

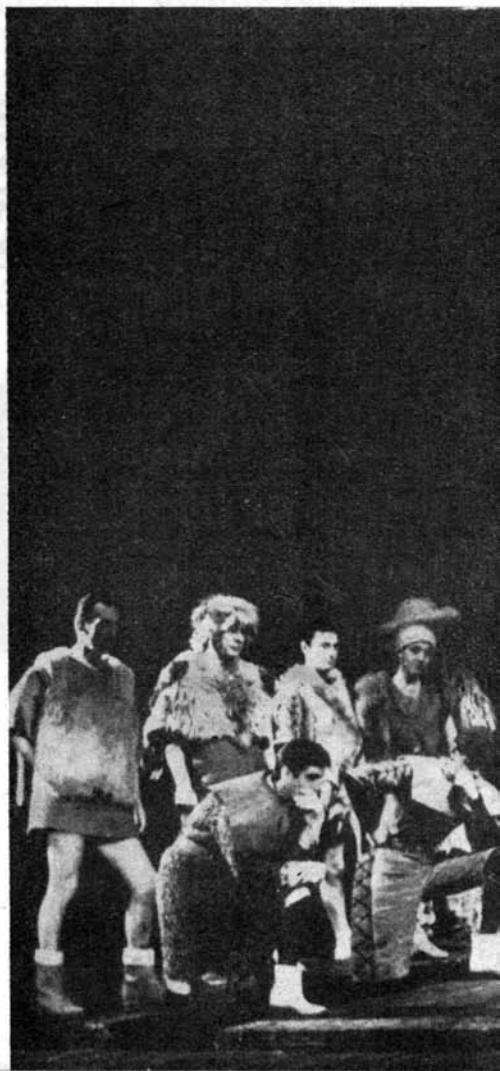
# dialog cu și despre shakespeare

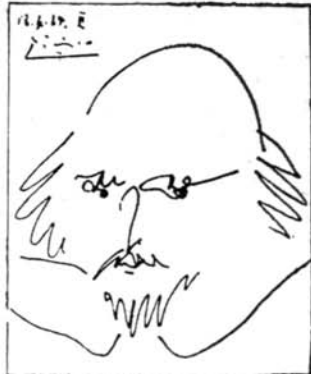
## TROILUS ȘI CRESIDA

de SHAKESPEARE

pe scena Teatrului de Comedie

Regia : D. Esrig. Scenografia : I. Popescu-Udriște. Distribuția : Mircea Constantinescu (Priam), Iurie Darie (Hector), Grigore Gonța (Troilus), Val. Plătăreanu (Paris), Gh. Crișmaru (Helenus), Ștefan Tapalagă (Eneas), Eugen Cassian (Antenor), Mircea E. Balaban (Calchas), Florin Scărlătescu (Pandarus), Mircea Șeptilici (Agamemnon), Dumitru Chesa (Menelau), Mircea Albulescu (Achile), Marin Moraru (Patrocle), Dem. Rădulescu (Ajax), Costel Constantinescu (Ulise), Mihai Pălădescu (Nestor), D. Rucăreanu (Diomedede), Gh. Dinică (Thersit), D. Popescu (Alexandru), C. Băltărețu (Margarelon), E. Racoti (Servitorul lui Paris), Vasilica Tastaman (Elena), Consuela Roșu (Andromaca), Iarina Demian (Casandra), Sanda Toma (Cresida), suita Elenei (Zizi Petrescu, Livia Hanuțiu).





Moment din spectacol



**P**utem judeca un spectacol Shakespeare cu cartea în mână, trăgînd mereu cu coada ochiului la comentatori pentru a vedea cît de fidel a urmărit regizorul textul și ultima interpretare la modă, sau îl putem privi punînd la o parte cartea și îndepărtînd pe cît posibil orice intermediar între noi și scenă, pentru a lăsa faptul teatral să acționeze nestingherit asupra noastră.

