil, efectul cuplat al reputației teatrului și al interesului public pentru cele trei stele ale ecranului.

Decorul (Christopher Oram) folosește abil zidul din spate al scenei, și se reduce, de fapt, la niște lespezi pe care la începutul spectacolului se scurge apa (doar suntem la Veneția!) și la câteva piese de mobilier; personajele poartă costume de epocă – ceea ce în zilele noastre reprezintă o „inovație“!

Linia generală a spectacolului e, aș zice, tradițională, deși sunt sigur că realizatorii lui cunosc bine eseul lui Jan Kott despre piesă. Înăuntrul acestei linii tradiționale, detaliile interpretării actoricești sunt însă toate proaspete și vii.

Un Othello ros de frustrări – e minoritar și diferit de cei care-i decid destinul, dar un Othello dintr-o bucată, total în buna lui credință ca și în eroarea care îl duce la crimă, Chiwetel Ejiofor e mai puțin preocupat, zic eu, decât ilustrii lui predecesori în covârșitorul rol, de gradațiile infinitezimale ale progresului geloziei în conștiința eroului; mai degrabă dimpotrivă, el pune în lumină, necruțător, răsturnarea totală care se petrece în sufletul maurului atunci când e cuprins de suspiciuni, și, la fel, fără nicio șovăire, atunci când își descoperă vina, certitudinea imediată și absolută că trebuie să plătească.

Ewan McGregor este un Iago care are aerul de om de treabă al vecinului de palier; e de menționat, spre cinstea actorului, că el nu-și speculează mai deloc farmecul ieșit din comun, se ferește consecvent s-o facă – aproape că nu zâmbește. De neuitat însă este privirea acestui Iago atunci când, în scena finală, este confruntat cu consecințele a ceea ce a pus la cale cu atâta perfidie: privirea această exprimă un soi de stupeoare; o fărâmă de surâs neîncrezător încălzește această uluire; acest Iago are acum înfățișarea cuiva care constată că a reușit dincolo de orice așteptări, și nu-i vine să creadă că șotia pe care a pus-o la cale a izbutit atât de bine.

Și alte partituri sunt puse în lumină cu același ascuțit simț al adevărului: Brabantio, contrariat în autoritatea lui paternă, obtuz, agresiv și moșic în dorința lui de a-i vedea pedepsiți pe cei care n-au ținut seamă de voința lui; Cassio, ușuratic, dar simpatic, foarte „băiat de treabă căruia i-a mers întotdeauna din plin“; Rodrigo, un uriaș aproape monumental în vanitatea lui jignită și în teama lui obsesivă că e tras pe sfoară.

Unul dintre comentatorii moderni ai piesei scrie, cu teamei, că ea conține, de fapt, mai multe povești de dragoste nefericită; una dintre acestea e povestea Emiliei și a lui Iago; în rolul *Emiliei*, Michelle Fairley este extraordinară, cu aerul ei de gospodină destoinică, întrupare a bunului simț, dispusă să ia totul ușor, până când realizează, cutremurată, că, de bună-credință fiind, a devenit complicea unui criminal; jocul actriței o situează pe Emilia cu limpezime în miezul țesăturii tragice a piesei.

Singura care, după mine, dezamăgește în acest context e Kelly Reilly; e, desigur, cuceritoare pe ecran, dar pe scenă mi s-a parut clorotică și fără viață în privire; văzând cum această Desdemonă, lipsită de alură aristocratică, flirtează amicalmente cu Cassio, mi-am zis că Othello nu trebuie să fie din cale-afară de bănuitor pentru ca să dea crezare minciunilor pe care i le toarnă Iago...

Distribuția alcătuită de Nicholas Hytner la *Much Ado about Nothing* (*Mult zgomot pentru nimic*) e surprinzătoare; Simon Russell Beale și Zoë Wanamaker sunt actori de prim rang, eminenti, dar amândoi trecuți binișor de vârsta lui Benedik și, respectiv, Beatricei. Pe Beale l-am văzut în urmă cu câțiva ani în *Hamlet*, pe care-l juca cu o sensibilitate de jupuit de viu, iar pe Zoë Wanamaker, stăpână pe toate trucurile comediei ușoare, în piesa lui David Mamet *Boston Marriage*. În spectacolul de la National Theatre, cei doi actori au tactul și înțelepciunea artistică de a nu încerca să pară mai tineri decât sunt. Iar regizorul a construit inteligent și

Chiwetel EJIOFOR și Ewan Mc GREGOR
în *Othello* (regia: Michael Grandage)



Foto: J. Persson

Foto: J. Persson

Chiwetel EJIOFOR și Kelly REILLY
în *Othello* (regia: Michael Grandage)

Ewan Mc GREGOR, Chiwetel EJIOFOR și Kelly REILLY
în *Othello* (regia: Michael Grandage)

Foto: J. Persson

cu nedezmintită fantezie întregul spectacol în jurul acestor doi interpreți, situându-i într-o lume în care povestea lor nu numai că e perfect plauzibilă, dar dobândește un sens și o frumusețe neașteptate, absolut uimitoare.

