

Captiva copilărie a fericirii

„ROMEO ȘI JULIETA” de Shakespeare,
a Teatrul Național „I. L. Caragiale”*

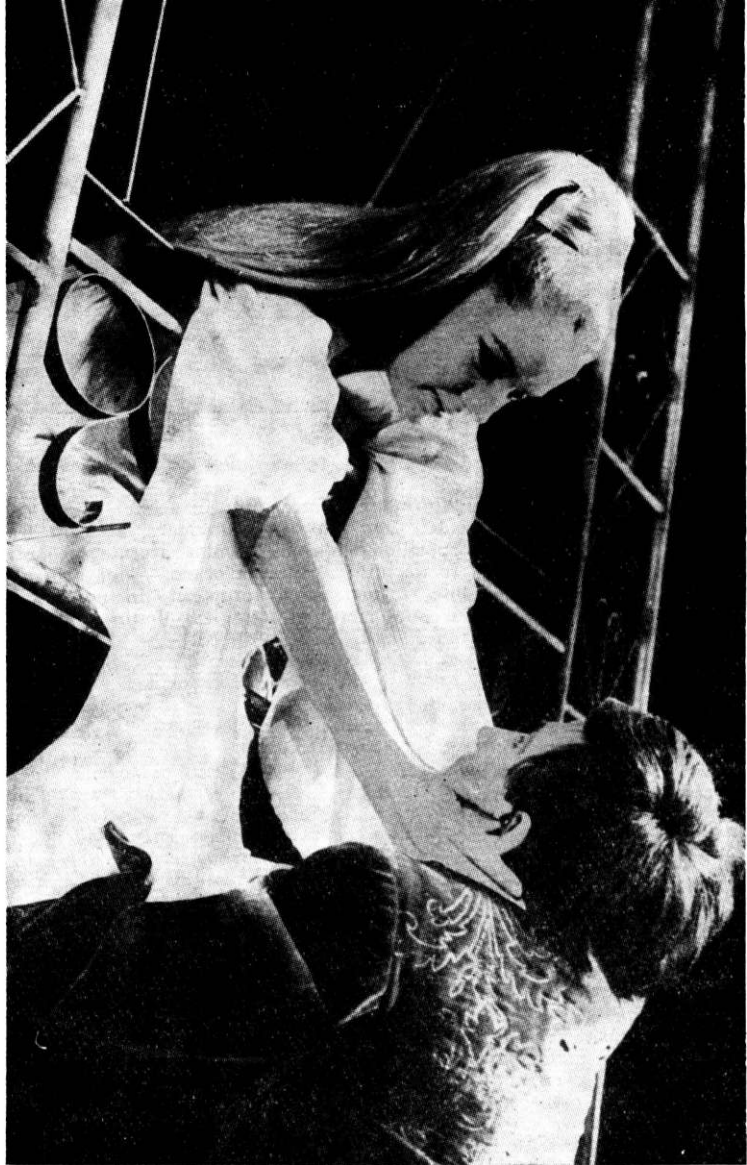
Ultimele montări Shakespeare, care au cucerit la noi publicul și au pasionat prin controverse critica, s-au sprijinit pe opere total necunoscute scenei românești (*Troilus și Cresida*, *Richard II*); iar în faze preliminare sau avansate se află acum „nocturnele disperării”¹, monumentalele tragedii *Iuliu Cezar*, *Macbeth*. În acest context de ambițioasă exegeză scenică shakespeareană, *Romeo și Julieta* se înfășoară într-un con familiar de lumină: piesa se integrează în cortegiul tradiției pe scena națională (de-a lungul timpului a fost neconținut verificată de mari cupluri de actori, stimulați, de la 1884, de Grigore Manolescu și Aristizva Romanescu), dar mai cu seamă în imperativul unei permanențe de repertoriu: fiecare generație e tentată să-și confrunte sentimentele și luciditatea cu această operă shakespeareană de tinerețe. De altfel, azi, *Romeo și Julieta* cunoaște o largă audiență pe mari scene ale lumii, într-o diversitate de concepții: montarea răsunătoare a lui Zefirelli cu doi adolescenți pătimiși, într-o Veronă scăldată de incandescența soarelui mediteranean; tratarea lui Svoboda ce deschide precise unghiuri spre o actualitate imediată; o inscenare a unei companii americane din Greenwich-Village ce accentuează aerul „beatnik” și stilul „hippie” al junilor; și recent, premiera de la Royal Shakespeare Company, unde directorul de scenă din Atena, Carolus Counscoate în relief ruptura dintre generații, incompatibilitatea înțelegerii dintre vîrstnici și tineri.

