



Scenă din actul IV

de țelul principal al rostului său, creind cu mult talent și iscusință scenică tablouri de o incontestabilă frumusețe plastică, pe care le-am admirat cu toții ca valori artistice în sine, dar care nu au funcționat totdeauna ca elemente ajutătoare în promovarea esenței dramatice a spectacolului.

Dacă șinem de acord că Verona timpului trebuie să trăiască în spectacol, ~~nu-ii~~ mai puțin adevărat că, în acest oraș ce și-a legat numele de capodopera lui Shakespeare, trăiește Julieta, trăiește Romeo, îndrăgostiții care, trecind peste opreliștile prejudecăților stupide ale societății, luptă pentru fericirea de a-și aparține unul altuia.

Arta și talentul pictorului scenograf s-ar fi evidențiat și mai puternic, dacă ostentația în dimensiuni a decorului, excesivitatea cromatică a costumului, precum și unele efecte picturale, mult prea căutate, ar fi fost în parte estompate prin intervenția mai hotărâtă a regizorului.

Așa s-ar fi reliefat și mai mult măreția sufletului uman, lumea lăuntrică a eroilor și pozițiile antagonice din sinul unei societăți corupte.

Și, incontestabil, spectacolul ar fi cîștigat o și mai mare valoare în conținut.

Marin IORDA

Shakespeare obligă!

Orice piesă de Shakespeare — și îndeosebi *Romeo și Julieta* — poate fi montată în felurite chipuri. Spectacol de mare culoare de epocă, desfășurare de multiple stări și acțiuni dramatice, sau galerie complexă de caractere umane, dramaturgia shakespeareiană prilejuiește artiștilor scenei un examen al propriilor lor posibilități, cu atât mai semnificativ cu cât se aplică asupra unui material pe care secolele l-au verificat și consacrat. Cerința de căpetenie a unei asemenea încercări este aceea de a ști că oricare aspect ar fi pus pe primul plan — culoare, intrigă sau caracter —, acesta trebuie considerat nu în sine, ci doar ca un element, ca o fațetă care, împreună cu celelalte, redă întreaga strălucire a diamantului.

Pe scena Teatrului Național din Iași montarea piesei *Romeo și Julieta* a mers pe linia unui spectacol în care promovarea culorii de epocă a dus la neglijarea elementelor de intrigă și la o falsă structurare a caracterelor.

Să pornim de la un fapt concret.

În actul IV, scena finală, regia artistică (Val Mugar) a renunțat la explicația pe care o dă călugărul Lorenzo. Procedeeul ni se pare simptomatic. Deși lungă și oarecum de prisos pentru spectatorul care cunoaște împrejurările dramei, replica aceasta este absolut necesară însă direcției de scenă, deoarece oglindește în mic întreaga concepție a spectacolului.

Agent principal al intrigii, aducând în sprijinul celor doi îndrăgostiți autoritatea unei depline integrități spirituale și o concepție activă asupra oamenilor și lucrurilor acestei lumi, dublate de un curaj și o rară ingeniozitate, călugărul Lorenzo este adus de autor, în ultima scenă, nu atât pentru a face o relatare seacă a faptelor, ci pentru a lua atitudine față de ele. Replica, aparent explicativă, trăiește prin forța acuzațiilor indirecte. Ea implică demascarea conveniențelor și rigorilor sociale :

*Romeo, mort aici, era bărbatul
Legitim al frumoasei Julieta
Și Julieta, moartă-aici, era
Soția credincioasă-a lui Romeo ...
...Și Julieta, după el plîngea,
Nu după văr ...*

marcînd totodată greutatea specifică a personajului („Eu îi cununasem“). Cuvintele călugărului, împărțind grelele responsabilități care incumbă tuturor

*(...Voi, spre-a-i goni durerea,
O logodirăți, vrînd s-o măritați
Cu nobilul sir Paris cu de-a sila !
Atunci la mine alergă copila
Cu ochii rătăciți și mă rugă
Să-nlătur cununia-aceasta nouă,
De nu, m-amenință că se omoară.)*

reliefează totodată rostul activ al științei :

*Eu, sfătuit de arta mea, i-am dat
Atuncea un narcotic, ce-și avu
Urmarea lui precum o prevăzusem,
Și-o adînci-ntr-un somn asemeni morții.*

Prin felul cum indică rolul evenimentului în dramă, spusele lui Lorenzo sînt chemate să decidă asupra interpretării faptelor și, deci, asupra cazului Romeo și Julieta, fie în sensul determinării lui ca joc pur al hazardului, fie în sensul condiționării lui sociale prin rivalitatea ucigașă dintre cele două familii, fie chiar în sensul unei îngemănări metafizice a iubirii și morții.