Acțiunea piesei se petrece în Sicilia, iar Sicilia lui Hytner (decorul : Vicki Mortimer) e o Sicilie „de-adevăratelea”, în care s-ar putea juca și piesele de tinerețe ale lui Pirandello. În jurul scenei enorme de la Olivier, câteva blocuri albe, înalte, înfățișează niște case din sat; se văd, la etaj, ferestrele lor oblonite. Printre blocuri se intră și se iese, iar în fața lor o construcție înaltă, asimetrică, din grinzi subțiri de lemn lustruit, plasată pe turnantă, ni se arată mereu din alt unghi. Moșia lui Leonato (câci ne aflăm pe moșia unui oarecare nobil sicilian, și nu într-un palat) trăiește pe scenă o viață a ei – slugile mănâncă și trăncănesc dimineața la micul dejun, înainte de a se apuca de treabă, spală dalele în jurul bazinului din curtea moșiei, șed pe bănci urmărind petrecerile din sat, se adună în bisericuța unde urmează să se cunune Claudio și Hero; printre stînghiile construcției de pe turnantă, vedem mai tot timpul ce se petrece în partea cealaltă...

Costumele (Dinah Collin), în tonuri potolite și calde, întregesc vizual atmosfera rustică a montării.

O fată de măritat, Hero, și un tînăr ostaș, Claudio, care se bucură de protecție din partea comandantului – e firesc ca între ei să se înfiripe o dragoste de la prima privire, dar să se ivească și teama de a vorbi direct, nevoia de mijlocitor. Pe de altă parte, e firesc ca Leonato să fie îngrijorat de o nepoată care are toate șansele să rămână fată bătrână, și care a luat și obiceiul să bea uneori câte-un păhărel; e firesc ca don Pedro, care vrea să le fie tuturor naș și nun, să fie preocupat să-i găsească o parteneră lui Benedik, care trăncănește mult, dar se poate ghici că, flăcău tomnatic, cu barba căruntă și puțină burtică, nu se simte tocmai bine în propria lui piele. Spectacolul se instituie pe nesimțite într-o pledoarie pentru dreptul oamenilor la tandrețe și la fericire, chiar și atunci când ei nu mai sunt chiar trufandale, când în viața lor toate jocurile par a fi deja făcute, când ei încep să se teamă de singurătate la bătrânețe ; o pledoarie pentru dreptul lor de a se copilări chiar și atunci când parcă nu mai stă bine să te copilărești.

Un ansamblu armonios forfotește neconținut în jurul acestei perechi, robotind, cântând, dansând, petrecând, veselindu-se și întristându-se. Nimic nu are un aer excepțional în această atmosferă însoțită, nici chiar intrigile lui Don John, nici chiar tembelismul senin al lui Dogberry ; și nici chiar faptul că doi îndrăgostiți cam copuți se izolează ca să se giugiulească nu pare excepțional...

Susținut de doi actori admirabili și de un ansamblu excelent, fără fisură, Hytner a reușit un spectacol foarte hazliu și foarte cald, foarte omenesc și foarte poetic.

Royal Shakespeare Company a montat **Regele Lear** și **Pescărușul** în paralel (ambele premiere: martie 2007), cu aproape aceiași interpreți în distribuție și folosind un decor (Christopher Oram) care dezvoltă, pentru cele două spectacole, aceeași idee; e imposibil de spus dacă *Regele Lear* a determinat viziunea scenografică a *Pescărușului*, sau invers.

Spectatorul vede dintr-un unghi lateral sala demolată a unui teatru vechi căzut în paragină – un balcon care pornește de la arlechinul din grădină și se pierde undeva în adâncimea scenei; fotoliile au fost de mult scoase din sală, câteva resturi de draperii spânzură de pe balustrada balconului la începutul *Regelui Lear*, loja laterală a fost închisă cu un panou ce pare de paiantă; un panou din scânduri înnegrite ține loc de plafon.

Pentru *Lear*, acesta e teatrul unei grandori și al unui fast care s-au dus de mult, pentru *Arkadina* – teatrul care a fost și rămâne viața ei, dar care nu mai e

ce-a fost el odinioară; pentru Nina teatrul e un vis amăgitor care, în cele din urmă, se transformă într-un coșmar.

În amândouă montările, spectatorii capătă senzația bizară că ei sunt actorii care, nemișcați, evoluează în fața unui public aflat în neconținută mișcare...

