SHAKESPEARE AL TUTUROR ÎNCEPUTURILOR

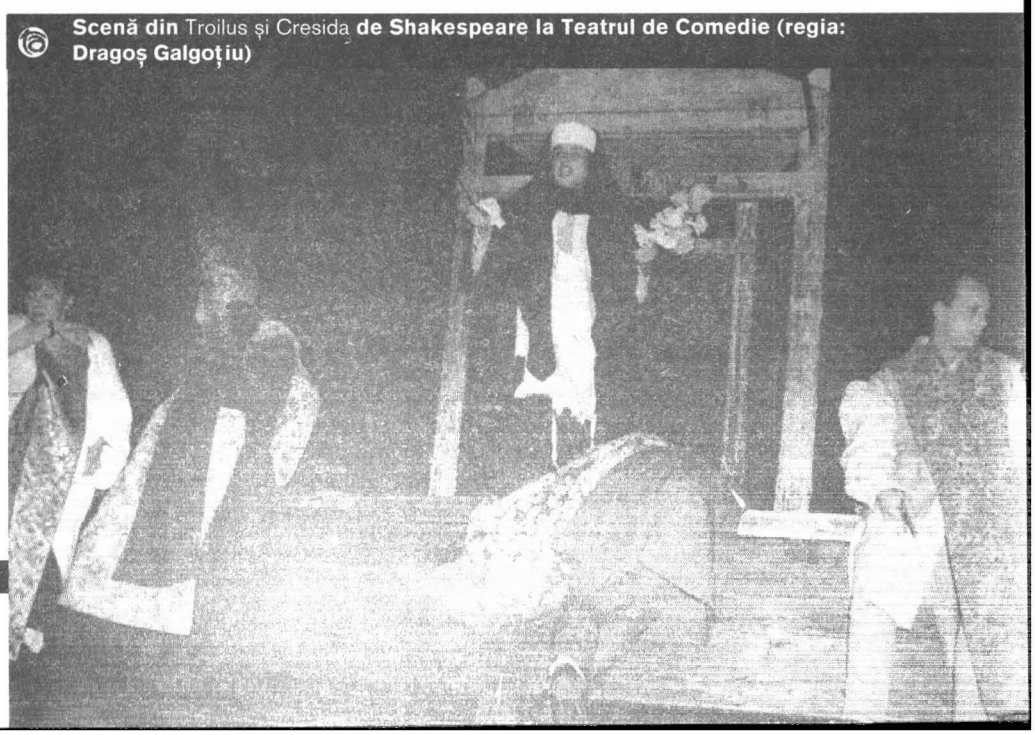
Dramaturgia shakespeariană a pătruns în repertoriul românesc într-un moment sensibil apropiat de naşterea oficială a teatrului autohton. Relativa desincronizare a culturii noastre în raport cu aceea europeană nu este, desigur, străină de această „întâmplare", căci apariţia teatrului cult a coincis, la noi, cu întârziata ecloziune a romantismului, curent care (mai ales prin reprezentanţii săi germani, familiari inteligenţiei româneşti de la începutul secolului 19), îl redescoperise cu entuziasm pe autorul elisabetan. În această convieţuire timpurie să stea oare explicaţia faptului că mai toate clipele mari ale spectacologiei naţionale moderne (un singur exemplu: „reteatralizarea teatrului", concretizată în **Cum vă place**, montarea lui Ciulei din 1961) sunt legate de Shakespeare? Ipoteza e tentantă. Oricum, piesele lui au reprezentat şi reprezintă un constant punct de atracţie pentru aproape toţi regizorii români importanţi (uneori, şi pentru ceilalţi...), înainte de război şi după război, înainte de revoluţie şi după revoluţie; ba, chiar, în special după revoluţie, când, dacă nu mă înşel, toate stagiunile au produs cel puţin **un** spectacol Shakespeare de anvergură. Actuala stagiune a început şi ea. în câteva teatre, sub aripa „lebedei de la Stratford"; în Bucureşti, Teatrul de Comedie şi Teatrul Naţional au montat **Troilus şi Cresida**, respectiv **Romeo şi Julieta** – o simetrie în contrast, probabil involuntară, dar ciudat de semnificativă.

Compatriotul nostru

TROILUS şi CRESIDA de William Shakespeare ● TEATRUL DE COMEDIE ● Data reprezentaţiei: 11 decembrie 1994 ● Regia şi ilustraţia muzicală: Dragoş Galgoţiu ● Scenografia: Vittorio Holtier ● Distribuţia: Silviu Stănculescu (Priam), Ovidiu Niculescu (Hector), Marian Râlea (Troilus), Zoltan Octavian Butuc (Paris), Şerban Celea (Agamemnon), Florin Călinescu (Ahile), George Ivaşcu (Aiax), Valentin Popescu (Diomede), Dinu Manolache (Pandarus), Gheorghe Dănilă (Nestor), Constantin Ghenescu (Patroclus), George Mihăiţă (Thersit), Şerban Ionescu (Ulise), Eugen Racoţi (Menelau), Mihai Bisericanu (Aeneas), Gabriela Popescu (Cresida), Magda Catone (Casandra), Adina Popescu (Andromaca), Manuela Hărăbor (Elena).

