

AMATORUL PASIONAT

Sorin ALEXANDRESCU

Timpul istoriei și timpul scenei

Nu este ușor, desigur, să emiți opinii după un spectacol de grandoarea și complexitatea lui **Eduard al III-lea**. Dacă excelentul caiet-program al acestuia se referă la spectacolul *în curs* de a se face și focalizează, pe drept cuvânt, pe istoria evenimentelor – adesea încălcate de Shakespeare – și pe date despre epoca lui, sau despre modul în care a fost recuperată „apocrifa”, noi vedem spectacolul *finit*, în care asemenea date se pierd și contează doar încleștarea crudă a oamenilor. Acum, în 2008, istoria s-a dublat, ea desparte timpul lui Shakespeare de evenimentele prezentate, dar și cea dintre ambele și timpul nostru. Noi privim evenimentele, dar privim, în același timp, și pe Shakespeare privind regii Angliei. Libertățile noastre se adaugă libertăților lui, sau le deranjează.

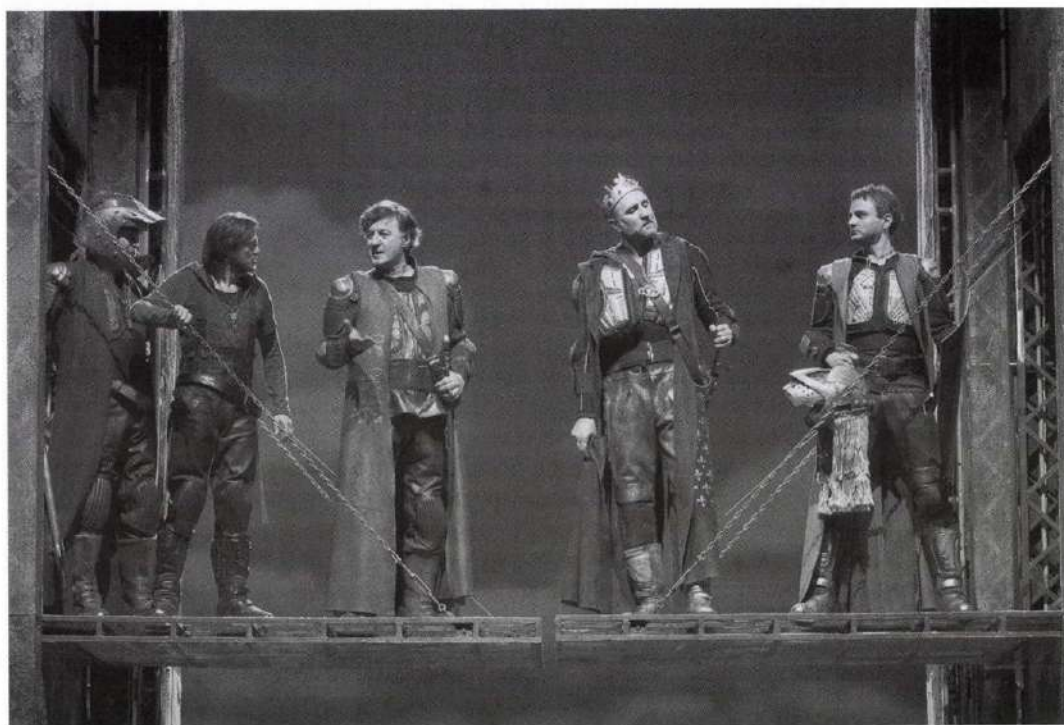
(Dublura, sau sciziunea dintre acești timpi, se agravează în cazul unui spectator obișnuit, nici istoric, nici cronicar teatral. El doar trăiește intensitatea, adesea răvășitoare, a unui spectacol de teatru și recunoaște că timpul fictiv al acestuia îi descalifică timpul cotidian ca și cum acesta ar fi ireal. Se întreabă de ce. Se întreabă dacă timpul în teatru nu este cumva esența lui. Fie-i permis de a reflecta public asupra acestei ciudate fisuri. Admirările, ca și dezamăgirile, agățate de nume proprii, căci altfel nu se poate, ar trebui atunci citite nu drept „critica unui profesionist”, ci doar ca semne ale unei interogații pe care amatorul pasionat nu o poate exprima fără a o împărtași)

Dar, cum traduci distanța în timp de evenimente, în distanțe scenice?