Trevor Nunn nu montează pentru prima oară tragedia aceasta a lui Shakespeare, și montarea lui se bazează pe o înțelegere în profunzime a textului; regizorul povestește că a ezitat între versiunea din Quarto și cea din Folio a piesei, hotărându-se, în cele din urmă, pentru o versiune combinată. Pentru Nunn, lumea *Regelui Lear* este o lume ireparabil înecată în întuneric, un sfârșit de lume, în care nu mai există nicio rază de speranță. Totul nu mai e decît ură, brutalitate, violență, murdărie, zădărnice.

Marele Ian McKellen începe rolul lui Lear nu dinspre senilitatea personajului (o tradiție care pornește, cred, de la Laurence Olivier; recent, la Paris, Michel Piccoli și-a însușit și el această tradiție), ci, dacă am înțeles eu bine, dinspre cabotinajul la care îi obligă funcțiile înalte pe cei care le dețin, un cabotinaj pe care aceștia îl întrețin cu plăcere; o trecere rapidă prin scenă a lui Lear urmat de suită precede, în spectacol, începutul piesei; rutina onorurilor l-a corupt pe acest Lear, obișnuindu-l să joace în permanentă un rol, rolul autorității necontestate, care-și poate permite orice; refuzul Cordeliei de a-și declara iubirea îl infurie pe acest Lear, pentru că ea contrazice nu numai o îndelungată deprindere cu lingușirea, ci contravine pozei pe care el a adoptat-o de-o viață.

Încercând să definesc ce aduce nou interpretarea acestui fabulos actor în rolul lui Lear aș zice că e lupta lui disperată cu neputința; nu e Lear-ul hemingwayan, încă falnic, al lui Paul Scofield, ci e conștient de limitele sale trupești, încă din prima scenă, și încearcă să glumească pe socoteala lor – alt aspect al unui anumit soi de cabotinaj; nici față de Goneril, când aceasta îi enumeră condițiile pentru a-l găzdui, și nici față de Regan mai târziu, Lear-ul lui McKellen nu pare cuprins de mânie veritabilă – el se confruntă, cutremurat, cu propria lui, deznădăjduitoare, imposibilitate de a acționa; de aceea, nici scena furtunii nu este, în interpretarea lui McKellen, o luare la întrecere (vocală) cu forțele dezlănțuite ale naturii, ci o încercare, în fond jalnică, și de aceea cu atât mai tragică, de a-și asuma nimicnicia, într-un târziu descoperită; ca și Rolf Boysen în spectacolul de la München al lui Dieter Dorn, Lear-ul lui McKellen se despoaie de haine în bătaia ploii; dar în timp ce Boysen făcea asta sfidător și cu măreție, McKellen se despoaie lamentabil, parcă nu într-un totu conștient de ceea ce face, și scârbit de sine însuși nu mai puțin decât de lume; nebunia lui Lear este la McKellen atât de calmă în aparență, încât nu mai poți fi sigur că e vorba într-adevăr de nebulie și nu de o formă nouă, extrem de subtilă, de cabotinaj și de autoapărare...

Culminația acestui efort sfâșietor de a-și depăși limitele se află în înțelegerea și acceptarea morții; dacă nu m-au înșelat urechile, McKellen zice de cinci ori „never” în ultima replică a regelui, și nu de trei ori, ca în text – ca foarte marii cântăreți care își îngăduie să interpoleze câte un *do* de sus în finalul cântecei unei arii celebre. În acești zguduitoari și de neuitat *never* se întrezărește, concentrată, întreaga dramaturgie a lui Beckett.

Acestui Lear îi este contrapus un Nebun extrem de teluric – nu cred că întâmplător Nebunul lui Sylvester McCoy e șugubăț și cinic, foarte dintr-o bucată, dar deloc cabotin, ca și când n-ar ști că meseria lui e tocmai să fie nițel cabotin. Nebunul acesta atât de direct în felul lui de a fi nu e lăsat să dispară din piesă uitat de toți, ci este spânzurat de satrapii lui Cornwall.

Un Gloucester plin de o impunătoare demnitate (Michael Gaunt), pe de o parte, și un Kent fragil ca înfățișare, dar plămădit din fibră de oțel (Jonathan Hyde), pe de

alta, flanchează un rege Lear care nu izbutește nicicum să se lepede cu totul de poza regalității lui; atâta doar că celebrului „*every inch a king*” McKellen îi adaugă un gest obscen, lăsându-ne să înțelegem că s-a lămurit ce preț are regalitatea lui...

Dacă Frances Barber în rolul lui Goneril transmite cu distincție aristocratică egoismul rece al eroinei, iar Romola Garai în rolul Cordeliei mi s-a părut că explică foarte convingător – ca pe o ieșire tinerească, inconștientă, ca pe o zburdălnicie, ca pe un prilej de a acuza fățărnicia surorilor – refuzul ei de a-l măguli pe rege, dând culoare cu temperament juvenil unui rol în care actrițe cu mai multă experiență nu parvin să convingă, fiindcă se străduiesc să clădească tot rolul pe ingenuitate, mi-a fost greu să accept în rolul lui Regan vocea stridentă a interpretei.