Regizorul Dragoş Galgoţiu mai are la activ un spectacol shakespearian, realizat spre sfârşitul anilor '80, la Ploieşti – **Mult zgomot pentru nimic**. Era, ca şi majoritatea montărilor sale, un spectacol baroc, abundent în referinţe culturale şi în deschideri reflexive neaşteptate, trimise însă spre sală într-un torent atât de impetuos şi dezordonat încât multe se rătăceau ori îşi pierdeau sensul, imaginea de ansamblu rămânând, de aceea, bogată, dar fatalmente confuză. De câtva timp, Galgoţiu pare să fi abandonat parţial această manieră – postmodernistă, i-aş zice – de a face teatru, producţiile sale căpătând o claritate, o „transparenţă" sporită; indicativ, din acest punct de vedere, a fost, de pildă, spectacolul cu **Scaunele** de Eugen Ionescu, la Teatrul Mic. În categoria „transparenţei" poate fi aşezată şi transpunerea scenică pe care o efectuează el la Teatrul de Comedie cu un text shakespearian drag acestei instituţii, deoarece desemnează un moment de glorie din existenţa ei: spectacolul, legendar aproape, al lui David Esrig, din 1965. Din păcate, pe acela nu l-am văzut; mi-ar fi plăcut să pot compara două montări apărute în contexte politice şi culturale atât de diferite şi, totuşi, atât de subtil asemănătoare – „dezgheţul" controlat şi „tranziţia" necontrolată.

În varianta sa, Dragoş Galgoţiu se ţine, într-un fel, foarte strâns de textul lui Shakespeare (pentru care, în paranteză fie zis, nu e nicăieri menţionat traducătorul, detaliu deloc neglijabil), adică urmează îndeaproape intenţia demitizantă a dramaturgului. Mai mult, o subliniază apăsat. Shakespeare a decupat un episod (apocrif) din războiul Troiei – povestea de dragoste, ori, mai degrabă, flirtul dintre prinţul Troilus şi concetăţeana sa, Cresida –, supunând deriziunii nu doar uşurătatea celor doi, ci şi gâunoşenia pompoasă a unor figuri ilustre ca Agamemnon, Ahile, Aiax etc.; în această comedie sarcastică (scrisă, probabil, în jur de 1604), dramaturgul pare că şi-a autoparodiat piese grave precum drama sângeroasă **Titus Andronicus** ori tragedia **Romeo şi Julieta**, compuse anterior. (Cam la fel a procedat Caragiale, rescriindu-şi în notă bufă teribila **O făclie de Paşti**.) Regizorul



Scenă din Troilus şi Cresida **de Shakespeare la Teatrul de Comedie (regia: Dragoş Galgoţiu)**

merge mai departe, aplicând ironiei shakespeariene un nou strat parodic ce împinge desenul personajelor spre caricatură și farsa tragică (după cum însuși definește piesa în caietul-program), spre clovnadă sumbră. Procedeul, tautologic, avea toate șansele de a deveni contraproductiv în raport cu intențiile realizatorului, dacă aceste intenții s-ar fi limitat la animarea universului „istoric" al scrierii. Galgoțiu a urmărit însă cu totul altceva, și anume să-l înfățișeze pe Shakespeare nu numai drept contemporanul nostru, ci și drept compatriotul nostru. Prin ilustrația muzicală (cântece populare autentice ori „folclor nou", cum se spunea acum câțiva ani) și prin stilul de joc al actorilor, războiul troian e transplantat foarte aproape de noi – într-o mahala bucureșteană, de pildă –, amintind insistent de **D-ale carnavalului**; ba, încă, de **D-ale carnavalului** filmată de Pintilie, căci pe banda sonoră plouă continuu, apăsat și m(it)ocănește. (Pelicula în chestiune a ajuns, îți vine a crede, obsedantă pentru Teatrul de Comedie; noroiul de-acolo a stropit și costumele din spectacolul lui Mihai Manolescu.) Propunerea regizorală este surprinzătoare și. în termeni strict scenici, argumentată; chiar eficientă, în sensul că dezlănțuie în sală râsete și veselie. În plus este, cum spuneam la început, cât se poate de clară: înțelegi tot ce se petrece pe scenă, identifici personajele și specia caracterologică de care țin ele. Ce împiedică, atunci, ca acest spectacol să fie mare sau, măcar, important? Dincolo de incredibila sa vulgaritate – prin care regizorul a urmărit, poate, să „redea" mai convingător mediul, deși, evident, nu asta era soluția –, persistă o puternică senzație de frustrare: de ce trebuie să-l facem pe Shakespeare să arate „ca noi"? Reușim astfel să exorcizăm mai repede diavolul autohton? Sau, indiferent ce jucăm, tot Caragiale ne iese, pentru că nu putem noi ieși din Caragiale?

