

Richard

III

- PRIMA MONTARE

Nu există situație, schemă faptică, motiv dramatic, care să se repete identic în două opere deosebite ale lui Shakespeare. Aici, diferențele de nuanță au o însemnătate principală, pentru că ele semnifică deosebiri între esențele poetice. Opoziția între un mediu vechi, rafinat, și unul de dată mai recentă, brutal, se întâlnește și în *Troilus și Cresida* și în *Richard II*, dar este limpede că ea se constituie de fiecare dată în conflicte de altă natură. O urcare pe tron și o prăbușire întâlnim și în *Richard II* și în *Richard III*: vom vedea însă ce mari deosebiri de sens, climat poetic, atmosferă și tensiune dramatică despart cele două piese, începând chiar de la faptul că, în prima, personajul central este cel pasiv, care se lasă înlăturat fără efort, în timp ce, în a doua, personajul central este viitorul rege care urcă într-o frenetică risipă de energie și voință. A ne mulțumi cu observații generale, cât de strălucitoare dar lipsite de tangență cu miezul specific al fiecărei piese, înseamnă a lăsa de fapt nerezolvate problemele care țin de însăși personalitatea intimă, originalitatea de fond a operei în cauză. Or, tocmai rezolvarea acestor probleme reprezintă punctul cel mai important de pornire pentru regie — în teatru, cum se știe, orice idee „în general”, orice raționamente prea largi rămânând ineficiente. Numai generalizarea nuanțată până la ultima consecință a ideii poetice unice poate servi un bun spectacol. Comentarii foarte interesante ca punct de vedere teoretic și critic, dar prea largi, nu au de aceea prea multă valoare pentru un director de scenă.

Teoreticianul polonez Jan Kott a găsit puncte de vedere deosebit de fertile pentru valorificarea unor mari piese shakespeareene — *Regele Lear*, *Troilus și Cresida*, *Macbeth*, *Visul unei nopți de vară*, tocmai pentru că s-a concentrat asupra unicității lor poetic-filozofice; în raport cu alte opere și mai ales cu dramaturgia istorică, comentariile lui rămân însă primejdios de sărace, datorită generalizărilor prea laxe. Aplicând pieselor-cronică același tipar — „Marele Mecanism” al istoriei, mereu același, repetat întocmai, reluat ciclic, în diferite domnii ale diferiților regi, care urcă aceeași scară a gloriei pentru a fi aruncați cu toții, la fel, în abis —, Kott nu face decât să încerce să închidă într-o teză o literatură absolut refractară oricărei tendințe teziste (chiar dacă această teză se inspiră din speculațiile atât de subtile ale esteticii absurdului și existen-

tialismului). E foarte frumos și atrăgător formulat de Eugen Ionescu punctul de vedere conform căruia: „capodopera teatrală este exemplară într-un sens superior: ea îți redă propriu-mi chip... la teatru, când Richard al II-lea, deposedat de coroană, este închis în temnița sa și părăsit de toți, cu nu pe Richard al II-lea îl văd pe scenă, ci pe toți regii năruți ai lumii, și nu numai regii, dar deopotrivă credințele noastre, dessacralizate, corupte, civilizațiile care se năruie, destinul... Richard al II-lea îți dă o conștiință ascuțită a celui adevăr etern pe care, tot parcurgând istoria cu variantele ei concrete, îl uităm, a celui adevăr simplu și nespus de banal la care nu ne gândim: cu sint muritor, tu ești muritor, el e muritor etc. etc.“ Dar tocmai pentru că o asemenea uriașă temă poetică poate face obiectul montării a nenumărate piese, de la *Hamlet* până la însuși *Regele moare*, al autorului rindurilor citate, ea nu poate să ofere un punct ferm de pornire analizei regizorale.

Cum spuneam, aceasta trebuie să pornească de la ceea ce este, în piesa dată, original, unic, formându-i fascinantul chip de neconfundat cu nici un altul, pentru a construi eșafodajul unor generalizări vaste, dar și foarte precis conturate, cu un caracter ferm definit. În *Richard II*, notele foarte personale sînt foarte numeroase.

Detronarea regelui nu este, în *Richard II*, căderea mai mult sau mai puțin obișnuită a unui rege oarecare; ea marchează sfîrșitul ultimului monarh *uns*, apusul șirului de regi care domneau „prin drept divin“, deschiderea secolului de violență, care va face ca pe tronul Angliei să se urmeze, prin crimă și uzurpare, nenumărați regi „făcuți“ și nu „născuți“. Firește că nu aspectul de veche superstiție interesează aici, ci fenomenul istoric al sfîrșitului unei stabilități considerate sacre, inviolabile, de nezdrun-cinat, care se prăbușește singură cu mult zgomot, antrenînd modificarea tuturor rela-țiilor dintre oameni și a tuturor împrejurărilor vieții de fiecare zi. Această temă precis determinată, în felul ei unică în dramaturgia lui Shakespeare, are rezonanțe extrem de vii pentru urechea omului contemporan, care de mai bine de jumătate de secol asistă la sfîrșitul atîtor credințe ce păuseră inebranlabile, la destrămarea atîtor convingeri care păuseră întemeiate pe adevăruri sacre și la prăbușirea atîtor ordini și sisteme care au dat mult timp iluzia definitivului.

În *Richard III*, oamenii simpli și nobilii privesc torentul de crime și masacre desfășurate în jurul coroanei cu un fel de impasibilitate a abrutizării, pentru că întreg poporul englez asistă de o sută de ani la astfel de evenimente politice, cu care s-a obișnuit, cufundîndu-se într-un coșmar de singe. În *Richard II*, oamenii contemplă im-pietriți de groază înlocuirea lipsită de efort a unui rege slab și nedrept cu un rege mult mai bine înzestrat pentru domnie: detronarea este un fapt neîntîlnit, o crimă împotriva ordinii pe care ei s-au obișnuit de secole s-o creadă divină.

În *Richard III*, totul este planuit și pregătît cu minuție, intențiile sînt declarate și discutate pe larg, faptele au claritatea fulgerătoare a celei mai precise lovituri de spadă; acțiunea se deschide abrupt, cu un monolog în care eroul se autodefinește, își declară intențiile ascunse și raporturile cu lumea sa. În *Richard II*, istoria plutește în nedefinit, învăluită de tot felul de nedeterminări. Sînt nenumărate dilemele nedezle-gate, întrebările în legătură cu care nu vom afla niciodată un răspuns sigur și clar, asupra cărora comentatorii se apleacă stăruitor. Nu știm dacă Norfolk l-a ucis sau nu pe Gloster, sau dacă și cum și cînd Richard a poruncit acest omor, așa cum unii îl acuză; nu ni se spune și nu vom afla niciodată dacă Bolingbroke se întoarce în țară cu intenția clară de a deveni rege, sau, revenit numai pentru a-și recăpăta drepturile uzurpate, e luat de torentul împrejurărilor, care îl duc pe neașteptate spre tron; se pomenește despre viciile lui Richard, dar pînă și acest amănunt rămîne acoperit de tăcere; invinuirile care se aruncă împotriva lui Aumerle nu se clarifică și vestea morții lui Norfolk pecetluiește în mister vesnic cauzele neînțelegerilor dintre nobili. Întrebările sînt puse, dar răspunsurile nu vin niciodată direct; mai mult, ni se arată cu îndoită subliniere că ele nu vor răsuna limpede niciodată. Shakespeare, care a dat în alte lucrări atîta spațiu expunerii de cauze și motive, lasă aici totul neexplicat.