Spectacolul cu *Regele Lear* e impresionant, și adesea tulburător; mi s-a părut însă că nu e suficient de „rotund”, ca și când regizorul n-ar mai fi avut răbdare să cizeleze anumite scene așa cum a avut pentru altele. E admirabil conturat ducele de Burgundia (Peter Hinton), personajul episodic care se decide de Cordelia în momentul în care realizează că prințesa e o fată fără zestre; sunt admirabil conturați, de asemenea, *Albany* (Julian Harries) și *Cornwall* (Guy Williams). În schimb, Edmund mi s-a părut lipsit de energie, anemic, nejustificând prin nimic fascinația pe care maleficul personaj o exercită asupra mai tuturor celor din jur; iar Ben Meyjes începe frumos rolul lui Edgar, arătându-l băiat „cuminte”, dar din clipa în care acesta devine Tom Nebunul, își zbiară toate vorbele răgușit, ceea ce face ininteligibil nu numai textul, ci și drama dindărătul acestuia.

Doar înfruntarea dintre cei doi frați – o capodoperă de luptă scenică – are, în final, toată încrâncenarea cerută de text.

Compania Tara a fost întemeiată în anul 1977, o echipă de teatru britanic asiatic, care reunește programatic cultura europeană cu cea indiană și cea a altor popoare asiatice. Colectivul acesta, condus de Jatinder Verma, care a fost solicitat să monteze și la Teatrul Național, se bucură de un nume bun și a fost invitată să prezinte montarea sa cu *Furtuna* lui Shakespeare la Teatrul Arts, care ține de West End.

Nu mai că, bag seama, există West End și West End. Teatrul Arts arată așa cum arăta pe vremuri un cinematograful necăjit de mahala...

Șase frânghii coborând din pod, trase, răsucite, împletite, eliberate din nou de către actorii care se agață de ele, șase frânghii pe care aceștia se cațără și alunecă apoi în jos, și două panouri tapetate dispuse în formă de V, pe care se proiectează (cu totul imperfect sub raport tehnic) câteodată valuri, câteodată siluete omenești, câteodată umbre indistincte, câteodată fragmente din fizionomiile interpreților aflați pe scenă, sunt singurul decor al acestei montări, realizată cu șase interpreți.

Costumele sunt tunici, pantaloni, cămeșoaie albe ca în portul indian.

Patru dintre cei șase interpreți sunt absolvenți ai RADA (Academia Regală de Artă Dramatică), iar un cincilea a absolvit Guildhall School of Music and Drama – două dintre cele mai prestigioase și mai bune școli de teatru care pot fi imaginate; toți sunt tineri profesioniști care știu să se țină, știu să vorbească, știu să spună versuri, știu să se miște, știu să construiască o relație, un conflict, un rol, știu să se integreze unui concept regizoral, atât cât e el de concept regizoral, în cazul acestei *Furtuni*. Le fac pe toate astea cu deplină credință – ceea ce creează un soi foarte special de emoție scenică, înrudită îndeaproape cu emoția pe care e de presupus că trebuie s-o stârnească reprezentarea unei piese în care magia e, printre altele, și o metaforă a artei teatrului.

Dar șase actori nu pot acoperi toată complexitatea piesei, nu-i pot face suficient de transparentă pentru public nici măcar fabula, iar mijloacele regizorale de care se slujește directorul de scenă nu sunt nici ele peste măsură de bogate și de variate.

M-a durut sufletul să văd atâta risipă de talent și știință de teatru din partea actorilor în slujba unei cauze pierdute din capul locului, cu atât mai mult cu cât îmi dau seama că această risipă de talent (asumată!) este singura lor șansă de a se afirma – aceasta și apariția în formații de *fringe*.

Da, drumul de la școala de teatru (fie și cea mai bună cu puțință) la National Theatre sau la Royal Shakespeare Company, sau la marele succes în West End, sau la film și la televiziune, e lung și spinos – și foarte nesigur...

În interiorul teatrului părgănit construit pentru *Regele Lear*, în **Pescărușul**, montat de Trevor Nunn, undeva, în fundul scenei, apare construcția improvizată „sub cerul liber”, pe malul lacului, de către Treplev, pentru ca Nina să-i joace în acel loc piesa-monolog; scenetuța improvizată rămâne acolo tot timpul, până la final, chiar și după ce acțiunea se mută în interior, teatrul fiind obsesia mai multora dintre eroii *Pescărușului*. Acolo, pe scenetuța improvizată, vor fi schimbate în final ultimele replici dintre Treplev și Nina.

Câțiva mesteceni, puțină mobilă.

