

dragoste a Cresidei (oricum înscrisă în natura umană...) are și motivul că, pentru a supraviețui, ea trebuia să se pună sub protecția unuia dintre acești „eroi”.

Emoționează mereu impresia de adevăr, mustind printre hașurile constructivului artificial care este, prin prin forța lucrurilor, spectacolul.

Violența se arată stilizat, precis, este excepțional coregrafiată – exemplul cel mai remarcabil fiind moartea lui Hector (un asasinat, o tristă execuție în urma unei trădări), de mare efect scenic: eroul, singurul adevărat, este ascuns (ucis) între câteva scuturi ahee. La fel de stilizată și puțin demnă, moartea lui Patrocle.

Tulburător este să vezi cum (deși totul pare o comedie, un joc între două tabere, cum suntem obișnuiți din sport, din concursuri de tot felul, din jocurile de copii) acest mecanism minimal, aparent inofensiv, arătat a fi decorativ și de la sine înțeles pe scena vieții noastre, poate naște cu absolută ușurință realitatea înfrângerii, a catastrofei și a morții. Piesa vorbește despre caracterul aleator și absurd al războiului. Și despre falimentul iubirii. Este o parodie a ideii de glorie în război și de fidelitate în dragoste. Parodia trece fără avertisment în crimă, lăsând la vedere orbirea, superficialitatea, frivolitatea – inerțială – a oamenilor. O întreagă panoplie de defecte umane, cum ar fi ambiția, autoînșelarea, invidia, lăcomia, narcisismul, trădarea, abuzul de putere sau neexercitarea puterii au forța de a periclita existența, de a deschide calea Răului și distrugerii universale. Rămânem cu sentimentul destinului imuabil, provocat și suferit de oamenii aceștia iremediabil imaturi, friabili, naivi, îngâmfai, prefăcuți, plini de instincte și de iluzii, care nu se cunosc pe ei înșiși, care nu știu ce mecanisme îi mână. Dincolo de momentele explozive de umor, sarcasm, bufonerie care abundă – avem de-a face cu o viziune de profundă amărăciune. Pe care Declan Donnellan o leagă cu multe fire de prezent. Totuși, consideră regizorul, „în **Troilus și Cresida** ... persistă, ca o umbră, credința în viață și într-o iertare finală”. Bătrânul și mereu tânărul Will, în mâinile acestui regizor de excepție, ne invită să deconstruim iluziile frivole și pernicioase ale lumii noastre și ne mai îndeamnă odată să ne cunoaștem pe noi înșine.

*
* *

DECLAN DONNELLAN despre „Troilus și Cresida”

Shakespeare are puterea de a ne face să râdem, pentru ca apoi să ne umple de oroare și să ne scandalizeze cu baia de sânge a Războiului Troian. El ne cere să medităm la eventualitatea legăturii dintre minciuna noastră interioară și isteria, starea de excitație morbidă care ne afectează relațiile personale. Avem de-a face cu o foarte modernă lipsă de profunzime, care ne îngăduie să schimbăm partenerii și să ne dezicem de angajamente fără nicio jenă. Acest egotism, această complezență față de sine, această vanitate și autosuficiență trebuie, desigur, combătute în fața celor pe care-i iubim. Ne putem totodată interoga pe tema legăturii potențiale dintre narcisismul individual și violența oricărui război. O atare situație extremă în relațiile sociale (războiul) nu este ea oare, în unele cazuri, replica iresponsabilității care ne colorează și raporturile personale?

Tonalitatea piesei rămâne ambivalentă, ceea ce nu reprezintă slăbiciunea, ci forța ei... Nu știm dacă este cazul să râdem ori să plângem. Crucial e să păstrăm ambiguitatea, această alternanță echivocă definitorie pentru ființa umană. În viața de toate zilele, noi alunecăm neîncetat între farsă și tragedie. Realitatea nu poate

fi percepută decât în existența ei instabilă și tulbure, o agitație căreia expresia artistică veritabilă îi va da formă.