Acțiunile nu se articulează în acte clare și conflicte limpezi, ci se încropesc temă-tor, dirijate de puteri nevăzute, rămînînd adeseori suspendate, pentru ca faptul istoric să se împlinească aproape fără ajutorul oamenilor, ca de la sine. Piesa începe cu un turnir, pregătît cu mare fast, care nu are loc. Două armate se adună, dar nu se ciocnesc niciodată. Bolingbroke înaintează spre Flint, prevăzînd o năprasnică înfruntare cu Richard: „Eu cred că Riga Richard și cu mine / ne-om întîlni cu aceeași hainie / ca focul și cu apa dîr izbite...“ Dar schimbul de focuri între cei doi rivali se consumă mocnit, într-un ceremonial înflorit de tirade. În sala de consiliu de la Westminster,

provoacă curg potop și marii nobili sînt gata să se încaiere, dar, cu toate că, odată cu mînușile, s-au aruncat acuzații dintre cele mai grele, nu urmează nici o luptă.

Structural deosebită de piesele în care primează acțiunea — deci de majoritatea pieselor istorice —, *Richard al II-lea* este o cronică a suspensiilor și a pasivității, o scriere de atmosferă, care trăiește într-un climat specific numai ei, voit vag și neclar. Oamenii înaintea că într-o ceață de vis sau de vrajă, aproape că nici n-au nevoie să treacă la fapte, necesitatea istorică a hotărît dinainte totul pentru fiecare.

O coordonată hotărîtoare pentru această elegie a pasivității este ceremonialul. Dacă faptele și acțiunile ca atare nu contează și sînt repede expediate spre infinitul tuturor posibilităților, felul în care oamenii vorbesc și se poartă capătă o importanță imensă. Această caracteristică impune o problematică deosebită regiei. În principiu, nici o metaforă nu poate fi aruncată pe scenă, doar ca o podoabă verbală; în ea este țesută ideea, care nu poate căpăta viață, în ansamblul actului teatral, decît dacă imaginea poetică găsește în acesta un climat, o atmosferă, un mediu în care să se integreze și să se dezvolte organic. Cu atît mai mult un șir întreg de metafore, comparații savant alcătuite și alegorii prețioase pot să pară false, dacă sensurile și structurile lor nu se întretes cu structura concretă a faptului scenic; indiferent dacă „rădăcina” material-scenică a imaginii poetice o constituie arabescul de mișcare, întregul viziunilor plastice, atmosfera, situația de viață însuflețită în joc, dinamica scenografiei — prezența unui suport scenic concret al construcției poetice, pe care să se poată altoi cuvîntul, este obligatorie. Alipită pe comportări și împrejurări oarecare, vorbirea personajelor poate foarte lesne să sune artificial și incredibil — și atunci toate subtilitățile gîndului ascunse în meandrele versului se spulberă în vînt. Lipsa de cultură a cuvîntului, atît de frecventă, din păcate, în teatrul nostru, se răzbună cumplit, pe texte de factura lui *Richard II*. Pentru a reuși o scenă ca aceea a grădinarului — care este o scenă-cheie a textului, o grandioasă alegorie în stil de moralitate medievală, concentrînd sensurile mari ale operei — trebuie să crezi (nu are importanță cum) dincolo de rampă, o alegorie teatrală echivalentă compoziției poetice din text. De aceea, *Richard II* este una din piesele cele mai dificil de înscenat din repertoriul universal: ea pretinde regizorului să înalțe pe scîndurile scenei un întreg edificiu poetic, gingaș, complicat și sinuos.

Însuși caracterul lui Richard devine plat și destul de neinteresant dacă își pierde delicatele, complex-contradictoriile și vastele ramificații ritual-poetice. Un rege care a căzut și se lamentează, plîngîndu-și coroana pierdută, nu ne interesează, mai ales dacă știm că a fost un rege prost, pustiitor de nefast pentru țara sa. Un fost puternic care, depozat de atributele autorității, începe să înțeleagă că este om nu ne atrage nici el prea mult, democratismul adînc al secolului revoluțiilor socialiste făcîndu-ne să privim cu prea puțină atenție pe cei care au ajuns în centrul mișcării istorice doar fiindcă fuseseră automat învestiți cu putere. Dar un om care a crezut adînc despre sine că este un trimis al cerului pe pămînt, un om care s-a asemuit sincer cu soarele, obișnuit să ia totul și să nu dea socoteală niciodată, deprins să considere că totul i se cuvine, că nimeni nu are căderea să-l judece, că oștile îngerilor sînt obligate să-l apere — un om, deci, care s-a identificat cu principiul puterii într-atît încît s-a crezut predestinat a trăi mai presus de bine și de rău și și-a îngăduit orice —, un astfel de om, brusc și brutal detronat de realitate din toate privilegiile sale, de fapt elementar materiale, și care vede dintr-o dată toate firele de ață și sforile jocului ce-l înălțase deasupra celorlalți și rămîne așa, afîrnat în gol, între cerul trecutului și pămîntul arid al prezentului, neizbutind să refacă un contact cu adevărul vieții, de care a trăit totdeauna departe, este un personaj care poate să ne intereseze în cel mai înalt grad, și ne pasioneze pînă la fascinație. Lupta pur verbală a acestui om cu destinul său — fiindcă Richard, care nu a avut niciodată nevoie să acționeze, nu mai este în stare să treacă la fapte și vorbește numai — are aspecte și sensuri foarte singulare: supraomul detronat, fiind ca om înzestrat cu harul poetului și al filozofului, cere socoteală vieții și pentru că l-a făcut să se creadă egal soarelui și pentru că l-a aruncat la o parte, ca pe o zdreanță. Obiectiv, Richard este vinovat și nevinovat: vinovat pentru că a condus prost, nevinovat pentru că investiția divină nu i-a sugerat nici măcar intuiția răspunderii.

În biografia scenică a personajului, textul marchează limpede mai multe momente deosebite. Primele două apariții (tablourile 1 și 3) ni-l arată parcă văzut de la mare distanță, din mijlocul mulțimii care privește imaginea exterioară, pur convențională, a regelui înconjurat de strălucirea curții. Din acest unghi, vedem numai pe marele rege care judecă, arbitrează, surghiunește, desfășurînd în puține vorbe o demnitate fără

provoacă curg potop și marii nobili sînt gata să se încaiere, dar, cu toate că, odată cu mînușile, s-au aruncat acuzații dintre cele mai grele, nu urmează nici o luptă.

Structural deosebită de piesele în care primează acțiunea — deci de majoritatea pieselor istorice —, *Richard al II-lea* este o cronică a suspensiilor și a pasivității, o scriere de atmosferă, care trăiește într-un climat specific numai ei, voit vag și neclar. Oamenii înaintea că într-o ceață de vis sau de vrajă, aproape că nici n-au nevoie să treacă la fapte, necesitatea istorică a hotărît dinainte totul pentru fiecare.