În fața montării cu *Troilus și Cresida* de la Teatrul de Comedie, este mai nimerit, poate, să pornim pe cea de-a doua cale: în parte, pentru că astfel vom putea să ne dăm seama mai bine cît a izbutit regizorul să însușească din această dificilă și destul de puțin cunoscută piesă; în parte, pentru că prețuim mult pe autorul spectacolului — directorul de scenă David Esrig — și socotim interesant și util să-i judecăm munca, evitînd tiparele care intimidază; în sfîrșit, pentru că deplina coincidență dintre o interpretare literară, oricît de strălucită, a lui Shakespeare și viziunea unui spectacol nu ni se pare nici foarte posibilă, nici rodnică din punct de vedere artistic.

Deci, despre spectacol. Acesta este, limpede, un pamflet politic, desenat în linii viguroase, ce împing caricatura pînă la semifantastic. Esrig își precizează hotărît, din primul moment, ținta satirică: războiul, cu întreg cortegiul de atitudine politice, sociale, etice, omenestii, născute din prezența lui. Regizorul conturează foarte clar și tipul uman asupra căruia urmează să-și studieze tema complexă: războinicul-erou, pe care îl va despuia de glorie cu îndărătnicie. El ne dă și cheia registrului afectiv, a tonalității în care își va desfășura montarea: dezgustul sarcastic.

Toate acestea le aflăm nu de la prima ridicare de cortină, pentru că nu există cortină, ci de la deschiderea acțiunii. Un om în zdrențe, foarte ursuz și foarte scîrbit, intră în scenă. Îl însoțește o cacofonică uvertură de mugete, behăituri, nechezaturi. El răcnește scurt, spre fundul scenei, impunînd tăcerea, apoi se întoarce spre noi și își repetă întocmai strigătul. Sintem preveniți fără ocolișuri: ni se vor arăta și spune lucruri tari, vom fi supuși cu agresivitate unei demonstrații satirice. Cuvintele prologului care urmează, așezate de regizor în gura veninosului Thersit, sună ca o adevărată provocare: „Vă place, bine. Nu? Ca la război. De vom greși, nu ne cruțați nici voi.“

Considerînd straturile suprapunerilor istorice din text — războiul Troiei, evul mediu, prezent în atîtea din dialogurile piesei despre tradițiile onoarei cavaleresti, și viziunea Renașterii asupra războinicilor săi —, David Esrig, a optat ferm pentru o perioadă medievală timpurie, privită categoric cu ochii de astăzi, care vîd în moravurile aceluia timp aproape numai sălbăticia. Acest climat barbar, dominat de întunericul neștiinței, este amplificat în spectacol pînă la o generalizare cu precizie adresă actuală: orice război de jaf, de oricînd, este un act barbar, orice glorie care se întemeiază pe forța brută este o manifestare de sălbăticie. Pornind de la această idee centrală, regizorul a dezvoltat-o într-o uriașă bufonadă. Thersit este doar bufonul nobil, nebunul filozof al piesei; dar aproape toate celelalte personaje — generali, războinici, frumoase vestite, îndrăgostiți, mijlocitori, regi — sînt coborîte de pe soclu și așezate în fauna acelor ființe hazlii și nu prea evaluate, care animă, în multe piese ale lui Shakespeare, momentele de clownerie groasă ale existenței primare, străine de gînd. Sintem astfel departe de maniera tradițională a spectacolului „eroic“ sau a comediei de curte, departe de ceea ce trebuie să fi fost în interpretările mai vechi de la noi *Troilus și Cresida*, în care, foarte probabil, actorii găseau un pretext de a-și etala emfaza războinică sau lirică pasională. Spectacolul este foarte viu (poate, prea anarhic de viu), înfățișîndu-se ca o sinteză hiperbolică a momentelor de bufonerie din dramaturgia marelui elizabetan. Astfel, reprezentația marchează, în mișcarea noastră teatrală, o ipostază originală în redescoperirea lui Shakespeare cu ochi contemporani. După revelația lirico-filozofică din *Cum vă place* a lui Ciulei și după valorificarea ingenioasă, spiritual-decorativă a situației comice shakespeareene, în montările lui Giurchescu, ne întîlnim cu marea farsă de inspirație populară, derivată în același timp din commedia dell'arte și din scepticismul filozofiei Renașterii, dar acordată la diapazonul satirei contemporane.