Omițînd această replică, regia artistică a fugit de un răspuns clar, care trebuia să cuprindă în sinteza sa liniile fundamentale ale tragediei shakespeariene. A spune că ideea de bază a piesei este „adevărul de peste veacuri : un băiat iubea o fată !... și părinții nu-î lăsau“ înseamnă a reduce un mare adevăr uman la o schemă. Formula regizorului pare a pune accentul pe condițiile sociale, de stirpe și blazon, ca determinante ale tragediei. Dar în spectacol nu s-a subliniat indelustul tragismul acestei iubiri, care se naște și se înalță deasupra unei uri ancestrale, ca un nufăr imaculat deasupra unui smirc. Moartea celor doi tineri nu este rezolvată ca un dat necesar în structura unei anumite societăți. Pe de altă parte, regizorul nu a oferit nici soluția contrară, aceea a jocului pur al întîmplării. Iată de ce se pare că, în spectacolul de la Iași, nu avem de-a face cu întîmplarea ca soluție artistică, ci cu o soluție artistică la întîmplare. În sensul acesta, schematizarea ideii fundamentale a piesei, uimind prin simplism și conformism, frizează refuzul de a gândi.

Nu numai substanța textului dramatic, ci și scenografia l-a depășit pe regizor. Decorurile lui Mircea Marosin ofereau vaste și variate posibilități de a face din spectacol o adevărată sărbătoare a ochiului. Multiplicitatea de planuri, în care picturalul — deși bogat — a cedat locul arhitecturalului, constituia un decor prin excelență funcțional pentru o desfășurare atât de încărcată de episoade a acțiunii. A trecut mai bine de o jumătate de veac de cînd A. Appia arăta că frumusețea mișcărilor corpului depinde de varietatea punctelor de sprijin pe care i le oferă solul și obiectele. Cu toate acestea, avantajele unui asemenea decor, generos în adîncime și în înălțime, n-au fost utilizate. Interpreții (cu excepția lui Ion Omescu și Constantin Dinulescu) n-au

fost în stare să valorifice șansele oferite de decor, încit acesta, la un moment dat, a părut nepractic, lipsit de valoare dramatică și dinamică. Impresia că decorul a fost strivitor pentru actor provine nu atât din monumentalitatea lui, cit din neexploatarea mijloacelor pe care le oferea. Spectacolul, în ansamblu, pare a fi pierdut sensul profund al plasticității teatrale, printr-o lipsă de situare în „locul dramatic”, evidentă deosebi în scenele de masă.

Lipsa colaborării între regizor și scenograf face ca spectacolul să nu aibă unitate. Impunându-se prin coloritul și monumentalitatea lui, decorul îți ia ochii, în așa fel încit spectatorul poate fi nu numai o dată înșelat asupra meritelor regiei. Lipsa omogenității se reflectă și în bogăția acțiunilor actoricești autonome, în rezolvarea personală, adeseori retorică și paradoxală, a caracterelor — date care confirmă intențiile, dar nu și realizările colectivului. Obligați să rezolve individual materialul de interpretat, actorii au căutat, în mod firesc, primul plan: în joc, aceasta a dus la anularea legăturilor dintre ei; în spațiu, la nevalorificarea adincimilor.

O deficitară distribuire a luminii a făcut ca, deosebi în scenele de interior, actorii să rămână în umbră, iar mesajul lor să fie comunicat numai cu ajutorul dicțiunii, fără mimică. În tabloul final, scenele de masă au fost deslinate, actorii au dispărut îndărătul criptei, vocea lor n-a străbătut pină la public și, în felul acesta, un moment decisiv în drama celor doi îndrăgostiți a fost ratat. În scena a IV-a din actul I, în care un artificiu de decor aruncind orizontul îndărăt, crea o perspectivă deosebit de adincă, balul a păcătuț printr-un ritm prea grav în dans, care nu a fost suplinit de grație și expresivitate.