O coordonată hotărîtoare pentru această elegie a pasivității este ceremonialul. Dacă faptele și acțiunile ca atare nu contează și sînt repede expediate spre infinitul tuturor posibilităților, felul în care oamenii vorbesc și se poartă capătă o importanță imensă. Această caracteristică impune o problematică deosebită regiei. În principiu, nici o metaforă nu poate fi aruncată pe scenă, doar ca o podoabă verbală; în ea este țesută ideea, care nu poate căpăta viață, în ansamblul actului teatral, decît dacă imaginea poetică găsește în acesta un climat, o atmosferă, un mediu în care să se integreze și să se dezvolte organic. Cu atît mai mult un șir întreg de metafore, comparații savant alcătuite și alegorii prețioase pot să pară false, dacă sensurile și structurile lor nu se întretes cu structura concretă a faptului scenic; indiferent dacă „rădăcina” material-scenică a imaginii poetice o constituie arabescul de mișcare, întregul viziunilor plastice, atmosfera, situația de viață însuflețită în joc, dinamica scenografiei — prezența unui suport scenic concret al construcției poetice, pe care să se poată altoi cuvîntul, este obligatorie. Alipită pe comportări și împrejurări oarecare, vorbirea personajelor poate foarte lesne să sune artificial și incredibil — și atunci toate subtilitățile gîndului ascunse în meandrele versului se spulberă în vînt. Lipsa de cultură a cuvîntului, atît de frecventă, din păcate, în teatrul nostru, se răzbună cumplit, pe texte de factura lui *Richard II*. Pentru a reuși o scenă ca aceea a grădinarului — care este o scenă-cheie a textului, o grandioasă alegorie în stil de moralitate medievală, concentrînd sensurile mari ale operei — trebuie să crezi (nu are importanță cum) dincolo de rampă, o alegorie teatrală echivalentă compoziției poetice din text. De aceea, *Richard II* este una din piesele cele mai dificil de înscenat din repertoriul universal: ea pretinde regizorului să înalțe pe scîndurile scenei un întreg edificiu poetic, gingaș, complicat și sinuos.

Însuși caracterul lui Richard devine plat și destul de neinteresant dacă își pierde delicatele, complex-contradictoriile și vastele ramificații ritual-poetice. Un rege care a căzut și se lamentează, plîngîndu-și coroana pierdută, nu ne interesează, mai ales dacă știm că a fost un rege prost, pustiitor de nefast pentru țara sa. Un fost puternic care, depozat de atributele autorității, începe să înțeleagă că este om nu ne atrage nici el prea mult, democratismul adînc al secolului revoluțiilor socialiste făcîndu-ne să privim cu prea puțină atenție pe cei care au ajuns în centrul mișcării istorice doar fiindcă fuseseră automat învestiți cu putere. Dar un om care a crezut adînc despre sine că este un trimis al cerului pe pămînt, un om care s-a asemuit sincer cu soarele, obișnuit să ia totul și să nu dea socoteală niciodată, deprins să considere că totul i se cuvine, că nimeni nu are căderea să-l judece, că oștile îngerilor sînt obligate să-l apere — un om, deci, care s-a identificat cu principiul puterii într-atît încît s-a crezut predestinat a trăi mai presus de bine și de rău și și-a îngăduit orice —, un astfel de om, brusc și brutal detronat de realitate din toate privilegiile sale, de fapt elementar materiale, și care vede dintr-o dată toate firele de ață și sforile jocului ce-l înălțase deasupra celorlalți și rămîne așa, afîrnat în gol, între cerul trecutului și pămîntul arid al prezentului, neizbutind să refacă un contact cu adevărul vieții, de care a trăit totdeauna departe, este un personaj care poate să ne intereseze în cel mai înalt grad, și ne pasioneze pînă la fascinație. Lupta pur verbală a acestui om cu destinul său — fiindcă Richard, care nu a avut niciodată nevoie să acționeze, nu mai este în stare să treacă la fapte și vorbește numai — are aspecte și sensuri foarte singulare: supraomul detronat, fiind ca om înzestrat cu harul poetului și al filozofului, cere socoteală vieții și pentru că l-a făcut să se creadă egal soarelui și pentru că l-a aruncat la o parte, ca pe o zdreanță. Obiectiv, Richard este vinovat și nevinovat: vinovat pentru că a condus prost, nevinovat pentru că investiția divină nu i-a sugerat nici măcar intuiția răspunderii.

În biografia scenică a personajului, textul marchează limpede mai multe momente deosebite. Primele două apariții (tablourile 1 și 3) ni-l arată parcă văzut de la mare distanță, din mijlocul mulțimii care privește imaginea exterioară, pur convențională, a regelui înconjurat de strălucirea curții. Din acest unghi, vedem numai pe marele rege care judecă, arbitrează, surghiunește, desfășurînd în puține vorbe o demnitate fără

umbre, cu adevărat mărețe. După aceste două scene nu știm cine *este*, de fapt, Richard, dar am aflat că el *pare* un mare rege. (Mai târziu, această ținută îmbibată de frumusețe va continua să existe ca un acord trist; învins, Richard continuă să pară un mare, curat și frumos conducător. „Arată tot a rege; iată-i ochii / De șoim, lucind de mîndră maiestate, / Vai, nenoroc, cum poate vreo năpastă / Lovi frumoasa frunte ce se-arată!” exclamă York, în fața monarhului înconjurat de dușmani, gata să cadă prizonier, la Flint.) Numai două note personale, prevestitoare de nelinești, se strecoară în partitura eroului: o încruntare vădit nemulțumită în fața dezlănțuirilor lui Bolingbroke („El vrerea-și trîmbețează prea de sus!”) și un gest necugetat de anxietate și slăbiciune, care rupe dintr-o dată calmul siguranței dominatoare a lui Richard, trădîndu-i spaima: jurămîntul pe care îl cere celor doi exilați, dovedind că socotește posibilă nesupunerea și că se teme de ea.

Imediat după primele scene (tabloul 4), începem să-l cunoaștem pe omul-Richard. Eroul nu are încă nici aici, cum nu are nici la început, prea mult text de rostît — dar din frazele sale îl întrezărim nestatornic și convins că tot ce există trebuie să i se supună. Abia scena conflictului violent cu muribundul Gaunt îl arată pe Richard în toată neomeneasca lipsă de miez a firii sale: el își afișează crud, chiar în fața bătrînului pe moarte, bucuria de a-l vedea murind. Și cînd Gaunt continuă să-l acuze, ne dăm seama că nimeni, niciodată, nu a judecat vreo faptă a lui Richard, că tînărul rege crede chiar că nici un om nu are dreptul să-l discute. Nu-l interesează dacă ceea ce i se spune este adevărat sau nu, drept sau nedrept: simplul fapt de a fi privit critic i se pare un sacrilegiu, o profanare a strălucitoarei imagini despre sine, în fața căreia singur se prosternază ca în fața unei icoane.

În sfîrșit, după scena genial scrisă, dar îngrozitor de greu de jucat, de pe coasta din Wales, în care Richard retrăiește de cîteva ori saltul unor atitudini extreme, oscilînd repetat între speranțele cele mai nebunești și mai neîntemeiate și disperarea maximă, evoluția personajului intră în ultima sa fază. Aici, structura partiturii se definitivează în lungi monologuri, smălțuite cu tot felul de prețiozități, într-o adevărată alchimie a cuvîntului. Richard trece prin fața dușmanilor și călăilor, desfășurînd o uriașă ceremonie de comentarii poetice în jurul propriului destin. Așa se ajunge la situații dintre cele mai stranii — de pildă, în scena detronării. E adus în sala de consiliu pentru a face publică abdicarea și a recunoaște invinuirile care justifică încoronarea lui Bolingbroke. În loc să se supună sau să se împotrivescă, în loc, în sfîrșit, să reacționeze la impregurarea concretă, Richard începe să depene pentru niște urechi care nu pot și nu vor să-l audă, o amplă și extravagantă analiză filozofic-poetică a stării și sentimentelor sale. Multe din lucrurile pe care le spune sînt adevărate, în planul judecăților absolute, dar nu au nici o atingere cu realitatea momentului, fiind, dimpotrivă, nepotrivite pînă la absurd. Bizareriile lui ating culminația în scena oglinzii: fostul rege transformă în spectacol relațiile sale cu sine în fața unui public care îl privește cu indiferență, dușmănie, opacitate, refuzînd comunicarea. Două versuri puse în gura noului rege, aici — „A suferinței umbră ți-a stricat / A feții tale umbră...” — dau diagnosticul exact al comportării lui Richard, amintind că acesta trăiește la o nemăsurată depărtare de realitate și aducînd, astfel, dovada că numai Bolingbroke înțelege pînă la capăt cele ce se petrec. Învîingătorul nu este numai un bun luptător și un om politic înzestrat, gîndirea lui pătrunde simburile cel mai intim al faptelor vieții.