Cei care au cîștigat cel mai mult de pe urma unei asemenea viziuni au fost actorii. Pînă acum, în spectacolele lui Esrig, totdeauna milimetric gîndite, întîlneam una sau două interpretări de valoare, la actorii care asimilasera pînă la capăt ideea regizorală, și, în rest, execuții minuțios îndrumate, sprijinite de un antrenament special, dar mai mult mecanice. De data aceasta avem în față nu numai

o distribuție foarte bună (care, prin noi interpretări ai teatrului și prin prezența celor invitați pentru acest spectacol, izbutește să devină o excepțională echipă de comedie), dar și interpretări de calitate la toate nivelurile spectacolului. Unii actori dezvăluie modalități cu totul noi în jocul lor, alții valorifică însușiri pe care le exploataseră puțin până acum, alții fac dovada unei înalte discipline profesionale câștigate cu acest prilej. Toți împreună se angrenează, aproape fără greșală, în edificiul unei arhitecturi regizorale care desfășoară și versul și mișcarea cu extremă migală, alcătuiind o dificilă alchimie a tuturor componentelor imaginii scenice. Este, pentru regizor, o nouă reușită în arta de a îndruma și a pune în lumină calitățile actorilor, iar pentru întreaga echipă un salt.

Galeria de personaje astfel însuflețite este foarte bogată. Vedem mai puțin caractere, cît personaje-măști, dezvoltînd, cele mai multe, o singură temă comică. Ni se impun, întîi, două mari caracterizări de grup în rîndul războinicilor, urmînd interpretarea lui Jan Kott: de o parte, grecii — grosolani, cruzi, neevoluați; de alta, troienii — curtenitori, obligați la un ritual al buneii cuvințe cavalierești și împiedicați să trăiască de falsele norme ale tradiției. Împreună, ambele oști nu fac decît să detalieze caricatura generală, vehementă, a aceleiași obtuzități militare.

Monumentele de prostie eroică ale spectacolului sînt Ajax, Achile, Patrocle, Nestor; dar nici Agamemnon, Paris și Eneas, deși mai complecși, în aparență, nu depășesc nivelul general. Ajax este caracterizat ca o perfecțiune a prostiei. Dem. Rădulescu reușește dificila performanță de a împrumuta eroului un chip aproape imobil, o fixitate prin care nu se întrevede nici un gînd, o opacitate ca de piatră. Cînd această întunecime aproape absolută a minții izbucnește în cruzime fără noimă, sau într-o silnică și rudimentară sofistică a admirației pentru sine, efectele ilare ajung la culme. Patrocle și Achile fac un cuplu diferențiat clar: ei sînt „soldații veseli“ ai piesei, stăpîniți de un frenetic egoism zoologic, preocupați să se amuze mereu, prin glume grosolane și sălbatic, cufundați și ei în autoadmirație. Patrocle se definește fără echivoc ca „fata la toate“ a lui Achile, ca să întrebuițăm terminologia lui Thersit. Pe această temă, interpretul, Marin Moraru, desfășoară nenumărate variații, realizînd una din cele mai copioase caricaturi ale spectacolului — o ființă firavă, cu voce subțiratică și atitudini care se vor grațioase, tînar îmbătrînit, clevetitor, cu izbucniri muieresti de gelozie și cît se poate de laș. Actorul străbate cu strălucire gama posibilităților comice oferite de caracterizarea regizorală, el are un fel de candoare burlescă, pe care am întîlnit-o la cei mai înzestrați actori de comedie și care dă mult farmec jocului său. Achile este un munte de carne și de poftă întunecate, descărcare primejdioasă de energii nesățioase. Mircea Albulescu îi împrumută temperamentul său dramatic, dezvăluind treptat esența eroului, atunci cînd, spre sfîrșit, arată cum se iveau, din mătăhălosul scandalagiu de pînă atunci, ucigașul, asasinul de meserie. Cît despre bătrînul Nestor, care, conform tradiției, ar fi trebuit să reprezinte înțelepciunea armatei eline, el este descris ca absolut senil, tîrînd încă după sine, în virtutea inerției, automatismele șiretlicurilor și perfidiilor militar-politice dintr-o viață de mai multe ori seculară. Întreaga „filozofie“ și etică a războiului sînt anihilate astfel. Mihai Pălădescu, excelent actor, din păcate prea puțin cunoscut pînă acum, dă personajului mobilitatea sa plastică și spirituală, atît de expresivă, și puterea lui de concentrare. Astfel, bătrînul apare cu toate ifosele unei celebrități găunoase, căzute în copilărie, gata oricînd să țină discursuri și să lanseze maxime, dar izbucnînd neașteptat, în toiul celor mai solemne tirade, în senine și aberante infantilități. S-ar zice că regizorul și actorul au încercat să personifice, în Nestor, chiar absurditatea ideologiei războiului.