Cei care îl cunosc pe Vlad Mugur știu că nu considerente de modă regizorală sau vogă în titluri l-au dus azi spre *Romeo și Julieta*. Asistăm la o reintîlnire cu opera ce i-a marcat debutul regizoral și l-a impus în viața artistică (fapt poate necunoscut sau uitat de unii cronicari ce caută să descifreze cu dinadinsul zone de influență străină în abordarea acestei partituri.) Avem în față o montare ce atestă o evidentă continuitate în preferințe, constanță în prelucrarea teatrului clasic de poezie și orchestrație. Fidelitatea în colaborarea cu actorii (doi dintre protagoniștii cei mai încercați ai spectacolului, Silvia Popovici și Gheorghe Cozorici, datorează timpuria lor configurare stilistică în teatrul shakespearean, îndrumării lui Vlad Mugur), statornicia în relațiile cu scenografia (Jules Perahim), cu muzica (Pascal Benteoiu) dau noii premieră *Romeo și Julieta* amprenta unei precise individualități regizorale. Spectacolul oferă satisfacții vizuale și auditive.

Muzica, în tonalități patetice și aspre cenzurînd melodia lirismului minor, dă o neașteptată dimensiune sonoră decorului. O dantelă din fier forjat: porți, grilaje, garduri, ostrețe (execuția Dumitru Lazăr) țese inexorabila plasă a destinului potrivit acestui mit al iubirii. Un labirint geometric, în care scurte săgeți orizontale traversează năprasnic verticale sumbre de o frumusețe stranie, înghețată, încercuiește fără putință

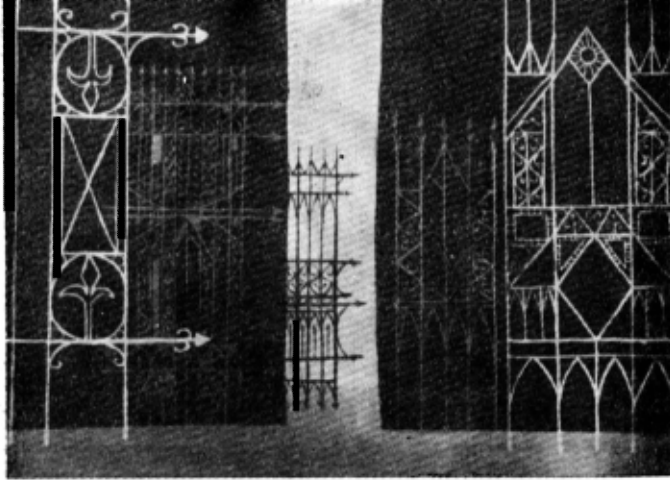
¹ H. Fluchère, „Shakespeare, dramaturge elisabethain”.

* Regia: Vlad Mugur. Decoruri și costume: Jules Perahim. Muzica: Pascal Benteoiu. Distribuția: Gabriel Dănculescu (Escalus); Liviu Crăciun (Paris); Al. Alexandrescu-Vrancea (Montecchio); N. Brancimir (Cappelletti); Ion Caramitru (Romeo); Gh. Cozorici (Mercutio); C. Diplan (Benvolio); Damian Crismaru (Tybalt); Const. Bărbulescu și C. Răuțchi (Lorenzo); Marin Negrea (John); Bogdan Mușatescu (Samson); Stefan Gavriloaia (Gregorio); Matei Alexandru (Petre); N. Enache (Un spîter); Mircea Cojan (Primul muzicant); Alexandru Hasnaș (Al doilea muzicant); Cristian Babeș (Al treilea muzicant); Ileana Stana Ionescu (Doamna Montecchio); Marietta Deculescu (Doamna Cappelletti); Silvia Popovici (Julieta); Eugenia Popovici (Dolca).