Atitudinile posibile față de meandrele personalității lui Richard sînt multiple și interpretările acestui straniu erou variază; toate țin însă seama de spiralele incalcate ale caracterului său, totdeauna ornamentat cu neprevăzute reacții sofisticate. Tocmai de aceea Richard, deși parcurge situații și coborîșuri asemănătoare cu cele hărăzite lui Hamlet și Lear, se deosebește fundamental de aceștia — ca o variantă în minor, încărcată cu triluri și fiorituri, față de dezvoltarea gravă, austeră, în major, a unei teme filozofice din aceeași familie.

Putem să vedem în Richard, ca Edward Dowden, un adolescent întîrziat, cu voința complet neformată, ale cărui gînduri și sentimente dau roată, fără consistență și continuitate, în jurul unor mari adevăruri fundamentale — personaj bizar și plin de strălucire care are un simț subtil al situațiilor, un soi de relație artistică cu viața, fără să fie artist: „Viața este pentru Richard un spectacol, o succesiune de imagini; și a se pune în acord cu exigențele estetice ale poziției sale este prima necesitate a lui Richard... El este un amator al trăirii, nu un artist... O anumită irealitate afectează fiecare mișcare a lui Richard; sentimentele lui sînt numai umbre ale adevăratelor sentimente... El este mîndru și este umil, este curajos și laș; și mîndrie și umilință, lașitate și curaj sînt, toate, pasiunile unui vis”.

Putem să-l privim, de asemenea, cu mult mai multă îngăduință, cum face Henri Fluchère, care, scriind cu cincizeci de ani și mai bine după Dowden, are, ca toți intelectualii occidentali de la mijlocul secolului douăzeci, o imensă compasiune pentru toți gînditorii pasivi, virtuoși ai cuvîntului fără suport în realitate. Acest rege „făcut pentru a trăi înconjurat de tapiserii cu flori și păsări emblematice și, fără îndoială, cu licorni albi și cerbi în plin salt...”, acest rege „făcut pentru a arbitra turnire și a opri cu o mișcare a sceptrului duelurile justițiare pe care Dumnezeu însuși le lasă în voia lor...” „cade și este poet, este înfrînt și este filozof... Richard... se știe victimă legată în lanțuri de destin, asupra căreia se va opera sacrilegiul neuzit al detronării, detenției și uciderii, victimă cu ochii deschși care va urmări punct cu punct toate fazele sacrificării... Este, într-adevăr, o «despuiere» în înțelesul prim al termenului, un rit întors pe dos, o dezgolare a regelui care se cunoaște ca om... E prea mult și prea puțin să spui că Richard este un «poet» și să adaugi că e «cabotin». El acceptă, într-adevăr, situația care i se creează ca inevitabilă și singurul lui triumf este ameteala unui delir verbal perfect lucid, în care imaginile, analogiile, metaforele, adeseori rafinat folosite, servesc pentru a ilustra temele suprapuse situației și care, pentru el, țin locul realului. Această prețiozitate totodată voluntară și inspirată este un fenomen poetic absolut original în drama poetică. Ea face din interpretarea simbolică a unui eveniment sau a unei emoții un lucru mai semnificativ decît evenimentul însuși etc. etc.”.

Putem să și extindem această ceremonie alegorică mult peste caracterul lui Richard, văzînd, ca Tillyard, în toată piesa, un rit medieval de tipul moralităților care îngroapă o epocă, folosind pentru asta înșeși mijloacele acestei epoci de înalt rafinament sofisticat, pătruns de ireal. Și, dacă reținem observația criticului care demonstrează că domnia lui Richard este cea mai strălucită domnie a evului mediu britanic, sfîrșitul gloriilor stabile ale regalității, vremuri de risipă și subtilitate legendare, pe care triumful elizabetan și le reamintește cu admirație și jînd, ne dăm seama ce uriașe resurse de spectacol cuprinde piesa.

Tillyard arată astfel că, după *Regele Ioan*, o scriere de înaltă și dură autenticitate, și puțin înainte de *Hamlet*, operă de o și mai profundă vigoare realistă, *Richard II* este, între toate piesele lui Shakespeare, „cea mai formală și ceremonială. Nu este vorba numai despre faptul că Richard este un adevărat rege în aparență, în mînuirea aspectelor exterioare ale regalității, fiind deficitar în ce privește virtuțile solide ale conducă-



Victor Rebengiuc (Richard). În planul al doilea : Titus Laptescu (Carlisle)

torului; acesta este un loc comun: caracterul ceremonial al piesei se extinde mult mai larg decât natura proprie lui Richard și minunatele desene ale vorbirii sale. Întîi, însăși acțiunea tinde să fie mai curînd simbolică decât reală... Apoi, în locurile în care emoțiile cresc, unde există o puternică acțiune mintală, Shakespeare evadează din reprezentarea directă sau naturalistă, apelînd la convenție și iluzie...". Comentatorul dovedește că din forma ceremonială, rituală, a scrisurii, existentă în diferite cantități și în alte piese, Shakespeare a făcut aici nu numai unul din principalele mijloace de expresie, dar „însăși esența piesei” (sublinierea noastră — A.M.N.), pentru că el a urmărit descripția spiritului medieval: „În evul mediu, sensurile erau astfel elaborate, regulile jocului vieții erau atît de opulente și amănunțit dezvoltate” „...a respecta legile acestui joc rafinat elaborat era mai important decât să câștigi sau să pierzi”.

O lume pierde — o lume încărcată de podoabe și jocuri, ca o grădină cu pomi înfloriți și mere de aur, dintr-o miniatură veche; sub flori și în fructe se ascund insectele cu mușcătură otrăvitoare ale iresponsabilității inconștiente, viciului, trîndăviei și bunului plac care învenimează viața unei întregi țări. Tăierea livezii care a îmbrăcat în ninsoarea petalelor sale visurile multor generații este mult mai dureroasă decât în *Livada de vișini*. Dreaptă și logică, ea este totuși încărcată de regrete. Regele cel rău a căzut; pe tron s-a urcat un nou stăpînitor, mult mai apt pentru a conduce. Dar înseninarea nu vine. Shakespeare știe că o ordine veche a istoriei nu este înlocuită automat cu cea nouă, că noua ordine se va elabora într-o naștere cumplit de singeroasă și de grea, plătindu-și fiecare cîștig cu crime și abuzuri; el știe de asemenea că cea mai groaznică nenorocire care se poate abate asupra unei țări este dezordinea, haosul frămîntărilor arbitrare ale conducătorilor care urcă în vîrfurile piramidei sociale, profitînd de spărturile create în pereții edificiului social de cutremurele repetate ale sfîrșitului unei ere și începutului uneia noi. De aceea el învăluie cronica slabului, neajutoratului Richard în nemărginite spaime și păreri de rău și de aceea așază tot universul uman al acestui fragment de istorie sub semnul dezolării.

