

# Anglia lui Falstaff - măști și oameni

„NEVESTELE VESELE DIN WINDSOR”

pe scena Teatrului Național „I. L. Caragiale” \*

A

propierea lui Lucian Giurchescu de comedia shakespeareană nu ne pare întâmplătoare; ea poate fi pusă pe seama predilecțiilor regizorului pentru un teatru de comunicativitate directă, explozivă, pentru un teatru de acțiune rapidă, de expresie nesofisticată prin dantelării stilistice, subtilități și rafinamente înșelătoare. Pe această linie, întâlnirea cu Brecht (*Puntila și Șvejk*) i-a fost deosebit de rodnică: i-a revelat, pe niște texte nemijlocit legate de timpurile noastre, sursele adinci în timp, dar și trăsăturile și tehnica originară a teatrului popular; i-a înlesnit să valorifice aceste trăsături și această tehnică, păstrând, din elementele culte ce li s-au suprapus cu vremea, pe acelea care le-au cizelat și îmbogățit, și înlăturând pe cele ce le-au învăluit și vătuit (în anii civilizației și culturii burgheze, până la sufocare). Cercetarea universului de idei poetic și dramatic shakespearean — la care a adăstat cu profundă și activă reflecție Brecht — s-a reclamat astfel în chip firesc și regizorului care l-a cultivat la noi atât de merituos. Nu, desigur, ca o inițiativă de împlinire întârziată a virtuților sale creatoare, ci, dimpotrivă, ca una de grea încercare, menită să înlesnească cristalizarea convingerilor și liniilor artistice directoare măturisite de el pînă acum. Dintre acestea, credem că putem recunoaște la Giurchescu ca primordială convingerea că teatrul contemporan este de neînțeles înafara substanței și valențelor lui suculent populare. Însăși alegerea *Nevestelor* poate, de altfel, fi socotită grațioasă în această privință. Cu *Comedia eroilor*, Giurchescu făcea mai degrabă, credem, un act precaut de tatonare, de aclimatizare. Neîncumetîndu-se să înfrunte dintr-o dată lianele, regizorul s-a exersat mai întâi în atingerea ramurilor gingașe

\* Regia: Lucian Giurchescu. Scenografia: Dan Nemțeanu. Distribuția: Al. Giugaru și Ion Henter (*Falstaff*); Ion Manu și Nicolae Enache (*Shallow*); Mihai Fotino și Mircea Cojan (*Slender*); Dem. Rădulescu (*Ford*); Igor Bardu (*Page*); Mihai Berechet (*Dr. Caius*); Const. Stănescu (*Sir Hugh Evans*); Victor Moldovan (*Pistol*); Const. Rautchi (*Nym*); Mircea Cojan (*Bardolph*); Damian Crișmaru și Florin Piersic (*Fenton*); Gh. Cristescu (*Rugby*); George Sirbu (*Simple*); Carmen Stănescu și Draga Olteanu (*D-na Page*); Valeria Gagealov și Coca Andronescu (*D-na Ford*); Cristina Bugeanu și Draga Olteanu (*D-na Quickly*); Coca Andronescu și Catița Ispas (*Ann Page*).



Sus : Valeria Gagealov (doamna Ford) și  
Carmen Stănescu (Doamna Page); mijloc :  
Al. Giugaru (Falstaff); jos : Mihai Fotino  
(Slender) și Cristina Bugeanu (doamna Quickly)



ale cuvintului și risului marelui Will. A colectat, cu acest prim pas, roadele unei certe atașări de ceea ce — vorba lui Goethe — Shakespeare este mai presus de toate, anume de *poetul Shakespeare*. Tot arsenalul de încurcate relații scenice, care fac hazul aparent al *Comediei erorilor*, manevrate cu dezinvoltură de artificile grațioase ale imbrogiului, regizorul l-a subordonat celui inefabil și oceanic zăcămint de poezie, în primul rînd caracteristic dramaturgului elisabetan. Dincolo de observațiile critice la care din alte unghiuri de vedere, mai lăturalnice sau mai puțin lăturalnice, invită, spectacolul *Comediei erorilor* este subjugat cu eleganță, și mai ales fără ostentație, de freamătul poetic. Categoria popularului se demonstrează astfel a nu fi destinată cu orice preț și exclusiv liniilor și accentelor îngroșate, gesturilor brute, hazului hohotit. A fost o demonstrație nespuse de prețioasă.