Trevor Nunn a montat piesa într-o traducere proprie, întocmită pe baza unei traduceri literale făcute de un cunoscător al limbii ruse, și și-a definitivat traducerea în repetiții, împreună cu echipa de actori cu care a lucrat; rezultatul e o versiune în engleza vorbită a zilelor noastre, o versiune în care Cehov sună mult mai puțin elaborat și poetic decât este el, de fapt, dar care, în schimb, îi pune în lumină tot umorul, cel senin și cel negru.

Punerea în scenă nu se abate de la linia tradițională, dar asta mi se pare, în acest caz, mai degrabă un semn de înțelepciune regizorală decât un neajuns – regizori foarte mari au eșuat, montând *Pescărușul*, numai și numai din cauza strădaniei de a întoarce pe dos interpretarea clasică a piesei și de a-i da o expresie scenică izbitoare... Iar jocul actoricesc e aici, în mai toate rolurile, admirabil, propunând, pe alocuri, chiar câte un element de noutate.

Romola Garai aduce și în rolul Ninei prospețimea cu care o interpretează pe Cordelia; e foarte evident în jocul actriței că Nina nu e decât o găsculiță provincială însetată de celebritate, și cam exaltată, pe care o aduce la realitate o experiență profund tragică (cândva, așa definea rolul Liviu Ciulei). În ultimul act, actrița strecoară o discretă notă de isterie în comportarea Ninei, care începe să vorbească, deodată, când precipitat, când târăgănat și abia îngăimând cuvintele.

Richard Goulding (*Treplev*) și-a conceput rolul pornind nu de la talentul neobișnuit al eroului, de la vocația lui artistică, ci de la simplitatea și modestia acestuia.

Arkadina este Frances Barber, care pune în valoare cu rafinement vulnerabilitatea personajului, dincolo de aerele și răsfăturile actriței de succes.

Michael Gaunt, atât de solid, de echilibrat și de puternic în rolul lui Gloucester, e extraordinar în rolul lui Sorin (pe care îl joacă alternativ cu Ian McKellen), conturând un personaj caraghios și simpatic, aflat în stare de prăbușire încă de la prima lui apariție...

Nesatisfăcător în *Edgar*, Ben Meyjes e foarte convingător în Medvedenko, iar Monica Dolan, care mi-a plăcut ca Regan, aduce în rolul Mașei o notă de umor mușcător, pentru care timbrul vocii ei, atât de special, e numai potrivit!

Excelentă e în rolul Polinei Andreevna, pe care ne-o arată foarte atrăgătoare, și totuși cu un fel de uscăciune sufletească, Melanie Jessop. Și, evitând caricatura, excelent e și Guy Williams în rolul lui Șamraev.

Singurul dintre personajele centrale ale *Pescărușului* care apare mai palid în spectacol decât ar fi de dorit e Trigorin: interpretul pare să fi luat prea *ad litteram* mărturia acestuia, potrivit căreia n-a avut niciodată niciun fel de tărie de caracter.

Comedia lui William Wycherley *The Country wife* (*Nevasta de la țară*) e o nestemată printre nestematele comediei Restaurației. Foarte licențioasă, ea împletește, ca mai toate comediiile epocii, mai multe fire narrative.

Cel dintâi e legat de personajul lui Horner (chiar numele sugerează că eroul obișnuiește să pună coarne), care răspândește zvonul că ar fi devenit impotent, fiindcă un asemenea zvon e, paradoxal, de natură să-i înlănească aventurile. Un alt fir narativ e legat de cuplul Pinchwife, soțul posesiv și gelos care și-a luat o nevastă de la țară naivă și fără experiență, sperând că, în acest fel, se pune în afara primejdiei de a se trezi încornorat; până la urmă, speranța aceasta se va dovedi, firește, a fi fost numai o amăgire. Un al treilea fir prezintă tineretul libertin și spiritual al epocii și relatează felul în care Alithea, sora lui Pinchwife, ce urma să fie soția superficialului Sparkish, devine până la sfârșit, după o îndelungă împotrivire, soția altui bărbat, mult mai atrăgătorul Harcourt, pe care se poate bizui cu adevărat.

Piesa lui Wycherley a fost montată la Theatre Royal Haymarket de Jonathan Kent, în cadrul unei experiențe noi în curs de desfășurare la acest teatru: se încearcă a se încheaga aici o trupă permanentă care în fiecare stagiune să fie condusă de către alt regizor. În această stagiune, conducerea teatrului a fost încredințată lui Jonathan Kent, cel care între 1990 și 2002 a fost directorul artistic al Teatrului Almeida, alt teatru important din Londra.

Decorul, foarte elegant, foarte viu colorat și foarte ingenios (cu panouri care pivotează pe balamale sau coboară de la pod, și mobile care urcă din trapă pentru a dispărea apoi tot acolo) reinterpretează cu umor epoca, la fel ca și costumele spectacolului (scenografia: Paul Brown).