Este problema întregului spectacol de la Național, ca și a pieselor istorice, în genere ale lui Shakespeare. „Apocrifa” scrisă la tinerețe este însă mult sub nivelul celorlalte drame istorice, și aducerea ei pe scenă cere de aceea nu numai mult curaj, ci și mai multe precauții. Marile drame shakespeareiene strălucesc tocmai prin capacitatea unor personaje de a „cădea” din rol și a reflecta asupra istoriei însăși, a lumii, a destinului lor. Ele sunt *drame* istorice tocmai prin faptul că depășesc istoria. Momentele de reflecție se traduc în rarefierii interne ale textului: timpul pare a sta pe loc, mișcarea celorlalți a se imobiliza, în timp ce auzim doar vocea unui King Richard răsunând, nu din timpul lui, ci din cel al lui Shakespeare, al nostru, sau al Eternității: „For God’s sake, let us sit upon the ground / And tell sad stories about the death of kings: / How some have been deposed, some slain in war / Some haunted by the ghosts they have deposed, / Some poisoned by their wives, some sleeping killed, / All murdered: for within the hollow crown / That rounds the mortal temples of a king / Keeps Death the Court ” (*King Richard the Second*, III, 2, 155–162).

Puține asemenea momente sparg textul lui *Eduard al III-lea*. Zbaterea regelui între dragoste și datorie, cea a contesei, sau a tatălui ei, între fidelități incompatibile, ori dialogurile despre respectarea, sau nu, a cuvântului dat, sună deodată la viitor, la viitorul maturității autorului, dar sunetul este încă impur fiind prilejuit acum doar

Ion CARAMITRU și Crina MUREȘAN



de conflicte punctuale, nu de destin. Apoi, partea a doua a piesei se înecă cu totul în strigăte războinice și pierde legătura cu prima parte. Viitoarea tehnică a lui Shakespeare dea prezenta echilibrat starea de spirit din ambele tabere de luptă alunecă acum, în ciuda unor încercări de obiectivitate, în declarații antifranceze jenante (însuși respectul pentru cuvântul dat pare ... inventat de contele de Salisbury și transmis printr-un prizonier fiului regelui Franței!).

Se poate desigur spune că ura și exclusivismul aparțin epocii și că noi nu le putem scoate din text. Da, într-un fel, așa este, dar ne putem distanța de ele. Dacă spectacolul o face prin scenografie, cum vom vedea imediat, el nu o face, curios, și la alte niveluri. Dintre actori, marele Ion Caramitru domină cu ușurință și farmec întreaga partitură și numai el, ca de atâtea alte ori, știe să nuanțeze, sau să relativizeze, printr-o privire, printr-o fracțiune de secundă de tăcere, duritatea cuvintelor (scenele cu Contesa, întâlnirea cu Regina Philippa, declarațiile – aparent severe – despre Prințul Negru). Apoi, amărăciunea și măsura cu care joacă Șerban Ionescu diminuează belicismul regelui Franței, iar pasiunea pură cu care vorbește Crina Mureșan înalță extraordinar rolul Contesei de Salisbury: o reușită remarcabilă a spectacolului, deși redusă la prima lui jumătate. La mai toți nobilii, în schimb, din păcate și la Daniel Badale, în rolul Prințului Negru, tonul violent, emfatic, sună adesea strident, accentuând neîndemănările unui Shakespeare înainte de Shakespeare.

La fel banda sonoră – în afara unor jocuri ironice, precum cea în care reflecției lui Eduard cu privire la atracția exercitată de contesă i se adaugă un cunoscut cântec despre *fascination* – se aude adesea în exces: soldații francezi, înspăimântați de liniștea nopții, tăiați doar de croncănitul unor corbi, altminteri admirabil fălfâind în fundalul vizual, rostesc unul dintre puținele pasaje lirice ale piesei, pe ... un fundal de saxofon. La ce bun? Tăcerea pe scenă, în fața noastră, ar fi fost, cred, la fel de densă, de sinistă, ca aceea resimțită de personaje în lumea lor.

Tot nefirească este, în scena finală, acompanierea declarației ridicol belicoase a Prințului Negru – ca urmare a victoriei asupra Franței, Anglia trebuia, după el, să cucerească Spania și ... Turcia – cu o ploaie de cadavre căzute din turn care nu sunt, evident, decât penibile manechine pătate cu roșu. Iată un moment în care metafora în derizoriu (vezi mai jos), se întoarce împotriva ei însăși, tocmai prin exces. Ce simplu ar fi fost ca declarația prințului să fi stârnit doar un zâmbet discret pe chipul lui Caramitru și, poate, pe al altor actori, într-o tăcere care putea reduce eroul adolescent la un adolescent, chiar dacă, într-un fel, erou. La fel de neinspirată este tratarea burghezilor din Calais, care se predau englezilor spre a-și salva orașul asediat de aceștia, ca niște iobagi târându-se speriați prin colb, în timp ce noi nu putem să nu ne amintim sculptura lui Rodin, închinată acestui eveniment, de un tragic demn și sumbru. Culmea este că ambele imagini apar la pagina 31 a programului de sală.