Trecerea practică la *Nevestele vesele* nu a fost propriu-zis ulterioară *Comediei erorilor*. Premierile s-au succedat, dar concepția și viziunea spectacolelor, ba chiar repetițiile, au fost oarecum simultane. Nu putem, de aceea, judeca spectacolul de la Național în lumina experienței și cîștigurilor dobîndite cu spectacolul de la Teatrul „Lucia Sturdza Bulandra”. E însă cert că, spre deosebire de construcția „încurcăturilor”, comedia falstaffiană a supus pe regizor unei încordări creatoare mult mai intense, unei munci de clarificare mult mai complexe.

Tradiția *Nevestelor vesele* — prin excelență burgheză — estropiază comedia lui Shakespeare pînă la o insignifiantă pantalonadă. Faimosul „jupin Slănină” și „stîlp de cîrciumi”, John Falstaff, ilara rămășiță înfumurată a nobleții cavaleresti, devine, în această „tradiție”, obiect al unui haz mecanic, golit de alte sensuri, în afara poate a contrastului pe care-l realizează pretențiile lui cu fizicul său de burtoasă decrepitudine și cu starea lui de scăpătat fără întoarcere. În jurul acestui mitic „burduf umplut de dropică”, spectacolele tradiționale au țesut firele unor spectacole de comedie de situații clovnești și de încurcături corespunzătoare menite a potența, în cele mai bune dintre cazuri, ideea cuminenței morale compatibile cu echivocul manierei — singurul filon de îngăduință conformistă pe care Shakespeare pare a-l fi lăsat să circule (între paranteze) prin vesela dar multiplu neiertătoare a lui șarjă la adresa societății și moravurilor vremii sale. Puterea acestei tradiții sterilizatoare nu era ușor de înfrînt. Cu atît mai mult cu cît instrumentația propriu-zis teatrală a comediei e alcătuită din elemente (personaje și situații) ușor pretabile la o atmosferă, la o tonalitate și la culori lipsite ca atare de pretenția unor semnificații prea grave.

Nu mai că teatrul lui Shakespeare e revelator nu atît prin mijloacele cu care comunică, ci prin ceea ce și cum comunică, folosindu-le. Efectele orchestrației dramatice shakespeareene — deopotrivă cele de ansamblu, ca și cele solistice — pot apărea uneori naive, de utilizare comună, dacă nu ajung să degeaje din ele climatul istoric și climatul poetic specific cu care dramaturgul-poet le-a impregnat.

Acest climat apare în *Nevestele vesele* mai transparent și mai tranșant decît în oricare altă comedie a lui. E climatul de tranziție a unei orînduirii sociale (feudale) la altă orînduire (burgheză). Structurile umane se disting: de o parte, categoriile extreme — una declassată ori pe cale a se declassa (constelația Falstaff); alta în proces de cristalizare ca clasă (familiile Page, Ford); de altă parte, categoriile intermediare: pe treapta de sus Shallow-Slender, doctorul Caius, preotul Evans; pe treapta de jos — a joniciei fără ifose — hangiuul „Jarețierei”, mijlocitoarea Quickly. În acest climat, sursele istorice sînt în aparența lor imediată, totuși, încă difuze, ca și relațiile dintre oameni, ca și structura lor moral-psihologică. Vechiul și noul, parcă nedecise încă, se întretaie, se întrepătrund, se cheamă și se resping reciproc. Făgașurile noi ale istoriei abia se desenează — înlocuind în etica socială orqoliul onorabilității spadei și rangului cu onorabilitatea, și ea falsă și artificială, a proprietății, ducînd la confuzia onoarei cu onerosul. Lumea e furată de mirajul aurului (Indiile prînd să îmbogățească Anglia); e obsedată de gîndul căpătuirii sau de satisfacția măcar a unei pungi de arginți, zvirlită drept recompensă pentru un serviciu necurat, ori strecurată dintr-un buzunar avut și neprecaut într-altul, isteț dar gol, de pungaș. E un climat de viață nespuse de divers dezinvolt, nespuse de colorat și dinamic, dar în fondul lui — frustat de valorile elementare ale omeniei: dragoste, încredere în oameni, cinste — nespuse de trist. Anglia, în care Shakespeare se așază să zugrăvească această amară stare de lucruri, era însă „veselă” în straturile ei de suprafață. Iar fresca momentului, cînd aurul prinde să domine spiritele — și să le secătuiască de orice alte virtuți — devine și ea o frescă violent și nediferențiat „veselă”. Cuvîntul și personajele lui Shakespeare, acțiunile lor