Agamemnon, aparent mai complex, mai puțin illogic, reprezintă o demagogie politică foarte trivială (Mircea Șeptilici), iar Ulise apare ca un negustor avid, mereu preocupat să speculeze lipsa de inteligență și brutalitate a celorlalți (Costel Constantinescu). Menelaos este o apariție jalnică, redusă la un singur reflex — amintirea Elenei (Dumitru Chesa).

Împregnate de rituri, tradiții și artificii de curte, aceleași tare ale militarului de profesie apar și în tabăra troiană. Priam (Mircea Constantinescu) este la fel de senil ca și Nestor. Paris și Eneas sînt doi cocoși galanți, gata să se împăuneze cu victoriile lor: primul, mai mult preocupat de reputația sa de cuceritor (Val. Plătăreanu), al doilea, desfășurînd cu zel nesfîrșit, ca într-o coadă de păm,

toate grațiile și virtuozitățile de paradă (Stefan Tapalagă, ca totdeauna, convingător și plin de farmec). Celelalte siluete care întregesc tabloul de moravuri detaliază atmosfera etică și climatul social, caracteristice războiului. Mijlocitorul Pandarus se înfățișează tocmai cum ni-l închipuim, circotaș, trivial, găsind mari satisfacții în exersarea „activității” sale și învăluind totul cu o ipocrizie de cleric (Florin Scărlătescu). Elena — prețul și motivul cruntelor vărsări de sânge la care asistăm — face ecoul celor mai violente ironii din piesă. E vulgară, răsfățată, fățiș provocatoare, legănată perpetuu în voluptăți erotice și foarte proastă. Vasilica Tastaman, de nerecunoscut în acest rol, ne obligă încă o dată la admirație, prin ineditul caracterizării pe care o schițează foarte succint. Casandra (Iarina Demian) și, mai puțin bine condusă, Andromaca (Consuela Roșu) intră în scenă mai mult ca argumente dramatice aduse împotriva orbirii războinice.