Piesa este sarcastică, ironică, dezabuzată, dar nu e cinică. Shakespeare, mare umanist, nu poate fi niciodată absolut cinic. Cinismul adevărat, dacă așa ceva există, ar putea fi la fel de redutabil și terifiant ca și idealismul pur – ar fi, de fapt, reprezentate într-unul și același om! Dar în această piesă Shakespeare e mai degrabă sceptic, are o mișcare incredulă a minții, arată rezistență la opiniile și valorile prefabricate.

Povestea sentimentală este și ea ambivalentă, fiindcă ambii tineri, Troilus și Cresida, își trădează iubirea sacră. Însă cei doi iubiți nu mor, trecând peste interdicție. Ceea ce le rămâne este să trăiască dureroasa (re)cunoaștere a faptului că au trădat. Shakespeare îi lasă pe cei doi în viață și asta face să apară un germene de speranță. Poate ei vor învăța să trăiască înțelept? Poate vor fi mântuiți? Mai trebuie oricum să se maturizeze.

A fi actor este un mister, ca și teatrul în sine. Ne adunăm într-un spațiu și ne împărțim în două grupuri, dintre care unul înscenează povești pentru celălalt. Nu se cunoaște nicio societate în care aceste ritualuri să nu se petreacă, ba chiar în multe culturi asemenea manifestări ocupă un loc central în mersul acelei societăți. Omenirea pare să aibă o nevoie constantă de a fi martora acestor înscenări jucate, de la telenovele până la tragedia greacă.

Teatrul nu este numai un loc specific, fizic, ci și un spațiu în care visăm împreună; nu numai o clădire, ci un spațiu atât imaginar, cât și colectiv. Teatrul facilitează un cadru protejat, între granițele căruia putem explora extreme periculoase la adăpostul imaginației și având asigurarea unui grup. Chiar dacă ultima clădire de teatru ar fi făcută una cu pământul, teatrul tot ar supraviețui, întrucât acea foame de a fi spectatorii unui univers înscenat ne este înăscută. Însă mai există o foame care pare că ne este înăscută – aceea de a face teatru noi înșine. Regizăm, jucăm și privim spectacole în fiecare zi – teatrul nu va muri până când ultimul vis n-a fost visat.

Până și cea mai stilizată artă vorbește tot despre viață, și cu cât mai multă viață se regăsește într-o operă de artă, cu atât mai mare este valoarea acelei lucrări. Viața e misterioasă și transcende logica, astfel încât un lucru trăit nu poate fi niciodată analizat în întregime, predat sau învățat. Însă lucrurile care omit viața, sau par a o ascunde sau bloca, nu sunt nici pe departe atât de misterioase precum se pretind a fi. Aceste „lucruri” sunt de cele mai multe ori limitate de logică și pot fi analizate, învățate sau dezvățate. Un doctor poate explica de ce un pacient este mort, dar niciodată de ce este viu. *De aceea, aceasta nu este o carte despre cum să fii actor. Mai degrabă, este o carte care ne vine în ajutor atunci când ne găsim într-un blocaj interpretativ.*

Nu este ușor să scrii despre actul actoricesc. Actoria este o artă, iar arta aduce revelația a ceea ce este unic. A vorbi despre actul actoriei este dificil pentru că „a vorbi despre” tinde să ducă la generalizări; or, generalizarea obliterează ceea ce este unic.

Mai există, de asemenea, o problemă de vocabular. Termenii „actor” și „actorie” sunt devalorizați. De exemplu, spunem deseori că cineva „joacă teatru” atunci când pretinde a fi ceea ce nu este. Termenul „actorie” e deseori sinonim cu „minciună”, sau „prefăcătorie”. Platon susținea că nici nu există vreo deosebire între actorie și prefăcătorie, condamnând teatrul în întregime. *Paradoxul actorului*

de Diderot se întreabă cum putem vorbi despre adevăr în actul jucat al spectacolului, act care în însăși natura lui este o minciună.