Jocul actorilor e foarte apăsător, așa zice supravoltat de la început și până la sfârșit, și câțiva dintre criticii londonezi au cam strâmbat din nas. Nu încapă îndoială că piesa poate fi jucată cu mai multă finețe, fără să piardă nimic din hazul ei pipe-rat. Dar nu-mi vine să condamn echipa de la Haymarket pentru stilul mai gros pe care l-a adoptat: spectacolul e extrem de comunicativ, extrem de hazliu, deloc vulgar, și stârnește râsul la mai fiecare două sau trei replici; nu e deloc puțin lucru, dacă ținem seama și de faptul că e vorba de un text care în zilele noastre nu poate fi înțeles la lectură fără glosar și fără comentarii. Dintre interpreți nu pot să nu-l menționez pe David Haig, probabil unul dintre cele mai puternice talente comice ale scenei englezești de azi – e poate puțin monoton în înverșunarea lui exacerbată, nicio clipa domolită, dar e un veritabil vulcan de energie.

Întreaga distribuție e excelentă. Pe Margery, nevasta de la țară, mi-aș fi dorit-o un pic mai inocentă, cel puțin în aparență, decât o înfățișează Fiona Glascott – adică un pic mai aproape de Agnès, eroina *Școlii nevestelor*, care i-a slujit lui Wycherley drept model; e destul să vezi cum își coboară tot timpul rochia de pe umăr, dezgolindu-l, deși soțul i-o trage mereu înapoi, ca să te gândești că nu e nevoie să ajungă la Londra pentru a se deprava...

Luna viitoare se reia la Haymarket *Marea* lui Edward Bond, cu Eileen Atkins în rolul doamnei Rafi, iar după aceea va fi montat acolo, în premieră absolută, un *musical* după *Dama cu camelii*, realizat de libretiștii *Mizerabililor* și de Jonathan Kent, cu muzica lui Michel Legrand.

Troienele lui Euripide se joacă la National Theatre în traducerea lui Don Taylor, traducere conformă tendinței – ce se face simțită nu numai în Anglia, ci și prin alte

locuri – de a echivala textele poetice ale autorilor clasici printr-o limbă modernă vorbită, „comunicativă“, pe înțelesul oricui și de joasă altitudine stilistică.

Regizoarea Kate Mitchell a plasat acțiunea piesei într-un port modern, într-un fel de antrepozit prevăzut și cu birouri, de unde prizonierele urmează să fie transportate cu vaporul în patria cuceritorilor țării lor. Decorul este hiperrealist: două etaje, un birou la etaj, în adâncimea scenei, despărțit de încăperea principală printr-o fereastră interioară, și legat de parter printr-un lift, un fel de nișă întunecoasă dedesubt, scări verticale pe pereți, uși metalice care funcționează ca niște ghilotine, birouri și scaune. Sus, se agită în spatele ferestrei, lepădându-și veșmintele la un moment dat, o siluetă feminină care, după cum constatăm mai târziu, este a frumoasei Elena. Scena e aproape în permanență luminată doar pe jumătate, dar nenumărate becuri se aprind și se sting întruna, roșii, semnale de alarmă permanentă... Sirenele care se aud în răstimpuri de pe mare fac încă mai sinistru atmosfera, și așa foarte tensionată.

Acțiunea tragediei antice e plasată undeva la sfârșitul anilor '30 sau începutul anilor '40 ai secolului XX și muzica pe care o auzim când și când este *big band jazz* din epocă. *Troienele* au fost ridicate, probabil, de la o petrecere, poate o petrecere în cinstea terminării războiului, fiindcă sunt toate în rochii de seară. Zeii au fost suprimați din piesă, iar textele corului scurtate considerabil, fiindcă structurile tragediei grecești nu se cupleză bine cu realismul crud al regizoarei. Pentru pasajele corale – câte au mai rămas – este folosită o lumină specială, care să detașeze convenția *stasimon*-ului de contextul realist al dramei; bocetul după Astianax este în spectacol singurul moment cântat, în acompaniamentul unei melodii care, coincidentă (!), se transmite la aparatul de radio aflat în decor și pe care cineva l-a deschis din întâmplare...

Ceea ce vedem este un grup de femei isterizate și isterice, păzite de niște temniceri-funcționari care intră, ies, se agită, circulă între diversele uși din decor, urcă și coboară fără încetare. Sunt destul de mojici și de brutali, dar ușor jenați atunci când îl aduc pe Astianax într-o valiză, pentru ca Hecuba și însoțitoarele ei să spele cadavrul. Asta se va și întâmpla, pe una dintre mesele din scenă, apoi, peste cadavru sunt presărate flori – acestea rupte dintr-un ghiveci pe care una dintre femei l-a adus din biroul de la etaj, după ce s-a cățărat pe o scară și a spart geamul ca să intre în posesia ghiveciului. În cele din urmă, cadavrul copilului este scos din scenă într-o cutie de carton.