Unele personaje se sustrag aritmeticii de bufonerie la care regizorul a încercat să-și supună întreaga distribuție. Ele ne amintesc subtila algebră psihologică a caracterelor shakespeareene. Sunt cele care nu pot fi reduse, în nici un fel, la numitorul comun al prostiei — Diomede, Cresida, Troilus, Hector. Nici pe ele Esrig nu le-a tratat cu îngăduință și ele nu distonează cu ansamblul farsei, ridicându-se totuși peste nivelul ei, prin gravitatea contradictorie a implicațiilor pe care le aduc în scenă. Diomede are o luciditate ascuțită, dură; el înțelege perfect inutilitatea monstruoasă a bătlăliilor pe care le poartă, totuși, cu încântare, fiind în același timp lipsit de scrupul, lacom de plăceri, feroce ca un animal de pradă tânăr și puternic. D. Rucăreanu are toate datele pentru a-și defini personajul cu vigoare. Cresida nu evoluează, dar se descoperă pentru sine și pentru ceilalți, în cursul piesei, străbătând drumul cu mii de ascunzișuri și ocoluri, de la amăgitoare inocență a necunoașterii prudente, la o izbucnire pătimașă de instinct și drămuindu-și tot timpul cu viclenie propriile farmece. Sanda Toma cizelează cu subtilitate multitudinea de fațete ale rolului. Troilus este într-adevăr nevinovat, dar crud, capricios în discuțiile politice și cam năring ca îndrăgostit; sigur cinstit și cu adevărat curajos; suferința pricinuită de infidelitatea iubitei este autentică, dar dispare, înghițită de marea durere pentru pierderea fratelui erou. Grigore Gonța, debutantul spectacolului, are o inocență care aureolează personajul, îi dă chiar frumusețe, în ciuda încercărilor rizibile prin care trece. Ca actor, el nu este încă foarte sigur pe sine. În unele seri joacă mai nuanțat, diferențiind experiențele trăite de erou, alături este copleșit de matematica sonoră a versului — riguros calculată de regizor, dar prezența lui făgăduiește o personalitate originală și, fiind un discipol convins al lui Esrig, cu care a lucrat și ca student, s-ar putea ca, în două-trei stagioni, el să repete fenomenul Dinică. În sfârșit, Hector. Acesta este pentru Iurie Darie una din certele și cele mai depline victorii profesionale ale sale. Pe Hector îl cunoaștem ca un personaj crunt, care știe că lupta sa nu are rost, dar continuă în numele găunoasei norme a onoarei. Esrig, care nu are, evident, pic de simpatie pentru nici o virtute războinică, de nici un fel, și-a dat toată osteneala ca să-l facă și pe Hector ridicol. El a izbutit să-l pună nu o dată în situații comice, să-l îmbrace în efecte caraghioase, pe moment. Dar textul a fost mai puternic; Hector rămâne pentru noi un erou — nu luminos și nu drept, pentru că se află într-o fundamentală eroare, dar cumplit de trist, cu minunatele însușiri pe care și le irosește zadarnic.

Singurul personaj pe care regizorul l-a acceptat și cu care s-a identificat, pe planul ideii, făcând din el crainicul său și comentatorul-filozof al întregului spectacol, este Thersit, jucat de Dinică. Nici nu este atîta vorba de un personaj, un caracter, cît de o stare de spirit individualizată, un fel de cor concentrat într-o singură ființă, sufletul piesei. Multă, foarte multă ură, o voluptate a demascării împinsă pînă la martiriu (Thersit-Dinică se viră singur sub biciul lui Ajax, inexorabil împins înainte de pofta de a ataca prostia), o ciudată bucurie de a observa avid răul, amestecată cu scîrbă și cu obiceiul bătrîncios al bombănelii; și, sub toate acestea, o mare intransigență etică, izbucnind în scurte străfulgerări, care iluminează însingurarea tragică a personajului — acesta e Thersit al lui Dinică, oarecum innobilat față de personajul, totuși foarte crud, din text. Potopul de batjocuri și cinisme, cu care el inundă cîmpul de bătaie, Troia și tabăra greacă, este de o sinceritate cutremurătoare și capătă, în jocul precis, suplul, foarte autentic al actorului, adevărate dimensiuni poetice. Avem în față o făptură stranie, care urmărește cu fascinație spectacolul nedreptății și al sălbăticiiei, suferind amarnic pentru asta, dar care nu se poate sustrage tentației de a ști mereu totul, a privi totul cu maximă luciditate — deci, suferă mereu.