au adesea o încălcare de explozivă truculentă, și astăzi șocantă. Sub ea zvicnește însă indignarea sau durerea; dincolo de ea bat aripile viziunii luminoase, crezând în triumful bunului-simț, în victoria unei umanități care cîndva se va regăsi, necesar, pe sine, și se va implini în esența ei real nobilă. Fața deopotrivă candidă, lucidă și liberă — fața bunului-simț — a Annei Page; măritișul ei peste voința negustoresc construită a părinților sint o prezență și un act de „răzvrătire” care nu încheie doar, printr-un „sfîrșit fericit”, comedia *Nevestelor vesele*; ele sancționează din fașă alienarea omului sub capitalism, și mărturisesc, în semnificația lor ultimă, cea mai adîncă, această nestrămutat optimistă credință a lui Shakespeare în frumusețea și dreptatea viitorului omenirii. Trecerea fugară, discretă, dar robustă, a Annei Page prin meandrele comediei *Nevestelor* este o replică ascendentă, esențială — de o greutate poetică și filozofică neluată în seamă, în orice caz nerelevantă de „tradție” — adusă prezenței descendente, deși zgomotoase, a cavalerului Falstaff (cu tot ce prezența lui semnifică, dincolo de costum și de calitatea lui de personaj), adusă deopotrivă prezenței nu mai puțin ilare, deși bățăioase, a acelora ce reprezintă (ca personaje și entități: Page, Ford etc.) etica puritanistă ce investimînta și era menită să apere cu falsa ei „onoare de familist” interesele și puterea banului. Aceste „prezențe” în viața reală a societății alcătuiau o lume diversă a înșelăciunii și se înlăntuiau în trama comediei, în chip firesc, ca un carusel al farsei și ca victime ale propriilor lor feste. Veselia *Nevestelor din Windsor* își caută și-și află temeiul în această prăbușire generală a protagoniștilor farsei, sub greutatea „faptei ce n-a fost înșelăciune”, săvîrșită de Ann Page. Și tot de aici — din elogiul adus de Shakespeare „sfîntului păcat” al luptei pentru cinstea și puritatea sentimentelor, pentru adevăr și frumos în relațiile dintre oameni — crește și-și impune, mai ales în zilele noastre, farmecul stenic al poeziei ce căpтуșește cu surîsul peren al istoriei hohotirea irezistibilă care răsplătește acțiunea și personajele comediei *Nevestelor vesele din Windsor*.