Spectacolul are, altfel, meritul notabil de a agrega distribuția (inspirat întocmită) într-o veritabilă echipă, ce amintește zilele bune ale Teatrului de Comedie și dă speranța că ele se vor întoarce în curând. I-aș menționa însă pe George Mihăiță, Dinu Manolache, George Ivașcu, Mihai Bisericanu și Constantin Ghenescu, nu doar pentru portretizarea consistentă a eroilor lor – lucru pe care îl izbutesc mai toți interpreții –, ci și pentru faptul că ei reușesc, pe cont propriu, să scape din plasa amintitei vulgarități. Cum face și scenografia lui Vittorio Holtier care, dacă a rămas dator în ce privește utilizarea spațiului de joc (decorul e prea masiv), a conceput, în schimb, costume grăitoare pentru statutul fiecărui personaj, diferențiind inteligent taberele. ■

Actualitate fără actualizare

ROMEO ȘI JULIETA de William Shakespeare. În românește de Virgil Teodorescu ● TEATRUL NAȚIONAL DIN BUCUREȘTI ● Data reprezentației: 15 decembrie 1994 ● Regia: Beatrice Bleonț ● Scenografia: Liliana Cenean, Ștefan Caragiu ● Muzica: Gabriel Bassarabescu ● Distribuția: George Călin (Romeo), Teodora Cîmpineanu (Julieta), Constantin Dinulescu (Lorenzo), Zoe Muscan, Silvia Năstase (Doica), Claudiu Bleonț (Mercuțio), Ana Ciontea (Lady Capulet), Carmen Ionescu (Lady Montague), Armand Calotă (Capulet), Mircea Anca (Montague), Tomi Cristin (Paris), Gabriel Costea (Tybalt), Andrei Duban (Benvolio), Alfred Demetriu (Prințul Escalus), Marius Cordoș (Peter).

Beatrice Bleonț se află, și ea, la al doilea spectacol Shakespeare din carieră. Precedentul, realizat cu puțin timp înaintea acestui **Romeo și Julieta**, a fost **Nevestele vesele din Windsor**, pus în scenă la teatrul din Brașov. A monta unul după altul două texte de o asemenea densitate și dificultate reprezintă un veritabil tur de forță, cu atât mai impresionant cu cât regizoarea este încă studentă. E drept, primul spectacol mi-a lăsat impresia că, la acea dată, Beatrice Bleonț nu atinsese încă maturitatea profesională care să-i permită abordarea satisfăcătoare a acestei dramaturgii (deși capitolul „comedie shakespeariană" constituie tema obligatorie pentru studenții-regizori din anul III la ATF). Între timp, însă, maturizarea pare să se fi produs, și încă pe o coordonată surprinzătoare și oarecum inedită în raport cu tendința căreia i se raliază în general regizorii noștri tineri (și nu numai): constrângerea textului clasic, mai ales prin așa-zise actualizări, la a deveni o „oglindă fidelă" a realității din jur. În cele mai multe cazuri, operațiunea se soldează cu deformarea hidoasă atât a „oglinzii", cât și a peisajului reflectat în ea. Or, dacă în **Nevestele vesele...** regizoarea cedase întrucâtva ispitei de a se alinia la această modă (suficient de... demodată în lume, trebuie spus), în **Romeo și Julieta** ea o repudiază net.

Una dintre glumele cele mai frecvente, de-acum banalizate, în teatru sau pe scama teatrului se referă la actorii și actrițele ce îmbătrânesc visând să i joace pe îndrăgostiții veronezi, roluri pe care le capătă, eventual, când ajung la vârsta Doicii și a călugărului Lorenzo. Dar, în mod bizar, când asta chiar se întâmplă, când eroii sunt întruchipați, pe scenă, de „oameni în toată firea", nimeni nu se supără; dimpotrivă. Explicația stă mai puțin, cred, în acceptarea de către privitor a convenției teatrale ori (când e cazul) în forța interpreților de a anula determinările biologice; motivul profund rezidă, mai degrabă, în incapacitatea noastră de a ne sustrage tiraniei subtile pe care o exercită modelul, tradiția, mai ales atunci când sunt asociate unui geniu acreditat, cum e Shakespeare. Iar în ce privește această piesă anume, această „tragedie a iubirii", tradiția (ne) impune să cerem interpreților trăiri liminare, iar regizorului – „zugrăvirea" de pasiuni răscolitoare; iată lucruri de care nu sunt capabili (tot tradiția o spune) decât „oamenii în toată firea". Cerând acestea, uităm, probabil (deși celebrul film al lui Zeffirelli ne-a amintit-o), că, la Shakespeare, Julieta nu are nici paisprezece ani, iar Romeo, abia cu doi-trei ani mai mult. Beatrice Bleonț nu a uitat. În spectacolul ei **textul** dramaturgului rămâne reperul fundamental; **în text**, și nu în ce a crezut ea că **ar fi vrut** să spună textul își au sursa rezolvările regizorale. Așa se face că pe scenă apar doi adolescenți abia ieșiți din