Regizorul a greșit de asemenea rezolvind arbitrar caracterele personajelor principale. La Romeo și Julieta nu s-a subliniat tocmai reflexul, pe plan interior, al conflictului lor social, adică faptul că, iubindu-se, tinerii au de luptat cu propriile lor prejudecăți, încercind o smulgere dureroasă din propria lor plasmă socială. Julieta a fost orientată prea mult spre cantabil și spre o tumultuoasă manifestare a sentimentelor. Chiar lui Romeo, regizorul i-a permis o linie zbuciumată, care a îmbogățit sufletește personajul, lipsindu-l însă de spontaneitatea și firescul îndrăgostitului. Călugărul Lorenzo, factor activ al intrigii, a fost prezentat ca un raisonneur sceptic, lipsit de entuziasm umanist, iar în tabloul final, a fost scos din scenă fără nici o motivație, fapt care a făcut de neînțeles împăcarea celor două familii veroneze. Ce să mai spunem despre personajul doicii, care a fost îndrumat spre efecte ieftine și spre limbaj autohton ?

Recunoscind scenografiei grandioarea viziunii arhitecturale, multiplicitatea de planuri, inventivitatea și forța coloristică, trebuie totuși să subliniem unele scăpări. Interioarele casei Capulet au fost rezolvate prin împărțirea în trei a scenei; dar, deoarece desfășurarea faptelor nu se petrece simultan în toate compartimentele, cel puțin jumătate din scenă a fost permanent goală și, astfel, locul dramatic a fost redus. Voind să realizeze într-un singur decor cele trei momente care preced marea scenă lirică din grădină, scenograful a așezat balconul în planul al doilea, îndepărțind, în felul acesta, jocul protagoniștilor de ochiul spectatorului și construind totodată un grilaj modern care, ca înălțime, era contrar indicațiilor textului. Ingeniozitatea unor asemenea soluții l-a împins pe scenograf la inconsecvențe de viziune (chilia călugărului, rezolvată — în locul materialelor arhitecturale — prin două perdele simbolice). Toate aceste lipsuri au apărut potențate în spectacol datorită liniei autonome a concepției scenografice față de regia artistică.

O atenție deosebită merită costumele care au excelat prin colorit și fantezie. Remarcăm rochia de mireasă a Julietei, de un alb bogat alternat cu motive negre, care sugerează apropierea nelămurită a morții. Dar bogăția de costume, deosebi la Romeo, face ca *personajul* să scape ochiului privitor, oferind prea multe imagini.

Dintre performanțele personale ale actorilor, cea mai interesantă și cea mai valorabilă a fost a lui Ion Omescu în Romeo. Interpretul a întregit calitățile de plastică, întii de toate, printr-o dicțiune care, pentru teatrul lui Shakespeare, constituie cheia



Ion Omescu (Romeo) și
Gilda Marinescu (Julieta)

indispensabilă a unei juste rezolvări dramatice. Ion Omescu spune versul shakespeareian cu o claritate pe care am dori-o uneori estompată, dar care — trebuie să recunoaștem — îi asigură superioritatea față de toți ceilalți interpreți. Cît privește personajul, Ion Omescu a creat la început un Romeo a cărui juvenilitate și superficialitate amoroasă s-au vrut subliniate prin gest mai mult decît prin cuvînt, ceea ce, în primele scene, a dus la o interpretare exterioară. Dar din clipa cînd o vede pe Julieta, Romeo se pătrunde de un sentiment adînc, care schimbă accentul și tonul ușor cantabil al primului act într-un ton grav, frămîntat, sfișiat, dezvăluind o puternică luptă interioară. Dacă personajul nu s-ar defini îndeosebi prin scenele lirice de amor, interpretarea aceasta ar fi poate fără cusur; așa însă, Ion Omescu a dat, mai ales în scena de la Mantua, un Romeo mai apropiat de Hamlet, trăind nu prin momente de beatitudine sufletească, ci prin presimțul morții, al nefericirii, care se isca în el. Cele mai valoroase momente ale creației sale au fost cel de la Lorenzo (actul III, scena III) și cel din Mantua (actul V, scena I), în ultimul actorul realizînd totodată o mască desăvirșită, de sub care deruta hamletiană a izbutit cu atît mai dramatic.