Meritele spectacolului sînt limpezi. El este construit cu o consecvență fanatică, în plastică, arhitectură sonoră, nuanțe de joc. Totul — de la scenografia lui Popescu-Udrisțe, care a imaginat un univers arhaic, împrejmuat de himerele superstiției și înveșmîntat atît de original în piei, metal și pînă de sac, la mișcarea rafinat compusă, sub conducerea profesoarei emerite Paul Sybille, la inteligența valorificării a versului, rostit ca vers, nu ca proză, dar fără să-și piardă sensul activ, de vorbire firească, ceea ce s-a obținut printr-un antrenament vocal, condus de profesorul Weintraub, și pînă la ilustrația muzicală a inginerului Dan Ionescu și scenotehnica inginerului D. Manolescu — se supune ideii regizorale. Nu există în spectacol momente neutre, pasive, care să lase și spectatorul pasiv. Fiecare scenă se construiește pe o armătură de acțiuni clare, semnificative, cu expresivitate puternică. Nu întîlnim scene confuze sau încețoșate de nepriceperea realizatorilor de a se orienta în text (ceea ce, din păcate, se întîmplă foarte des cu Shakespeare la noi). Și asta este foarte important, pentru că ne ajută să ne smulgem din inerția montărilor cuviințioase, agreabile, care nu spun nimic.

Și totuși... E vorba de Shakespeare. Deci, nu putem să punem definitiv textul la o parte. Sîntem obligați la confruntare, nu pentru că am privi opera ca pe un tabu intangibil, ci fiind adînc convinși de valorile mari de spectacol pe care aprofundarea textului le cuprinde. Esrig a introdus replici care nu există în piesă. Asta e de discutat. Un asemenea text suportă foarte greu imixtiuni, și atunci cînd un om de teatru se hotărăște să facă asta, el este dator să-și prevină spectatorul că și-a îngăduit-o, așa cum a făcut Brecht cu Sofocle și Shakespeare, adaptînd *Antigona* și *Coriolan*. Pentru a te aventura în asemenea adaptări trebuie să fii sigur, tu însuși, că ești un virtuos al scrierii dramatice. Altfel, riști să cobori sub nivelul pe care l-ai îngăduit o tratare mai fidelă.

Replicile improvizate arată că, într-un sens, interpreții și regizorul nu au avut deplină încredere în materialul dramatic de care dispuneau și pe care l-au obligat să-și iasă din matcă pentru a-l supune propriei viziuni. Înseamnă că spectacolul Teatrului de Comedie nu este un spectacol Shakespeare? Nu cred. Mai curînd el reprezintă doar o singură ipostază, amplificată, a textului, transformîndu-l aproape în întregime în farsă cînică. Dar *Troilus și Cresida* nu este doar farsă cînică, ci este și epopee sîmstră și disperat poem al negației. Nu se poate vorbi de gratuit, referitor la această montare, evident saturată de idei, nici de vulgaritate, pentru că tot ce este foarte tare în ea nu există în sine, doar pentru a stîrni risul, ci compune inteligent și armonios o viziune artistică. Dar se poate vorbi de oarecare vulgarizare a sensurilor sau, pentru a folosi un cuvînt mai îngăduitor, de simplificarea lor. Știm, din experiențele cunoscute în fața unor montări de valoare, că Shakespeare poate să devină accesibil într-un spectacol, că pe scenă el poate să apară chiar extrem de limpede — ca la Peter Brook —, dar asta nu înseamnă că devine și monocord. În dorința de a ieși din falsă tradiție a montărilor sterile, în strădania de a descoperi vitalitatea autentică, teatrală, a unor texte, și alți artiști, cu mai multă experiență decît Esrig, au alunecat spre simplificări nedorite. E ceea ce a făcut și Kozințev, altfel, în frumosul său film, înfățișîndu-l pe Hamlet prea om de acțiune, sărăcindu-l de unele contradicții, lipsindu-l de mister.