Nici unul din eroii săi, mari sau mici, nu este cruțat. Enigmaticul Bolingbroke, care, mai tîrziu, în *Henry IV*, va recunoaște că și-a dorit coroana și a luptat cu bună știință pentru ea, își pecetluiește deocamdată în tăcere gîndurile. Foarte departe de uzurpatorii avizi și samavolnici de mai tîrziu, el este un luptător în înțelesul înalt pe care putea să-l aibă acest cuvînt în vremea lui Shakespeare, cînd marii oameni politici, marii descoperitori, ba chiar și mulți artiști și gînditori mari erau, în același timp, soldați. Bolingbroke are, față de Richard, nenumărate avantaje — simț practic, talent al acțiunii, pricepera de a stăpîni și a capta mulțimea —, în sfîrșit, toate calitățile pe care noua epocă a domniilor cîștigate prin atragerea unor anumite pături sociale avea să le ceară. Însușirea lui cea mai înaltă este însă cunoașterea adîncă a realității, capacitatea de a gîndi și a simți adevărul vieții pînă în cea mai tainică adîncime a lui. Și asta îl face citeodată să se demaște ca un adevărat înțelept — să se demaște, pentru că Bolingbroke rămîne opusul lui Richard în toate, chiar și în stilul verbal, vorbind zgîrcit, scurt, bărbătește și neglijînd disprețuitor introspecția. Îl ghicim pe filozoful auster și energic ascuns sub armură, din unele replici parcă scăpate fără voce, iar puținele lui monologuri, scurte și dramatice, au aproape toate o țintă utilitară precisă. Cît despre cruzimea proaspătului Henry IV, care l-a făcut pe Kott să irosească atîta cerneală (referitor la scenele în care i se raportează executarea conspiratorilor), ea nu este decât o caracteristică obișnuită, s-ar putea spune banală, a timpului. Dacă Richard ar fi rămas rege, ar fi ucis la fel, fără să clipească, pe Bolingbroke, Northumberland și pe toți cei care i-au urmat, și ar fi primit cu aceeași satisfacție știrea decapitării lor. Ba ar fi plătit la fel o singură bănuială privitoare la favoriții Bushy, Bagot, Green. „...De-o pune/ Pe dîșii mîna, 'i voi scurta c-un cap. / Mă prind că au trecut la Bolingbroke”, spune el, înainte de a ști sigur ce s-a petrecut. Urcînd, Bolingbroke devine călău, nu pentru că așa l-ar fi croit firea; el nu este nici sadic, ca Richard III de mai tîrziu, nici inconștient, ca Richard II. Ascensiunea îl transformă în executor înșingurat, cu toate înaltele lui calități de noblete, înțelepciune, simț al justiției și generozitate. (Generozitatea este evidentă, de pildă, în compasiunea înțelegătoare, reținută și delicată, cu care, învingător, îl tratează pe înaintașul său; este foarte interesant de remarcat, de pildă, că, în scena detronării, Bolingbroke nu numai că nu este crud cu Richard, așa cum fusese acesta cu muribundul Gaunt; l-ar fi putut umili, fără friu, cum fac cei mai mulți din supuși, dar îl suportă îngăduitor, cu înțelegere, oferindu-i singura satisfacție pe care i-o poate îngădui fără să-și primejduiască abia cucerita coroană — spectacolul autodemonstrării și al acuzării, voluptatea suferinței amplu etalate în fața celor care au provocat-o.)

Între acești doi adversari politici cu o destine inverse și caractere opuse, lumea Angliei din 1399, așa cum a imaginat-o poetic Shakespeare, inserează o multitudine de apariții mai dense sau fugar menționate, avînd însă, aproape toate, foarte clar definită poziția politică și, subtil sugerată, substanța umană. Mary Webster greșeste mult atunci cînd susține că identitatea eroilor de plan secund din *Richard II* e greu de stabilit: o citire în adîncime a fiecărei partituri dă la iveală sensuri clare, net diversificate. Iată cîteva din siluetele de primă mărime. Gaunt este un om politic de perspicacitate: el, primul, lasă să se întrevadă slăbiciunea ascunsă dincolo de aparențele de prosperitate și triumf ale curții, sugerînd și raportul real de forțe dintre fiul său Bolingbroke și Richard: „Nu zice: regele m-a surghiunit; / Ci tu, pe rege... Or că holera bîntuie prin țară / și c-ai zburat spre alt pămînt, mai bun.” Totuși, Gaunt face parte din generația veche: maxima lui revoltă poate ajunge pînă la mustrarea violentă a regelui, dar nu trece mai departe. Mai interesant și patetic pînă la deznădejde este destinul lui York, în același timp om al credințelor vechi și al noii conjuncturi. Acesta crede cu încăpățînată tărie într-un principiu perimat (regalitatea de drept divin, reprezentată de Richard), dar, fiind înzestrat cu un bun-simț sigur și cu o marc receptivitate față de realitate, își dă seama că reprezentantul principiului în care crede s-a descalificat singur, că viața îi neagă convingerile, că forța, dreptatea, posibilitățile de viitor sînt de partea noului venit. De aici, dramatica neutralitate a personajului, împărțit între nevoia adîncă de a crede și înțelegerea clară a șubrezeniei realităților pe care își sprijină convingerile, rupt între impulsul spontan de a urma torentul noilor evenimente, care promit restabilirea echilibrului, a justiției, și incapacitatea de a se dezbrăca de vechile sale concepții ca de o haină ruptă. Pînă la urmă, reacțiile atît de încalcite și contradictorii ale personajului se explică prin nevoia de a respecta și consolida autoritatea, salvatoare pentru Anglia, a tronului, această necesitate lăuntrică determinînd chiar părăsirea sfîșietoare a regelui slab și nedrept în favoarea celui puternic, și chiar demascarea propriului fiu, care, încercînd un nou complot împotriva noii ordini, amenință să redeschidă războiul civil abia potolit. Or, York este în stare de orice sacrificiu, oricît de monstruos, care promise să refacă ordinea și liniștea țării.

Aumerle este, în felul lui, o replică tinărară a tatălui său. Îl animă același simț al devotamentului fără limită, aceeași nevoie de a crede pînă la capăt, pînă dincolo de orice primejdie. Dar, foarte tinăr, el este și un mare nevinovat, care duce neștiința și neînțelegerea pînă la limita extremelor cruzimi. Nu vede viciile care înfloresc în jurul regelui adorat, nu înțelege că Richard nu mai poate fi salvat. Trece atît de aproape de moarte, fiindcă încearcă să se opună orbește necesității istorice. Tot lîngă tronul scurtei străluciri a lui Richard stă Bushy — pare-se, inspiratorul coruperii tinărului rege. Textul lui nu are nimic de caricatură, iar cuvintele puține pe care le rostește sînt așezate cu aceeași înaltă măiestrie poetică a comparațiilor hieratice care face farmecul vorbirii lui Richard. Cuvintele pe care le rostește Bushy înainte de moarte nu sînt ale unui laș; dimpotrivă, aroganța lor sună demn, disprețuitor. Nu e greu să ni-l închipuim pe cel care întrupează cel mai pregnant spiritul curții lui Richard, inspirîndu-ne din imaginile minunate împodobite ale miniaturilor timpului; un tinăr nimicitor de frumos, de un orgoliu fără limită și care, ca și regele, crede că poate trăi dincolo de bine și de rău, știe să facă din viciu artă — o suavă, delicată, grațioasă plantă de seră, ucigătoare prin miresme sau la orice atingere. Între toți aceștia trăiește regina, o adevărată regină de tristă baladă medievală (una din puținele licențe pe care Shakespeare și le-a îngăduit față de istorie, făcînd dintr-o fetiță de zece-doisprezece ani o femeie), a cărei sensibilitate acută o face să prevadă ce nu știe și să primească fiecare lovitură cu înzecită suferință. Ea face parte din ritualul fastuos poetic, care îl duce pe Richard cu meșteșugite jelanii spre detronare și moarte; alături de ea stau cei doi grădinari, imposibili într-o descriere realistă, dar perfect adecvați unei savante alegorii trubaduresci — cu lungile lor tirade de erudită compoziție.