Julieta constituie debutul tinerei actrițe Gilda Marinescu, care a dat dovadă de foarte multă, poate de prea multă mobilitate, dar care, exceptînd linia de continuă lamentație pe care și-a rezolvat interpretarea, a izbutit o frumoasă creație. Ceea ce este demn de remarcat la interpretă este prezența permanentă pe sensul versului shakespeareian. I-am reproșat însă primele scene, în care, izbutînd să creeze o Julieta copilăroasă, n-a izbutit, în aceeași măsură, să-i sugereze și inocența. Atît în scenele de dragoste cît și în cele de disperare, interpreta a „mers” deosebit de bine pînă la un anumit nivel, peste care dezlănțuirea ei a fost ușor exagerată. Abia în scena a III-a, actul IV, cînd se pregătește să bea narcoticul, interpreta s-a aflat, prin tonul propriu de tînguire, în deplină corespondență psihologică cu eroina. Pentru Gilda Marinescu realizarea acestui rol, care cere o gamă deosebit de bogată de calități actoricești, constituie, fără îndoială, un veritabil succes.

Între aceste două interpretări și restul unui ansamblu care a făcut toate eforturile pentru a se achita cu conștiințozitate de sarcinile ce-i incumbau, trebuie să remarcăm personajul Benvolio, interpretat de C. Dinulescu, care a excelat prin mișcare și vervă tinerească; Șt. Dăncinescu în Mercuțio a privat personajul de spontaneitatea luminoasă, de umorul și inventivitatea care trebuiau să constituie farmecul acestui prieten al lui Romeo (îndeosebi frumoasa tiradă a visului a fost debitată fără strălucire și dizolvată în mișcare; remarcăm, în schimb, scena morții).

În soții Capulet, Any Braieschi și Ion Lascăr au adus, prima o prestanță și o justețe în accentele tragice, iar al doilea un spor de familiarism vulgar, prin care personajele au căpătat pecete proprie. Tinerii actori George Macovei (Paris), Petre Gheorghiu (Tybalt), Constantin Obadă (Samson), Virgiliu Costin (Gregorio și Spîțerul), Gh. Vrinceanu și Valea Marinescu (corul) au dat spectacolului avîntul tinereții lor, pe care l-am dori întregit de o mai pronunțată identificare cu caracterul, nu numai cu mișcarea exterioară a personajelor. Cu regret trebuie să consemnăm aici interpretările lui Constantin Sava (Escalus), Marioara Davidoglu (Doica) și Neculae Veniaș (Lorenzo). Principele Veronei a constituit o apariție neverosimilă, la care calmul autorității a fost înlocuit prin rictus, iar versul shakespeareian a fost gîtit și mutilat. Doica Julietei a părut o moldoveancă oarecare, teribil de pornită împotriva bărbaților; călugărul Lorenzo și-a spus monoton replicile, cu un scepticism mereu dezmințit de text.

Spectacolul *Romeo și Julieta* de la Teatrul Național din Iași atrage atenția — tocmai prin calitățile și lipsurile sale — asupra necesității dar și dificultății de a aborda la un nivel artistic corespunzător un text shakespeareian.

Ștefan Aug. DOINAȘ

NOTA REDACȚIEI: *Că Shakespeare rămîne un mare dramaturg este un adevăr unanim recunoscut, am putea spune, un loc comun. Dar numai un sofist ar putea trage de aici concluzia că orice transpunere scenică a lui Shakespeare — prin ea însăși — e la fel de mare, că se ridică de la sine la nivelul textului. Dimpotrivă, nimic mai discutabil, mai controversabil decît o montare shakespeareiană, fie în patria engleză, fie peste hotarele acesteia. Și nu fiindcă tragediile sau comediile marelui Will ar avea sensuri criptice, ermetice, ci tocmai pentru că aceste sensuri sînt multiple și, cele mai multe, de importanță primordială. În fața acestei realități, e firesc ca regizorul care se apropie de dramaturgia shakespeareiană (oricine ar fi el) să propună o soluție și nu soluția.*

E ceea ce s-a întâmplat la Teatrul Național din Iași cu montarea tragediei Romeo și Julieta. Regizorul Val Mugur ne-a oferit soluția sa. Și, așa cum era de prevăzut, spectacolul a suscitat discuții și controverse aprinse, a creat o anumită însuflețire — acesta e unul din meritele sale dintii — în lumea teatrală din întreaga țară.