Însă realitatea este că nu spunem niciodată adevărul întru totul. De fapt, nici nu putem „spune” adevărul, întrucât cuvintele sunt instrumente grosolane de exprimare a „adevărului” – care poate exista *cu adevărat*, însă pe care nu-l putem cuprinde în cuvinte. Cu cât trăim mai profund, cu atât găsim mai sărace cuvintele prin care să ne exprimăm. Atunci când Ximena îi spune regelui, în *Cidul*: „Tatăl meu a murit”, acestea sunt cele mai potrivite patru cuvinte pe care le găsește, dar ele sunt departe de a reprezenta în întregime ceea ce simte personajul. Cuvintele „Ce mai faci?” devin din ce în ce mai banale pe măsură ce o relație se adâncește; întrebarea înseamnă una când e adresată poștașului care predă un pachet și alta unui prieten suferind de cancer.

Întotdeauna rămâne un decalaj între ceea ce simțim și capacitatea noastră de a exprima ceea ce simțim. Cu cât ne dorim să minimalizăm acest decalaj, cu cât simțim mai mult nevoia de a spune „adevărul”, cu atât mai mult se lărgeste această prăpastie vicioasă. Nici că se găsesc cuvinte mai inadecvate decât „Te iubesc!”. Jucăm în mod constant, nu pentru că mințim voit, ci pentru că nu ne rămâne nicio altă opțiune. A minți bine înseamnă a juca teatru bine. Orice moment din viața noastră este o mică reprezentație dramatică. Până și cele mai intime momente au un public de cel puțin o persoană: noi înșine.

Nu știm cine suntem. Însă știm că putem juca. Știm că interpretarea rolurilor noastre de elev, profesor, prieten, fiică, tată sau iubit poate fi de o mai bună sau mai slabă calitate. Suntem oamenii pe care îi interpretăm, însă trebuie să îi jucăm bine, și cu o conștiință profundă dacă interpretările noastre sunt „adevărate” sau nu. Însă adevărate în ce sens? Față de cine, ce? Sinele real din adâncul nostru? Ceilalți? Adevărat față de ceea ce simțim, vrem, ar trebui să fim?

Freud și Stanislavski sunt numai doi dintre cei care au făcut efortul de a săpa în subconștient cu singurul instrument pe care îl avem: mintea conștientă. Simțim că mintea conștientă nu reușește să atingă ușor subconștientul. Dar asta nu e o problemă. Adevăratul obstacol e subtil, ne înșală. Faptul tulburător este că mintea conștientă reprezintă dușmanul de moarte al subconștientului; ea ar prefera să nu existe niciun fel de subconștient. Singurul nostru aliat ascunde un interes personal; supusul loial este, în sinea lui, un sabotor. Mintea conștientă e atât de compromisă în relația sa cu identitatea, încât poate pretinde că nu există nimic altceva. ... De ce altceva ar lupta conștiința în fiecare dimineață, când se trezește, decât să scape și de ultima fărâmbă de vis din amintire?

Poate că fiecare ascundem în noi o Penelopă, care a coborât scara noapte de noapte, să desfacă țesătura făcută ziua și să țină tapiseria neterminată. Regina lui Homer își trage mereu lucrul înapoi în siguranță, la punctul inițial, „acasă”, ca să nu se dea pe mâna peșitorilor.

Dar noi de ce ne oprim în întuneric? E de presupus că, dacă alții au sentimente pe care nu și le cunosc, avem poate și noi sentimente de care nu știm. Cât de alarmant, că am păstrat secrete față de noi înșine – și oare ce secrete ar putea fi ele? „Nu, toată ideea e absurdă!” Asta explică eventual de ce vom condamna mai curând pe cineva direct că e mincinos, decât să observăm cum acesta crede în minciuna pe care o poartă cu sine. Nu ne vine greu să acceptăm că o organizație poate fi subminată de un sabotor dinăuntru. „E simplu, desigur, se întâmplă de

atâtea ori!" Dar – un sabotor inconștient dinăuntru? „Niciodată! Mă zăpăcești! Sună mult prea complicat!"