Față de această lume descrisă cu risipă de nuanțe și subtexte, lumea lui Bolingbroke apare mai stearsă. Hotărîrea lui Northumberland, zburdălnicia juvenilului său fiu, servilitatea criminală și remușcările lui Exton pun aici cîteva pete de culoare, dar, în întregul său, această categorie de oameni, gata să-l urmeze pe învingător și să-l sfîșie pe cel care mai crede în trecut (vezi dezlănțuirea de ură împotriva lui Aumerle, la Westminster), nu și-a definit încă stilul și respectă încă un timp, de formă, ceremonialul complicat al ordinii anterioare. De aceea, Richard este aproape rugat să se predea, la Flint. Undeva în marginea subiectului, ca într-o paranteză, alunecă la începutul tragicei istorii silueta sumbră a văduvei lui Gloster: ura furioasă a femeilor care-și jelesc ucizii în teatrul istoric shakespearian trăiește și în ea, dar fără înverșunarea dia-



Ion Marinescu (Bolingbroke)

volescă ce-o face pe regina Margaret să-și reia de mii de ori de la capăt blestemele în *Richard III*. Ducesa de Gloster este mai curînd obosită, destrămată de disperare, știe că va muri curînd, de tristețe; resemnată, ea renunță atît de ușor la îndemnurile de răzbunare încît dă impresia că singură nu crede în răzbunare.

Aceasta este lumea vie multiplă și vastă a piesei: ea cuprinde și curteni de o eleganță îndelung filtrată (ca Bushy și Green), și oameni de arme cruzi și brutali (ca cei din jurul lui Bolingbroke) și diferite ipostaze ale înțelepciunii, și ființe simple, care abia izbutesc să vorbească (cum se întâmplă cu rîndașul care vine să-l vadă pe Richard în închisoare); dar varietatea ei mereu prelungită se înscrie în același registru elegiac, țesut cu minucie din nenumărate transparente și vibrații delicate.

* * *

În regia lui Radu Penciulescu, *Richard II** apare, întîi, ca o clară cronică istorico-politică. Căderea unui rege nefast se suprapune ascensiunii altuia, numai în aparență și la primele gesturi mai bun decît înaintașul său. Pentru Richard, valorile etice nu există înainte de cutremurul care îl doboară; în plină putere, el se înfățișează mai curînd ca un soi de superficial și nesocotit student dintr-un mare colegiu decît ca un conducător. Coborînd, el descoperă tristețea omenească, înțelege trădarea, începe să nu mai pună preț pe plăceri și să cunoască valoarea legăturilor care îi obligă pe oameni unii față de alții. Înălțîndu-se, Bolingbroke nu numai că nu găsește fericirea și nu

aduce dreptatea și pacea, dar se și dovedește nevolnic, crud, crispat de o febră a gloriilor meschine. Asupra amîndorura planează intuiția surdă a acelei necesități fără chip care transformă regii, curtenii și luptătorii în soldați de plumb, fără drept de alegere și fără putință de manifestare autentică și sinceră.

Pe canavaua acestui conflict cu limpezi rezonanțe contemporane, dar care neglijează cu totul structura de ceremonial poetic a acțiunii și a caracterului central, descîlcind într-o voită simplificare, hațîșul de subtilități ale textului, regizorul și-a grupat net forțele în două tabere, pe care a căutat să le deosebească în totul: ținută, obiceiuri, intonație, gest. Lumea lui Richard este o lume de fast exterior, stăpînită de voioșii

* Regia : Radu Penciulescu. Decorul : Toni Gheorghiu, Traian Nițescu. Costume : Dan Nemțeanu. Distribuția : Victor Rebengiuc (Regele Richard II), Gh. Ionescu-Gion (Ducele de York), Ion Cosma (John de Gaunt), Ion Marinescu (Henry Bolingbroke), Mihai Dogaru (Aumerle), Boris Ciornei (Thomas Mowbray), Nicolae Motoc (Salisbury), Ion Focșăneanu (Berkley), Florin Vasiliu (Bushy), Dinu Ianculescu (Bagot), Nicolae Pomoze (Green), Ion Manta (Northumberland), Vasile Gheorghiu (Henry Percy), Andrei Codarcea (Ross), Constantin Cristescu (Willoughby), Stamate Popescu (Fitzwater), Titus Laptes (Episcopul de Carlisle), Tudorel Popa (Starețul de Westminster), Jean Lorin (Lordul Mareșal), Felix Caroly (Pierce de Exton), Constantin Codrescu (Scroop), Arcadie Donos (Căpitanul Gal), Corina Constantinescu (Regina), Olga Tudorache (Ducesa de Gloster), Eugenia Eftimie, Victoria Gheorghiu (Ducesa de York), Elena Pop (O doamnă din suita Reginei), Virgil Marsellos (Primul herald), Ilie Iliescu (Al doilea herald), Al. Lungu (Slujitorul Reginei), Vasile Nițulescu (Grădinarul), Ilie Iliescu (Slujitorul Grădinarului), Virgil Marsellos (Slujitorul lui Exton), Constantin Dinescu (Rîndașul), Ilie Fîlmu (Paznicul). În alte roluri : N. Stere, Niculescu, Florin Tănase, Traian Buzoianu, Marian Georgescu, Iulian Negulescu, Vlad Vasiliu, Sandu Cernat, Mihai Perșă, Petre Meicu, Constantin Trașcă.



Richard se predă lui Bolingbroke

găunoase; aceea a lui Bolingbroke este neșlefuită, încordată, ursuză, gata oricând de acțiune și simțind că în faptă își are puterea.

Radu Penculescu a vrut, așa cum propriile declarații și aspectul general al montării o arată, să realizeze un spectacol de concentrare și adincime, în care accentul principal să cadă pe interpretare — un spectacol de actori. Regizorul a căutat să rămână credincios propriei sale concepții de teatru, idealului său intim, și anume să construiască contactul viu dintre public și scenă, apelînd la cît mai puține efecte exterioare. Aceste imperative pe care singur și le-a impus sînt dintre cele mai grele — realizarea sensului artistic prin actori, prin autenticitatea jocului, compunerea întregului în condițiile spațiului scenic nud, într-o estetică — a scenei goale, dictate de dorința clarității, a maximei simplități și sobrietăți. Prezența tuturor acestor intenții se distinge, de pildă, în frumoasa scenă de noapte a înaintării trupelor lui Bolingbroke spre castelul Berkley; sau în momentul în care fostul rege apare în fața înalților demnitari, la Westminster Hall; sau în tabloul de familie din casa York; sau, în sfîrșit, în finalul reținut, simplu, apăsător de amărăciune bărbătească și deziluzii. În asemenea scene, raporturile de forțe politic-sociale se desenează limpede și tensiunea situației pe care o trăiește personajele transpare în gruparea personajelor, în contrapunerea de atitudini, în desfășurarea diferitelor acțiuni simultane, în creșterile și descreșterile intensităților de vorbire.

Paradoxal, personajul care a căpătat cel mai mult relief nu este însă unul din adversarii pe care îi opune primul plan al piesei, Richard sau Bolingbroke, ci un caracter oarecum pasiv, care mai mult asistă la desfășurarea faptelor decît intervine în acțiune: ducele de York, jucat de Gh. Ionescu-Gion. Experiența mai bogată, mai divers dimensionată decît aceea a partenerilor săi mai tineri, și modul de joc stăruitor concentrat asupra compoziției exterioare l-au ajutat să-și clădească bogat și unitar personajul. Cu excepția unui scurt episod, în care o tentativă satirică, destul de greu

de înțeles, nu-i prea izbuteste, reușind doar să împingă în confuzie deznodământul — pleocarea grăbită spre rege, cînd York aleargă să-și demaște fiul —, acțiunile și comportările lui Gion conturează o prezență vie și, fapt foarte important, înzestrată cu amploare epică. Rezultatul final al acestei interpretări nu coincide cu intenția enunțată de regizor în timpul pregătirii spectacolului: York nu este un neputincios care nu înțelege nimic, ci e, conform textului, un înțelept al bunului-simț, un om a cărui bătrînească înțelegere elementară îl duce spre miezul lucrurilor, făcîndu-l să se zbată între credința sa și realitățile care i-o infirmă.