Silvia Popovici (Julietta) și
Ion Caramitru (Romeo)

de ieșire teritoriul simbolic al dragostei. În inflexibilitatea dură, dar și grațioasă, a fibrelor de metal, în zăngănitul săbiilor, intră captivă „copilăria fericirii noastre”, pe care o evocă Romeo. Decorul domină montarea, forța lui sugestivă activează sensuri multiple. Desenul are rafinate trimiteri spre un ev mediu târziu, spre Renaștere, spre „quattrocento”. Crucile din scena cimitirului aduc cu niște fantastice păsări funebre, traducând în linii ceremonialul poetic al Dragostei și Morții, permutând în spațiu caracterul



Schită de decor de Jules Perahim

decorativ, incantatoriu, metaforic, propriu acestei prime confruntări a marilor teme ce-și vor căpăta accentele zguduitoare, covârșitoare, abia în tragediile următoare.

Mișcarea porților imprimă jocului accente deopotrivă demonstrative și emoționale (ne amintesc de altfel o altă invocare — tot prin plase neutre de sîrmă — a despărțirii inevitabile, a neputinței apropierii, în povestea pe peliculă ce reeditează, în partea de vest a unei metropole, tragicul destin contemporan al unui alt Romeo și al unei alte Juliete). Zăbrele urcă și coboară, se interpun sau se dau la o parte, traversează lent scena la balul Capuleților („invizibile” pentru ochii îndrăgostiților), aduc presentimente, panică; participă în scenele de duel într-o mișcare vie, sau încremenesc brusc, sincronizîndu-se cu ritmul luptelor (direcția St. Tapalagă). La moartea lui Mercuțio, toate grilele coboară, toate barierele se lasă în jos, concretizînd iarăși plasa, hățișul inexorabil în care se zbat eroii.

Acest spațiu metaforic pretinde un joc, o mișcare adecvată. Fără practicabile (cu o singură denivelare în actul II, scena 1, „fereastra”), fără recuzită și accesorii, interpretii, în lipsa semnalelor scenice, n-au alte puncte de reper decît pe ei înșiși și textul. Silvia Popovici și Ion Caramitru realizează cu evidentă cerințele acestei modalități. Ei aduc aspirația armonioasă și pură spre *ideea de cuplu*, de împlinire prin simbioză, disociindu-se totodată limpede în individualități. Deși, cu inegală experiență scenică și tehnică, protagoniștii susțin un elegant dublu recital la granița riscantă dintre jocul „clasic” și „contemporan”, demonstrînd o exemplară evitare a extravaganțelor simplismului așa-zis modern, a tentațiilor diurnului și totodată a primejdiilor gestului și rostirii frumoase, calofile.

Julietta Silviei Popovici apare nimbă de o noblețe funciară, de o puritate și o nemijlocită ingenuitate, străbătute însă de un subteran și grav accent al presentimentelor. E o Julietă înțeleaptă în exaltare, pasionată în zburdălnicie, copilăroasă în matura chibzuință a „organizării” căsătoriei, decisă la sacrificiul suprem și speriată de ideea morții... O Julietă *angajată*. Rolul lui Romeo, mai dificil prin povara exegezelor ce-l consacră ca arhetip al eroului liric, a fost rezolvat de Ion Caramitru pe o valoros surprinzătoare linie de candoare și farmec. Un Romeo-copil prins și tirat în vîltoarea evenimentelor, amețit de iubirea Julietei, copleșit de vrăjmășia sortii. Acest Romeo demistifică cultul „eroului”, iar stingăcia demarării în rol, o anume timiditate în fața Julietei s-au constituit în atribute pozitive ale compoziției sale. Dar în piesa cu 24 de scene, Romeo și Julieta, împreună, au doar trei momente; relațiile atît de complexe și de bogat stratificate în text cu cei din jur, părinții, doica, preotul, tinerii — Mercuțio, Tybalt, Benvolio — condiționează desăvîrșirea liniilor în portretele protagoniștilor. Această lume din jur ridică însă un semn de întrebare în spectacol. Cu o excepție: Gheorghe Cozorici — Mercuțio. Prima victimă a vrăjbei seniorilor Veronei, Mercuțio — considerat de criticul american John Gassner ca făcînd parte din tagma personajelor-histrioni (la fel cu Richard III, Iago, Falstaff, în sfîrșit Hamlet) — este aici o apariție fulgurantă și magnetică. Gh. Cozorici ține tot timpul pe chipul priete-