Foarte zbuciumată, ca și celelalte prizoniere, este Elena, care încă nu știe că Menelau o va despărți de acestea și o va reinstala în drepturile ei de regină; înainte de a părăsi scena, Menelau îi administrează o sărutare apăsată Hecubei (!).

Spectacolul se vrea o demascare, o înfierare a ororilor războiului; de fapt, el propune o estetizare rafinată a acestor orori, oferind publicului din sală, aflat în afara oricărui pericol, prilejul de a se delecta detașat cu toate aceste orori.

Straniu destin are opera lui Noel Coward; după răsturnarea pe care a produs-o în teatrul britanic premiera din 1954 a piesei lui John Osborne, *Privește înapoi cu minie*, Coward (ca și Terence Rattigan) a părut demodat. El a murit în 1973 cu amărăciunea de a fi considerat desuet. Astăzi, dramaturgia lui Noel Coward (ca și cea a lui Terence Rattigan) revine pe scenă cu drepturile dramaturgiei clasice; lui Coward i se înregistrează cântecele; i se publică jurnalele, scrisorile și memoriile; i se consacră monografiile. De fapt, însă, teatrul britanic nu l-a uitat niciodată cu totul pe dramaturg.

Present laughter (*Râsul de acum*, titlul e împrumutat dintr-un cântec al bufonului Feste în *A douăsprezecea noapte*) este o comedie scrisă de Coward în 1939 și jucată în premieră absolută în 1942. În centrul piesei se află Garry Essendine, un actor de succes, răsfățat și muieratic, obsedat de teama de a îmbătrâni (a trecut nu de mult, vai!, pragul vârstei de 40 de ani); încurcăturile cu diverse parteneri tinere ale eroului, aflat în pragul unui turneu în Africa, relațiile lui cu o secretară-Cerber (care îi trece totuși cu vederea păcatele), cu prietenii și cu soția (de care s-a despărțit, dar la care, în cele din urmă, se va reîntoarce), cu personalul de serviciu și cu un tânăr scriitor alcătuiesc obiectul comediei, care trăiește prin hazul scăpărător, sclipitor al replicilor, și prin dialogul spumos ca șampania.

Rolul lui Essendine, al cărui prim interpret a fost însuși autorul comediei, a fost și a rămas o piatră de încercare pentru actori: cei mai de vază din fiecare generație s-au confruntat cu aceasta partitură pe cât de generoasă, pe atât de dificilă: Albert Finney, Peter O'Toole, Simon Callow și alții încă. E rândul lui Alex Jennings să o facă acum, și o face cu o mare știință a servirii poantelor, dar, după mine, nițel prea preocupat de servirea acestor poante; la drept vorbind, zâmbetul spontan cu care a mulțumit la aplauze mi s-a părut mai cuceritor decât ceea ce văzusem mai înainte. Ansamblul, aproape fără excepție, îl pun în valoare cu tact, cu simț al măsurii pe protagonist, făcând delicia unui public care izbucnește în hohote de râs aproape la fiecare replică.

Toate astea într-un decor splendid (de Tim Hatley): un salon încărcat cu zeci de accesorii de epocă (canapele de piele, scafe cu abajururi mititele din hârtie cerată...), evocator și nostim în același timp, conceput cu o perspectivă atât de forțată, încât peretele din fund se reduce la întâlnirea dintre pereții laterali, scara ce duce la dormitorul eroului pare a răsări din această întâlnire, iar plafonul încăperii apare ca un triumf al ce coboară în picaj asupra scenei.

Statement of regret (*Declarație de regret*) este a treia piesă a autorului de culoare Kwame Kwei-Armah pe care o prezintă National Theatre, încheierea unui triptic. Titlul este un citat dintr-o declarație din 2006 a guvernului britanic, prin care acesta își exprimă regretul pentru comerțul cu sclavi, la 200 de ani de la abolirea sclaviei.

Piesa vorbește despre întemeietorul și conducătorul unui institut de cercetări interdisciplinare consacrate problemelor rasiale; personajul traversează o dramă personală: moartea tatălui său l-a zguduit atât de tare, încât e pe punctul de a cădea în darul beției. Pentru a da un nou impuls activității instituției pe care a creat-o, el decide să devină partizanul unei linii politice noi, întemeiate pe discriminarea britanicilor de culoare originari din Africa față de cei originari din Indiile de Vest. Rezultatul acestei schimbări de politică se arată a fi dezastruos.