Curajul Teatrului Național București, ca unul dintre primele teatre europene, de a juca *Eduard al III-lea*, este totuși remarcabil, și sper din inimă că așa va fi recepționat de shakespeareologi, mai ales de cei britanici. Respectul pentru text, datorat și foarte buneii traduceri a lui George Volceanov, s-a îmbinat, din fericire, cu crearea unui vizual modern inteligent, semnat Dragoș Buhagiar.

Aș dori să vorbesc despre vizual mai pe îndelete, căci instalația din centrul scenei este și centrul de greutate al întregii montări. Adevărată „mașină infernală”, turnul de castel este și balconul contesei de Salisbury și streășina încercărilor de seducție ale ei din partea regelui, fie reale, fie literaturizate într-o scrisoare

imposibilă – căci mai pasionat era limbajul îndrăgostitului decât cel al scribului. Mașina este însă și loc de negociere între cele două oști, tensionat aliniat de-a dreapta și de-a stânga ei, urmată de un dramatic dans al toboșarilor, sau scenă a pornirii la luptă, al unei pauze, sau loc al povestirii bătăliei petrecute în *off*; de la Sofocle la Shakespeare, spațiul reprezentării (narrative) este separat de cel al evenimentului. Această mașină, cu alte cuvinte, este o figură a Teatrului însuși.

Dar mai este ceva, datorat, desigur, conlucrării dintre regizorul Alexandru Tocilescu, scenografie, benzile desenate (japonez) ale lui Valentin Petuhov și contribuția multimedia a lui Daniel Gontz: turnul este totodată, literalmente, poartă de rugby, la început, și mai târziu, spațiu al proiecțiilor unor scene de luptă „reală”. Prima funcție îl transformă într-o metaforă a derizoriului: după atâtea secole, Războiul de 100 de ani dintre Anglia și Franța nu ne apare mai important decât un meci de rugby între aceleași echipe, tradițional mari rivale. Acestei imagini de aplatizare prin distanțare i se opun cele de apropiere prin detalii filmate, prin alternarea încrucișării fizice a armelor feudale cu atacurile la distanță dintre crucișătoare și avioane moderne, venite, parcă, din al Doilea Război Mondial. Depărtarea ne ferea ochiul de cruzime, apropierea ne aduce carnagiul în față, cel puțin atât cât o imagine o poate face, *a posteriori*, în locul percepției directe a realului. Ironiei primei operații i se opune apocalipsa celei de-a doua, dar ambele ridică aceeași întrebare: la ce bun uciderea în masă, din moment ce, oricum privită, de aproape sau de departe, ea se risipește – absurd, inutil – în ceața istoriei (motivul ceții este și el frecvent în spectacol, numai că el ne este familiar din multe alte spectacole sau filme istorice).

În fine, o altă conotație: cei doi regi, și suitele lor, privesc la un moment dat bătălia pe același ecran din turn, ca la un uriaș televizor, cum facem noi înșine în cazul atâtor violențe televizate din toate colțurile lumii. Ei privesc însă totodată *propriul lor război*. Procedul este cunoscut din multe alte spectacole, sau filme, în care naratorul povestește de pe-o stâncă ce vede el în depărtare, dar este ascuns ochilor spectatorilor. Numai că, acum, regii privesc chiar bătăliile în care ei înșiși sunt prezenți, căci doar cu o clipă mai înainte, fie regele englez, fie cel francez, anunțase că va lupta în centrul câmpului de luptă. Se privesc ei înșiși, din spațiul scenic al povestirii, în spațiul extrascenic, simultan, al luptei! Ciudată, tulburătoare, metaforă. Este aici vorba numai de o altă ironie, asemănătoare acelei *fascination* din reflecția lui Eduard cu privire la contesă, sau vrea să spună această metaforă, mai radicală decât toate celelalte, *desubstanțializarea* finală a marilor eroi ai istoriei, dizolvarea lor în imagini ale lor înșiși, *vanitas vanitatis mundi*? Include această vanitate, prin ricoșeu, propria noastră lipsă de substanță, cea a nesfârșitelor conflicte de pe micul nostru ecran?

Eu cred că asemenea sonde în alt temporal, sau în atemporal, sunt lucrurile cele mai tulburătoare ale spectacolului, pentru noi ca și pentru creatorii lui.