nului lui Romeo o mască. — a cabotineriei, impertinenței, a cinismului zgomotos — lășind-o să cadă doar în clipa morții, pentru a-și arăta adevăratul chip, trist și simplu. În Mercuțio, Cozorici materializează o explicită intenție regizorală: „moartea nevinovată a unor copii, induși în eroare... care n-au unul față de celălalt pecetea răului sau binelui...” În schimb, Tybalt (Damian Crișmaru) nu ajunge să acopere prin jocul său ostentativ și descoperit această idee, deși sfârșitul — moare îmbrățișându-l frenetic pe Romeo, într-un gest de camaraderie virilă — este unul din frumoasele momente ale spectacolului, unde ideea și plastica conșonează într-o imagine unitară și expresivă.

De ce rămâne *Romeo și Julieta* un recital frumos, elegant, cu autentice tresăriri poetice, cu trimiteri spre balet, spre concert și mai puțin spre teatru și mai puțin spre teatrul elisabetan și — aș îndrăzni — mai deloc spre realitatea piesei? O explicație ar fi diferențierea, nivelările stilistice ale echipei. O alta, calitatea, mai exact *stilul* traducerii. Sarcinile echipei, multiple și polyvalente în aparență, se dovedesc unice în esență. Cu excepția îndrăgostiților, întreaga distribuție se cerea constituită într-o lume înrudită prin obtuzitate și turpitudine, prin structură și mod de viață. E o lume truculentă și vitală, plină de frustețe, robustă, lacomă și mărginită, ahtiată de plăceri mărunț indestulătoare și în care zvicesc, pilpițe, luminile Renașterii, prin raționalismul, scepticismul pozitivist al călugărului Lorenzo ce încearcă să dea câteva răspunsuri la întrebări fundamentale despre existență și destin, dragoste și moarte — la întrebările puse de un tânăr ce prefigurează în germene pe studentul de la Wittenberg. Lumea Capuleților și Montecchilor, în care se învîrtește doica, însoțită de bunul ei servitor Petre, unde piruetază grațios Paris și duelează neconștient Tybalt — așa cum remarca criticul francez Henri Fluchère, reluînd o pertinentă observație a lui Pettet —, e plină de un burlesc

Damian Crișmaru (Tybalt) și Gh. Cozorici (Mercuțio)