Între noi și haos nu se află decât pelicula subțire a alegerii noastre. Conștiința acestui fapt ne subminează identitățile cosmetizate cu grijă. Nu ne place să observăm că nu ne putem controla sentimentele „rele”, cum ar fi impulsul criminal, sau invidia. Nu ne place deloc să simțim asemenea lucruri. Totuși le simțim. Nu avem putere asupra a ceea ce simțim. Suntem repsonsabili numai pentru ceea ce săvârșim.

Exteriorul e întotdeauna mai mărunț decât interiorul; cuvântul va fi întotdeauna mai mic decât sentimentul. Înseamnă asta că textul marelui Shakespeare nu e adecvat să exprime sentimente? Absolut! – și trebuie să cercetăm de ce.

Despre textul shakespearian

Este întotdeauna util să ștergi punctuația din textul shakespearian; e cu totul neplauzibil ca el să fi supravegheat tipărirea pieselor sale, astfel că nu știm cu precizie ce intenționa. Într-adevăr, variatele ediții au versiuni diferite, produse de diferiți editori.

Punctuația modernă urmează convențiile moderne. Faptul că avem cu toții gânduri de scurtă întindere vine din convenția prozei moderne. Dar, oricare ar fi convenția, noi respirăm natural după gândire. Adâncimea inspirației pe care o tragem în piept este dictată de lucrurile în care suntem angajați. În viața reală, nu avem nevoie să ne gândim la această regulă; e un reflex. În caz de pericol, ochii pot ocoli mintea, conștiința, comunicând direct diafragmei. Pe când, sub amenințare, o a doua întârziere ar putea însemna diferența dintre viață și moarte.

Încercând să clarifice, punctuația modernă poate dezafecta gândirea originală. Dacă deconstruim gândirea de largă respirație a lui Shakespeare, aceasta își va schimba sau își va pierde înțelesul.

Putem inventa nenumărate motive pentru care gândirea ar trebui ciopârțită în multe idei mici, toate ajutate și stârnite de o pletoară de virgule moderne.

În modul cel mai clar, nu e o problemă că Shakespeare este atât de complex încât îți trebuie studii înalte ca să-l înțelegi. Gândirea lui nu este vreo enigmă intelectuală pe care doar niște academici s-o poată denișa. *Dificultatea majoră pentru actorii moderni în abordarea lui Shakespeare e de ordin practic: dimensiunea gândirii la el cere o respirație mai amplă decât se cere actorului la cele mai multe texte moderne. Actorii trebuie să se antreneze fizic pentru această gândire lungă, așa încât să poată respira când vor și când trebuie să o facă.*

[...] Respirația, chiar dacă pentru Shakespeare cere o forță și o energie particulare, trebuie să rămână mereu naturală.

Când motivația se intensifică, plămânii noștri nu se vor goli niciodată. Plămânii goi ne diminuează capacitatea de a fugi sau a lupta. Reflexul respirației profunde este înăscut. Și taurii și păsările își umflă pieptul dacă se află sub impactul frigii sau furiei. Sigur că putem inspira superficial mici guri de aer, asta se întâmplă natural și reflex. Dar, în prezența unui pericol, nu mai lăsăm plămânii complet goi de aer. Când implicarea noastră e intensă, nu mai putem pompa tot aerul afară din plămâni nici dacă am vrea; așa cum nu ne putem sinucide ținându-ne respirația. Reflexul e mai puternic decât voința conștientă. Versul shakespearian are nevoie de multă respirație – miza este mare și gândirea amplă.