Victor Rebengiuc l-a descris pe Richard simplu și direct, fără sinuozități, în două culori, despărțind net în jumătăți istoria personajului — domnia fericită și prăbușirea. În fața unuia din cele mai frumoase și mai grele roluri shakespeareane, protagonistul și-a dovedit capacitatea interpretativă, concentrînd toate accentele jocului mai ales în partea a doua. Vesel, superficial, supus unor minii brusc izbucnite și repede uitate, Richard portretizat de Rebengiuc nu atrage în mod deosebit atenția la deschiderea piesei, nu-și anunță evoluția viitoare, nu este rege — nici în aparență, nici în reacțiile de fond. Din clipa în care tînărul rege începe să întrevadă sfîrșitul inevitabil, actorul îi acordă farmecul unor sincere elanuri sentimentale și al unei ascuțite conștiințe a jignirii și nedreptăților. Rebengiuc coboară un fel de scară a tristeților și a regretelor; odată cu asta, el joacă clar descoperirea condiției de om. Într-o bine condusă scenă a detronării, actorul face procesul trădătorilor, acuzîndu-i cu o amărăciune pigmentată cu cîteva note de sarcasm. O bună parte din interesul pe care îl dă publicul montării se datorește acestui protagonist, care domină ansamblul, mai ales spre sfîrșitul spectacolului.

Bolingbroke prezentat de Ion Marinescu este un soldat primitiv, cu reacții destul de sărace; evoluția lui este înscrisă într-o scară îngustă, de la agitația crispată a începutului pînă la tăcerea ursuză din final. Personajul este cîteodată redus la poză, ca în scena detronării, în care Ion Marinescu demonstrează jubilația sa „regală” cu un sardonice rînjit mult prea subliniat pentru a fi crezut. Față de performanțele sale într-adevăr excepționale din teatrul modern, actorul se dovedește încă nesigur în universul clasic; vorbirea lui, pe care am ascultat-o de atîtea ori cu plăcere, nu izbutește să supună versul shakespearean, precipitîndu-l uneori uniform, gîtuîndu-l în intonații lipsite de amploare. Dacă intenția de a vedea pe viitorul rege veșnic încordat, stăpînit de nerăbdarea de a obține coroana, putea să dea rezultate interesante, mijloacele folosite l-au trădat adeseori pe interpret.

Corina Constantinescu a făcut din aparițiile reginei o ilustrație mai mult decorativă a sentimentului. O interpretare cu date serioase de reușită i se datorează lui Boris Ciornei, care i-a dat lui Norfolk omenie, hotărîre bărbătească, fidelitate față de rege, deși vocea nu l-a servit îndeajuns. E de notat apariția lui Tudorel Popa, care, în cele cîteva versuri rostite inteligent, viu, nuanțat, a creionat sigur un portret (starcuț de Westminster).

Linile celorlalte interpretări se șterg, pierzîndu-se în uniformitatea unor încercări de corectitudine a lecturii, adeseori nesustînite de pregătirea și capacitatea de caracterizare scenică a interpreților. Actorii Teatrului Mic s-au văzut față în față cu situații și dificultăți pe care nu le-au mai atacat niciodată. Acest ansamblu, care pînă acum realizase spectacole cu cel mult cinci-șase roluri de prim-plan, a fost antrenat într-o montare care înghițea aproape toate forțele echipei, pretinzînd o înaltă ținută chiar și celor mai fugare treceri din figurație: colectivul exersat numai prin intermediul prozei moderne s-a aventurat pe tărîmul exigentelor și complicatelor construcții poetice din versul shakespearean. Iată de ce momentul în care a fost lucrată punerea în scenă și-a imprimat amprenta asupra interpretării. Ca în atîtea alte montări ale noastre din dramaturgia shakespeareană, și aici condiția vocală și fizică slabă a interpreților se simte. Eforturile sînt evidente. Cu toate acestea, avem nostalgia acelei amplori și expresivități de voce, atitudine și mișcare, fără de care dramaturgia shakespeareană nu atinge pe scenă plenitudinea.

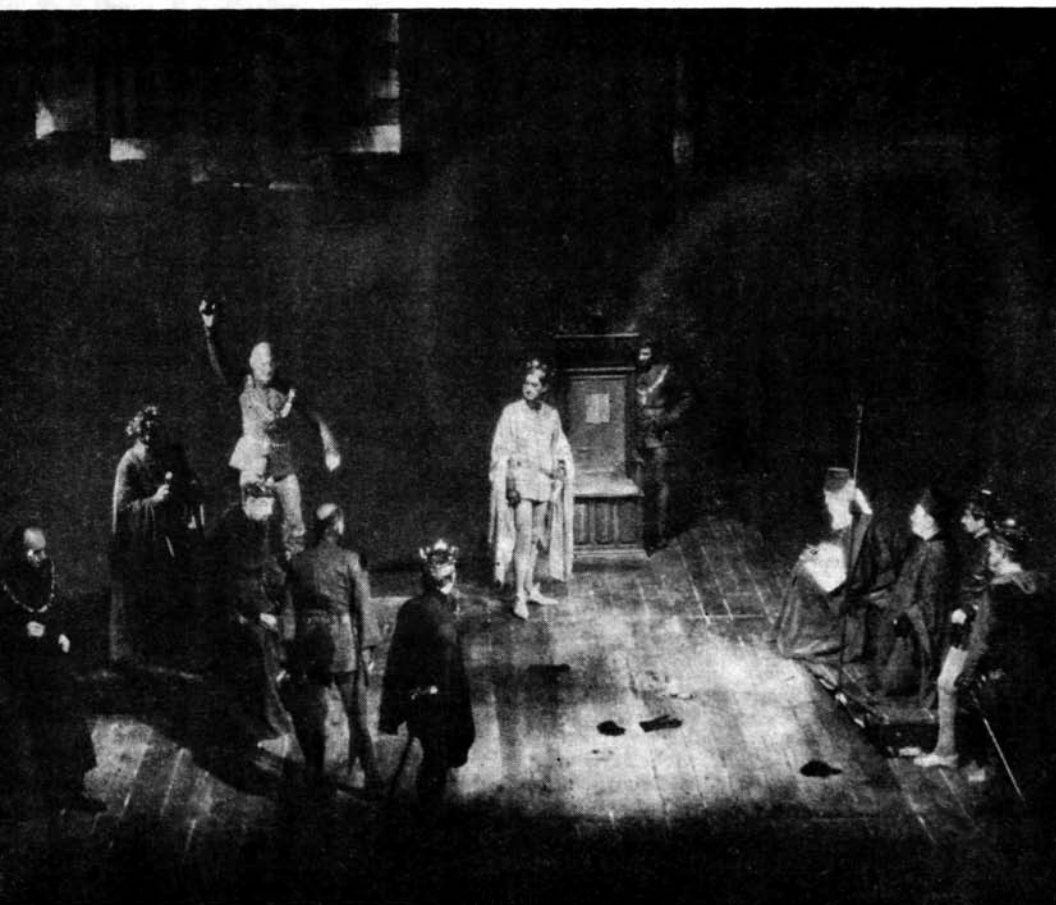
Prin breșa lipsei de antrenament s-au strecurat pe scenă ecouri ale unor modalități mai vechi de joc — recitări monotone, în care sensul își pierde relieful și cuvîntul se acoperă de o crustă de sonorități dezagreabile, mișcări dezordonate, nesustînite cu ritmul și vigoarea pe care le cere rolul, reacții simplificate ș.a.m.d., ceea ce, desigur, contravine flagrant intenției regizorului, care a dorit să ne prezinte un Shakespeare despovărat de artificialități exterioare și de aparențe moarte, redescoperit în pulsația unor sensuri interesante pentru omul de astăzi. Încă din timpul repetițiilor, Radu Pen- ciulescu și-a manifestat îngrijorarea și nemulțumirea în fața acestor neajunsuri ale colectivului; odată, chiar, a afirmat că nepregătirea actorilor amenință să nu poată