Iată de ce ni s-a părut necesar ca revista noastră să devină, și ea, ecoul diverselor opinii care circulă în jurul spectacolului de la Iași. Așa se face că, de data aceasta, revista nu găzduiește doar o singură cronică, ci și alte câteva intervenții ale unor oameni de teatru din afara redacției.

Opiniile exprimate au puncte comune, dar și divergențe. Comună e, de pildă, consemnarea elogiasă a curajului celor de la Iași demonstrat în montarea unui spectacol de anvergură, comună e aprecierea în general favorabilă asupra interpretărilor principale, comună — aici atingem unul din locurile nevralgice — așezarea pe plan de egală însemnătate, ca factori organizatori ai montării, a regizorului și scenografului. În schimb, părerile se despart atunci când se consideră spectacolul în ansamblu sau când se abordează problemele de fond.

Fără să-și argumenteze pe larg pozițiile, regizorul Marin Iorda și actorul Titus Lapteș socotesc montarea de la Iași ca realizată. Cel dintii cu o rezervă asupra colaborării dintre regizor și scenograf; cel de al doilea, scoțind în relief promovarea unor actori tineri, se declară perfect de acord cu întreaga linie a spectacolului: „Val Mugur i-a dus (pe interpreți) pe linia adevăratei înțelegeri a personajelor, evocându-ne pe toate tonurile dramatice, de la șoapta înfiorată de dragoste până la elocvența schimbului de spade, nepieritoarea dramă a celor doi îndrăgostiți“.

Dimpotrivă, criticul Andrei Băleanu face regiei reproșul grav de a fi alunecat doar la „suprafața contrastelor“ dramatice: „...după părerea mea, în spectacolul de la Iași, direcția de scenă a lăsat ca elementele secundare romantice-spectaculoase să estompeze fondul adânc de gândire al piesei“. Cronicarul nostru Ștefan Aug. Doinaș se situează pe o poziție analogă: „Pe scena Teatrului Național din Iași montarea piesei Romeo și Julieta a mers pe linia unui spectacol în care promovarea culorii de epocă a dus la neglijarea elementelor de intrigă și la o falsă structurare a caracterelor“. În plus, spre deosebire de Marin Iorda, cronicarul revistei arată că neizbutita colaborare dintre regizor și scenograf s-a vădit mai mult în faptul că regia n-a știut să folosească bine decorurile puse la îndemână de Mircea Marosin, astfel că „impunându-se prin coloritul și monumentalitatea lui, decorul își ia ochii, în așa fel încât spectatorul poate fi nu numai o dată înșelat asupra meritelor regiei“.

În sfârșit, profesorul N. I. Popa, de la Universitatea din Iași, aduce perspectiva prețioasă a omului de cultură care urmărește de multă vreme evoluția teatrului moldovean. El apreciază că Romeo și Julieta reprezintă „un examen de maturitate“ în raport cu resursele tradiționale și contemporane ale colectivului artistic și laudă „îndrăzneala regizorului Val Mugur, concepția spectaculoasă a decorurilor... curajul regizorului de a introduce un număr mare de tineri în spectacol...“ Ceea ce nu înseamnă, însă, trecerea sub tăcere a deficiențelor. Profesorul Popa le precizează: „dintre lecțiile acestui spectacol vom reține: să nu se sacrifice textul pentru un decor încărcat; să se urmărească un just echilibru între cele două aspecte aparent antagonice din tragedia lui Shakespeare: lirismul romantic și realismul robust...“

În legătură cu toate acestea, redacția socotește că spectacolul Romeo și Julieta oglindește o etapă în evoluția Teatrului Național din Iași sub raportul îmbunătățirii în substanță a repertoriului, sub raportul îndrăzelii și al pasiunii fertilizatoare cu care a oferit căi de afirmare actorilor tineri, dar, în același timp, reține în primul rând că spectacolul nu s-a ilustrat printr-o linie regizorală la nivelul implicațiilor profunde ale textului, că decorul — în ciuda concepției și execuției grandioase — n-a servit totdeauna acțiunea, că interpretarea actoricească a avut discontinuități atât în ansamblu, cât și individual.