Mi se pare că dacă lupta ar fi fost mai puțin joacă și mai mult încăierare pe viață și pe moarte, dacă prezențele umane ar fi fost mai puțin caricaturi și mai mult groțesti viziuni picturale, spectacolul ar fi fost mai necrutător, calitatea vîlentei — pe care regizorul și-o dorește atîta — ar fi fost mai densă, ne-ar fi cutremurat mai adînc. Nu numai Achile, Ajax, Patrocle mi se par a fi definitorii pentru registrul textului (deși, repet, ei sînt desăvîrșit construiți așa cum sînt); dar și Diomede, cu complexitatea tulburătoare a sălbăticeii sale de fiară avidă, primitivă (mai curînd din această familie fac parte Eneas și Ulise). Nici povestea Cresidei nu este doar istoria amuzantă a unei cochete lipsite de scrupul care „își dă arama pe față”, ci ea constituie amarnica imagine a unei adolescențe căreia i se răpește violent puritatea și care este precipitată, dintr-o lovitură, în lumea fără speranțe a celui mai prozaic dezmăț. Actualizările din spectacol sînt clare și cuceresc prin farmecul asociațiilor trezite. Elena este un fel de superstar imbecilizat de erotism și de adorația tuturor, Eneas concentrează toată istoria stupidă a militarului elegant, de la tipul Fanfan la Tulipe, pînă la fercheșul locotenent de husari din operetă ș.a.m.d. Dacă adevărul istoric — nu cel de muzeu, ci cel care pulsează de viață omenească — ar fi făcut oglindă înțelesului de astăzi, acesta nu ar fi fost mai puternic? Nucumva sună mai profund actual, mai plin și mai copleșitor, unele cuvinte pe care Homer le-a pus în gura lui



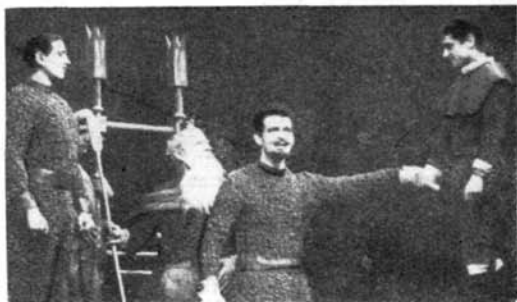
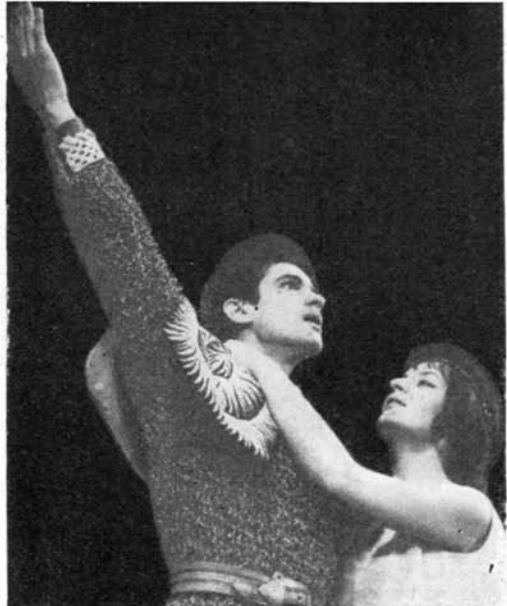
## SCENE DIN SPECTACOL

De la stînga la dreapta. Sus: Sanda Toma (Cresida), Grigore Gonța (Troilus) și Dumitru Rucăreanu (Diomede); Mihai Pălădescu (Nestor) și Costel Constantinescu (Ulise); Vasilica Tastaman (Elena) și Val. Plătăreanu (Paris); Grigore Gonța (Troilus) și Sanda Toma (Cresida).

Mijloc: Mircea Șepilici (Agamemnon) și D. Chesa (Menelau); Ștefan Tapalagă (Eneas); Val. Plătăreanu (Paris), Mircea Constantinescu (Priam), Iurie Darie (Hector) și Grigore Gonța (Troilus).

Jos: Gheorghe Dinică (Thersit) și Dem. Rădulescu (Ajax); Mircea Albulescu (Achile) și Marin Moraru (Patrocle); Florin Scărlătescu (Pandarus) și Vasilica Tastaman (Elena); Larina Demian (Casandra), Iurie Darie (Hector), Val. Plătăreanu (Paris) și Grigore Gonța (Troilus).