duce pînă la capăt decît spectacolele cu două personaje sau de triumphi (vezi „Teatrul”, nr. 10/1966). Este posibil ca deficiențele echipei să fi opus directorului de scenă o rezistență mai mare chiar decît aceea prevăzută. Fapt este că din relațiile și atitudinile interpreților nu s-a născut acel registru unitar de joc care apropie și sudează într-un spirit majoritatea interpretărilor, în ciuda diferențelor inevitabile de înzestrare și antrenament, în spectacolele de solidă realizare a ansamblului.

Decorul a fost gîndit, cum se știe, pe baza vechilor schițe ale lui Toni Gheorghiu, reluate astăzi de Traian Nițescu: un podium de scînduri aspre, neprelucrate, a îmbrăcat întreaga scenă, înconjurat de un circular alb. Numai obiectele aduse în scenă și costumele — pe care le semnează Dan Nemțeanu — compun succesiunea imaginilor cerute de text. În aceste coordonate, Radu Penciulescu a împărțit consecvent descrierea ambianțelor în cele două categorii contrapuse ale conflictului: mediul lui Richard și mediul lui Bolingbroke.

Intențiile sînt limpezi, dar colaborarea celor trei prezente scenografice deosebite nu a dus la o contopire a viziunilor plastice disparate. Podiumul de scînduri, frumos, expresiv, dens în posibilități, nu se leagă decît parțial cu vestimentația; hainele care se vor bogate nu dau impresia că fac parte din același regn plastic cu îmbrăcămintea

Scena disputei de la Westminster Hall



simplă a armatei lui Bolingbroke; toate acestea împreună nu duc la un conglomerat armonios, care să integreze chiar și contrastele cele mai tari în același cifru vizual. Cel mai vulnerabil aspect al plasticii ține de acea parte a scenografiei care trebuie să transcrie luxul și risipa curții lui Richard și în primul rând de execuția unor costume care, în schițe, promiteau mult mai mult decât dau în realizarea finită. Materialele ieftine, moi, lipsite de formă și prelucrate facil, nu pot să țină locul brocarturilor grele și mătăsurilor rigide care conturează hotărît siluetele epocii; asociațiile de culori au o stridentă supărătoare; strălucirile de poleială ale bronzurilor etalate ca atare, nepatinate, argintul zalelor prea lustruite și sculpturile bijuteriilor de sticlă nu sugerează o valoare reală, ci își păstrează factura de proastă calitate; croielile dezavantajează ținuta și corpurile actorilor; costumele nu sînt destul de limpede construite; ansamblurile vestimentare nu par să fi fost atent evaluate ca efect de grup. De aici, o notă de fast teatral de suprafață, asemănător cu demonstrațiile de bogăție pe care le întîlnim în teatrul vechi. Rafinamentul prețios, subtil, îndelung filtrat, al epocii descrise — și nu este vorba de o oarecare particularitate întîmplătoare, ci de o culme a luxului medieval! — cerea un rafinament egal în plastica scenică. Indiferent dacă autorii decorului și costumelor inventau expresii cu totul noi, sau dacă își ancorau realizarea într-o anumită sferă a artei din jurul anului 1400 — miniaturi de manuscris, statui și ornamente de pe catedralele gotice, siluete și atitudini de pe vitralii —, ei erau chemați să elaboreze o plastică ale cărei străluciri să nu aducă nici o clipă cu copia pur exterioară.

Indeciziile plastice au afectat, prin extindere, și regia unor scene. O montare în care imaginile nu ținesc toate una din alta, nu se îmbină și nu se leagă firesc fără excepții, ci se alătură uneori la întîmplare, oscilînd în diferite direcții, își găsesc greu suflul, tonalitatea proprie; ea nu și-a creat un chip al său și poate aluneca spre aproximații și generalități. Asemenea nehotărîri se ivesc în spectacolul cu *Richard II* în compunerea acțiunilor și mișcărilor; uneori, acestea mimează timid, foarte timid, cite o aluzie la hieratizmul stilizat al plasticii medievale, alteori înclină, fără prea multă hotărîre, spre „cruzimea” naturalismului nedeghizat, sau rămîn ilustrativ-convenționale, găsînd numai în anumite fragmente liantul care poate cimenta elementele dispartate.

De aceea, pe scenă se strecoară momente neutre, pete albe, în care partitura se derulează liniar și sensul se tocește în uniform (sau, mai rău, devine neinteligibil). Urmărind ce se petrece, înțelegem datele mari ale demonstrației istorice, știm cum va evolua acțiunea, dar între public și interpreți nu se păstrează egal contactul inefabil, tainica înțelegere mută, caldă, plină, care face textul să trăiască mereu viu, arzător. Tot datorită acestor împerejurări, și o parte a subtextului regizoral se destramă în indecizii. După final, plecăm cu siguranța marilor valori ale piesei și cu întrebări legate de acestea. În același timp însă, avem impresia că nu am izbutit să descifrăm și să cuprîndem tot spațiul de sugestii, trimiteri și asociații pe care le indică efortul punerii în scenă.

* * *

Se știe că *Richard II* este o piesă niciodată jucată pe scenele noastre și că deci Teatrul Mic are meritul de a fi rupt barierele acelor deprinderi înguste care țineau departe de public acest text, foarte dificil și caracteristic; montarea însăși apare, în acest context, ca o experiență însemnată și promițătoare.

Meritele teatrului sînt însă mai mari decît această simplă inițiativă de repertoriu. Spectacolul reprezintă o încercare nouă în dezvoltarea ansamblului; el fixează în concret hotărîrea de a intra pe făgașurile marii poezii teatrale clasice. O asemenea hotărîre înseamnă opțiunea voită a unei strădăni de remodelare a forțelor colectivului, care are de înavîsosite exigențe încă neîntîlnite; în același timp, ea antrenează o importantă modificare în relațiile cu publicul, lărgind aria de cultură pe care au loc întîlnirile de fiecare seară dintre spectator și scenă. Teatrul Mic a realizat succese cu totul remarcabile în investigarea dramaturgiei contemporane și se putea păstra la înălțimea unui foarte bun centru de dezbateră a problematicii moderne, fără a face vreo concesie artistică. A întreprinde pentru un timp continuitatea măgulitoare a unor victorii sigure, de incontestabilă calitate, a te aventura în realizarea unei piese puțin cunoscute de publicul nostru și deloc experimentate pe scenele noastre, în sfîrșit, a ataca pieptis atîtea necunoscute și atîtea greutăți neîndoielnice — înseamnă, fără îndoială, a îndrăzni foarte mult. Acest act de curaj merită elogii deosebite pentru toate consecințele de auto-verificare profesională pe care le implică și pentru toate perspectivele pe care le deschide.

Ana Maria Nartî