burghez. Două treimi din piesă se reclamă de la situațiile și încercările de comedie. Însuși Romeo se înfățișează la început ca o copie ridicolă a îndrăgostitului, sfâșietorul lui amor pentru Rosalina e expus cu prețiozitate și artificii. Atmosfera din Verona are o truculență indoelnică, glumele pe care doica și le îngăduie de față cu Julieta și în prezența seniorei sale sînt deocheate; aceleași vorbe cu înțelesuri crude le reia Mercutio, bătîndu-și joc de simțirile lui Romeo și, mai tîrziu, la întîlnirea cu doica își îngăduie mai mult decît necuviințe; bătrînul Capulet, tranzacționînd căsătoria fiicei sale cu Paris, evocă cu nostalgie craicurile tineretii sale. În Verona sfîșiată de fanatismul dușmăniei dintre „marile familii” domnește o îngăduitoare toleranță erotică și o totală lipsă de idealuri etice. Chiar această dușmănie, pricină a tragicului sfîrșit, se arată doar o aparență, o prejudecată moștenită odată cu blazonul și averea, și păstrată prin inerție. La bal, bătrînul Capulet îi interzice lui Tybalt să-l provoace pe Romeo, laudînd virtuțile nobilei progenerituri a Montecchilor. Un bun-simț comon pînă la trivialitatea, mărunt, grosier, năclăiește totul. Doica reprezintă suprema lui încarnare. Umanitatea ei maternă primitivă, laxa înțelegere a libertății sexului, acceptarea fățișă a ambiguității moravurilor, concepția primară a iubirii, usurința cu care îngăduie virtuala trecere a Julietei de la un soț la altul, bunele ei intenții mai ales contribuie la distrugerea tinerilor în egală măsură cu despotismul încăpățînat și mărginit al părinților. Ca și Pandarus, doica mijlocește întîlnirea tinerilor, le asigură unica noapte de dragoste fără a le fi aliată. Aspirația lor spre puritate și dragoste se colorează în contrast cu plămada ei. Eugenia Popovici (Doica) a schițat prea puține linii din acest portret deopotrivă elisabetan și rubensian, printr-o volubilitate în care se amestecă hohotiri vesele cu duioșia răsfățului matern. N. Brancomir (Capulet), înfășurat în gestul unui teatru retoric și cantonat în rostirea emfatică a versului, s-a mărginit la atît. În Paris — pol alb al lui Romeo și altă victimă a împrejurărilor, purtătorul semnelor distinctivă ale dragostei „firești”, „convenabile”, ale iubirii de toate zilele, unanim acceptate și respectate — Liviu Crăciun apare naiv-ridicol, naiv „negativ”. În această alianță a opacității și platitudinii terestre, excepție face, în tragedie, Lorenzo. Vraci tămăduitor cu buruienii după tipicul claustraților franciscani, dar spirit luminat, principal declanșator al evenimentelor și, la rîndul său, dominat de „mersul stelelor potrivnice”, călugărul este unul din cele mai interesante personaje ale piesei, un raisonneur, un bufon întors pe dos. C. Bărbulescu îl joacă grav și ponderat, dar concentrarea pe reacție exterioară, pe gest, văduvește personajul de profunzimea liniilor spirituale.

Imprecizia în acuzarea caracterologică și stilistică a acestei lumi se accentuează și prin inconsecvența costumului. Jules Perahim ne-a mărturisit intențiile ce au prezidat la elaborarea schițelor de costum; în acel stadiu proiectiv, ele se anunțau pline de trimiteri: costumele trebuiau să sugereze un ev mediu tîrziu, prerenascentist, să exprime prin linie și croială întunecime, ignoranță. Montecchii, Capuleții, într-un cuvînt toți cetățenii Veronei, deopotrivă seniori și slugi, trebuiau să apară „acoperiți”, înfășurați în glugi, capușoane, mantale, veșminte severe, înpăimîntătoare, ce îngreuiază mișcările și aduc senzația obscurantismului, fiorul unui fanatism feroce. Din păcate, aceste idei au apărut deviate sau au rămas în mape; costumele nu a adus argumentul plastic funcțional (poate, cu mici excepții, costumele ruginiu al lui Montecchio și cel roșu, de măcelar, al lui Capulet). La aceste piedici aduse sensurilor intenționale, limpezi, ale montării, de natură să întunece unele semnificații, negreșit trebuie să adăugăm textul talmăcirii. Deși revăzută de Al. Philippide — ale cărui merite în transpunerea clasicii universale, și în special germani, sînt remarcabile — traducerea lui Șt. O. Iosif se reclamă încă unei epoci cu o marcată predilecție romantică și apare filtrată prin filiera traducerilor franceze și germane. Ea subțiază mult densitatea versului shakespearian, particularitățile lui stilistice inefabile, vehemența, frumusețea liberă a imaginilor. Încă în 1908, referindu-se la lamentabila traducere a lui H. Lecca, Ibrăileanu nota: „Shakespeare de-altmîntrelea n-a avut niciodată noroc în românește și nu va avea pînă ce un scriitor de talent, un poet liric, nu-și va lua însărcinarea să-l traducă și să-l traducă în proză, pentru a nu fi silit să renunțe la nici o imagine din original, căci strălucirea și puterea de evocare a imaginilor este jumătate din puterea de creațiune al celui mai mare poet al omenirii.”⁹

Deși sugestia eminentului critic ne apare azi depășită, versul pentaambic nepuținnd lipsi din talmăcirea lui Shakespeare, esența obiectivei sale rămîne valabilă în continuare.

Mira Iosif