Achile, decât crîmpelele improvizate de interpretul de la Teatrul de Comedie? Aş aminti doar tirada halucinant de singeroasă adresată de Achile lui Hector învins, care horcăie la picioarele sale şi-l roagă, cu ultimele puteri, să înapoieze părinţilor cadavrul său :

„Nu mă ruga pe părinţi şi nici pe a mea viaţă, tu, cine,  
Cum nu sînt fiară eu însumi în bucăţi să te rup şi cu poftă  
Carnea ta vie s-o-nghit, să răscumpăr cruzimile tale.  
De asta şi nimenea n-are să-ţi apere tigva de colţii  
Cînilor, chiar dacă daruri de zeci de ori, ba şi mai multe  
Mi s-ar aduce pe-aici la cîntar şi mi-ar fi juruite  
Şi-altele, nici dacă însuşi părintele-ţi Priam cu aur  
Trupul tău ar cumpăni ca să-l cumpere, tot nu te-ar plînge,  
Maică-ta-n pat aşezîndu-te, ca pe copilul ei dulce ;  
Au să te-nfulce-ntreg doar cîinii şi corbii pe tine.“

Respingînd falsele viziuni despre războiul troian şi teatrul Renaşterii, Esrig a pierdut în parte din vedere adevărata cruzime pe care o cuprinde piesa, ce suprapune acumulări seculare de fapte singeroase din antichitate, evul mediu şi Renaştere. În locul acestei cruzimi, el a pus uneori o polemică intelectuală despre teatru. De aceea, replicile prea bine construite şi prea inteligente sună citeodată nefiresc în gura eroilor săi timpî şi alteori, ascultînd textul, vedem alte imagini decât cele de pe scenă. Cînd se povesteşte cum Achile cere pieptarul de oţel, să nu i se spargă pieptul de-afta rîs, parcă întrezărim amintirea unor războinici cu înfăţişare de măcelari înfiorători, din portretele lui Holbein, revedem fugăr chipuri sălbătice din pictura flamandă, soldaţii cu ochii aprinşi ai lui Rubens.

Aici însă, discuţia ameninţă să alunece prea mult spre delimitări care ţin de gustul fiecăruia. Esrig nu a greşit faţă de Shakespeare, pentru că ceea ce a făcut el este viu şi bogat în idei. Numai că, furat de gîndurile sale, el a stilizat uneori, în loc să esenţializeze (pentru a ne întoarce la articolul scris de el, într-unul din numerele revistei noastre, în discuţia despre realism). Esenţele pe care le-a pus în joc nu sînt întotdeauna destul de tari, întregul nu a fost, în totul, gîndit dialectic, a pierdut, pe alocuri, gustul contradicţiei vii. Nu este un păcat, nu este nici măcar o criză de creştere. Este numai un util, strălucit, foarte talentat şi contemporan gîndit studiu asupra actualităţii lui Shakespeare, studiu care a folosit întregului teatru şi tuturor oamenilor de teatru de la noi, şi care ajută publicul să gîndească nedogmatic. Dacă, în acest studiu, actualul s-ar fi dublat şi întărit prin sensul condensat al istoriei, am fi asistat, probabil, la o mare revelaţie artistică. Esrig a fost prea pătîmas preocupat de rezonanţa imediat-actuală a piesei pentru a mai auzi această chemare, mai cuprinzător filozofică, a ei. Dar Peter Brook nu a încercat oare, din acelaşi imbold, să facă tragedia regelui Lear mai neagră de cît este şi nu a întîmpinat aceeaşi rezistenţă a textului, în scenele care au rămas luminoase şi pline de încredere în frumuseţea umană, în ciuda pasiunii distructive a regizorului? Este o atitudine caracteristică vremii noastre: deocamdată ne regăsim pe noi-însine în Shakespeare ; mai tîrziu, îl vom regăsi pe Shakespeare în toată plenitudinea sa şi, odată cu asta, vom regăsi mai plin şi mai profund viaţa şi pe noi-însine în universul său infinit.

*Ana Maria Narti*