Citită, piesa dovedește un condei remarcabil, deși prima ei parte e nițel discursivă, și autorul face uz de *dopping* dramaturgic: viața personală a eroului nu e mai puțin complicată decât dilema politică în care se află, cu o amantă tânără în echipa lui de colaboratori și un fiu nelegitim pe care îl aduce în această echipă, spre indignarea soției, care pleacă, amenințându-l cu divorțul, și spre suferința fiului legitim, care face și el parte din respectiva echipă.

Nu mi-e greu să înțeleg rațiunile pentru care National Theatre îl promovează consecvent pe acest autor, la sala Cottesloe. Mi s-a părut însă că textul nu are o suficient de largă deschidere spre universal, rămânând în considerabilă măsură limitat la problemele specifice unei anumite comunități.

Urcată pe scenă însă, piesa câștigă mult, dovedindu-și din plin virtuțile într-un spectacol bine articulat (regia: Jeremy Herrin), bine ritmat, foarte bine jucat de toți actorii din distribuție, într-un decor elegant (Mike Britton), tot numai o geometrie rece din metal lucitor, material plastic negru și calculatoare.

Michael Morpurgo este un foarte citit autor de cărți pentru copii; a scris peste o sută de asemenea lucrări și a obținut numeroase premii; între 2003 și 2005 a fost *Children's Laureate* – o distincție pe care, începând din 1999, editorii o acordă în Anglia celor mai prețuiți scriitori pentru copii. Nick Stafford i-a adaptat pentru scenă romanul *War horse* (*Cal de război*), iar Marianne Elliott și Tom Morris au montat această dramatizare pe scena Olivier, scena cea mare a teatrului, în colaborare cu echipa Handspring Puppet Company, care realizează păpuși uriașe înfățișând oameni și animale în mărime naturală.

Cal de război e povestea lui Albert, un adolescent de la țară care primește în dar un mânz; îi dă numele de Joey, îl crește și îl dresază; la începutul Primului Război Mondial, calul e vândut armatei; Albert jură să plece și el pe front, să-l caute pe Joey, să-l găsească și să-l readucă acasă. Spectacolul reprezintă această mică epopee.

Pe scena imensă, îmbrăcată în negru, a sălii Olivier, se vede doar o fâșie de cer alb, pe care se proiectează, când și când, imagini și umbre. Doar câteva elemente de decor și caii – niște carcace ce par împletite din nuiele groase, pe care sunt montate articulații din lemn și metal; trei mânăuitori pun în mișcare un cal; pe cel care mânăuiește capul îl vedem în întregime, pe ceilalți doi, aflați sub carcasa care închipuie trupul animalului, îi ghicim numai; iar calul prinde viață și trăiește: își flutură coada, își mișcă urechile, freamătă; mânăuitorii nechează și fornăie, reacționează la tot ce se întâmplă în jurul lor, intră în relație cu partenerii... Un gâscan-păpușă traversează și el din când în când scena, exprimându-și atitudinea față de ceea ce vede; pe front, peste cadavre coboară corbi-păpuși. Chiar și fetița unei franțuzoaice apare în chip de păpușă...

Rotirea turnantei sporește senzația de cinematografic pe care o dă spectacolul, și, cel puțin într-una dintre scene, turnanta de la Olivier, care, rotindu-se, e capabilă să se și înalțe ca un șurub, desăvârșește efectul.

Nu am cuvinte să descriu emoția pe care o trezește acest uluitor spectacol, cu superioara lui teatralitate, atât de simplu în atât de sofisticata lui alcătuire, nici magia pe care el o exercită, și care taie respirația spectatorilor: ești captivat de transformarea lui Joey din mânz în cal adult, ești mișcat de educația pe care i-o dă Albert („*good boy, good boy!*”, îl încurajează băiatul de fiecare dată când calul se supune îndemnurilor pe care le primește și învață astfel cum să se poarte pentru a supraviețui în orice împrejurări), te bucuri împreună cu ei atunci când Albert reușește să-l facă pe Joey să tragă la plug, suferi când Albert este despărțit de Joey, urmărești cu sufletul la gură peripețiile celor doi pe front, trecerea lui Joey de la trupele britanice în stăpânirea unui ofițer german îngreșat de război... Ești sufocat de panică atunci când Joey se împiedică de un fir de sârmă ghimpată și e pe punctul să fie împușcat, iar Albert, orbit vremelnice de gazul toxic, ascultă ce se întâmplă lângă el, fără să poată interveni, și, desigur, ești copleșit de fericire atunci când totul se termină cu bine și îl revezi pe Albert acasă, călare și la trap pe Joey al lui...

E un moment de asemenea intensitate, încât trebuie să ai o inimă de piatră ca să nu simți că ți se umezesc ochii și chiar te podidește plînsul – fără să știi prea bine dacă îți dau lacrimile fiindcă sfârșitul tragiciei povești e fericit, sau pentru că teatrul e în stare de asemenea miracole scenice...