\* \* \*

Nu vom precupeți în aprecierea spectacolului de la Teatrul Național nici o laudă pentru ceea ce el demonstrează: înțelegere și limpezime, pe alocuri și o binevenită îndrăzneală în înfățișarea liniilor divers demascatoare ale comediei lui Shakespeare. Lucian Giurchescu a extins cu îndreptățire adresa satirică a acestui ultim, dar cel mai copios și plin de tilc intermezzo falstaffian din cite întrerup și pimentează dramele istorice închinat de Shakespeare capetelor încoronate ale casei de Lancaster. La Windsor, dizgrațiatul fost „cirdaș” întru chefuri și pehlivăanii al prințului Hall (acum Henric al V-lea) apare aici, în spectacol, nu doar (potrivit promisiunii epilogului din a doua parte a lui *Henric al IV-lea*) ca pretext pentru o nouă „poveste”, cu „multă carne grasă”. Accentul — deși spectacolul excelează în primul rînd în dinamism, într-o succesiune crescînd accelerată de fapte scenice — e pus, în general, pe elementele și culorile de frescă, pe temperamente, tipuri și ticuri, pe pornirile și interesele felurite și adverse ale mediului „nou” ce înconjoară lumea veche de gîndire și de aspirații a lui Falstaff. Așa se face că, în spectacolul știut ca poveste de ilariant amurg al instituției cavaleresti, regizorul ne oferă satisfacția de a asista la descoperirea și exploatarea unui zăcămint dramatic, parcă inedit, ascuns în țesătura comediei. Este vorba de prefigurarea grotescă a unui *Georges Dandin*, în persoana burghezului Ford, a cărui „dramă” se consumă paralel, pe aceeași pedală a ilarității și semnificației, cu „drama” cavalerului Sir John. Comedia *Nevestelor* a dobîndit astfel două centre de interes: unul privind procesul de destrămare a evului feudal, celălalt privind procesul de închegare a orînduirii și structurii morale burgheze; amîndouă — pe planuri deosebite — nespuse de suculte; nici unul însă împietind importanța dramatică (respectiv comică) a celuilalt, ci, dimpotrivă, completînd-o, stimulînd-o.

Lucian Giurchescu a smuls, cu evident efect revelator, un vâl de nepăsare și a șters un strat gros de colb ce a acoperit înțelesul unor pagini esențiale din textul comediei. Aceste pagini fuseseră lăsate altădată pradă utilității lor strict anecdotice și apăsare de aceea interzise comunicării și vehiculării părerilor integrale ale lui Shakespeare despre orizonturile umane ale timpului său. Îndrăzneala lecturii noi a lui Giurchescu este, în această privință, de mare preț. Ea își dă mina cu îndrăzneala interpretării prestigioase a lui Dem Rădulescu, a cărui evoluție în costumul și în „drama geloziei” lui Ford concurează și izbutește să egaleze în

rezultate artistice evoluția bocacescă a rubicondului erou de la Hanul Jaretierei. Căci Dem. Rădulescu nu opune o oarecare mască — palidă și aprigă — a indignării, altei măști (centrale), tumefiate de alcool și de neputință orgolioasă. Nu, el creează, netrecut prin artificialul și îngroșările grimei, un portret — portretul proprietății proaspăt chivernisite și al puterii derivate din această proprietate. Revărsat cu ahtiere despotică pînă în zonele cele mai sensibile ale moralei, sentimentul proprietății se vrea sentimentul unei inbranlabile siguranțe de sine și nu se concepe obstaculat, înșelat, primejduit. Dar tocmai de aceea e, oricînd și din orice parte, gata a se desfoia în îndoieli și suspiciune. Condiția și morala puritană a proprietății burgheze e nemărturisit legată de un aprig complex de vinovăție — care se sublimează dezlănțuit în gestul apărării prin atac. Dem. Rădulescu joacă — trăiește — acest complex și această sublimare, atît în raporturile lui cu soția sa („veselă”) și mai cu seamă în raport cu primejdia posibilei lui descalificări „morale” în rîndul lumii — al clasei sale. Gelozia lui Ford-Dem, Rădulescu e exprimată cu șoapta insidioasă ori cu vocea spartă și răgușită; cu pumnii strînși și fălcile încleștate, ori cu gestul larg, bătînd haotic aerul, și cu glasul zvirlit spre acutele supreme ale furiei; cu ochii aprinși, căutînd besmetic să pătrundă „revelația adevărului” în ochii și în acțiunile altora, ori pironindu-se halucinați asupra cîte unei viziuni proprii ce-l înfricoșează; sperînd ori implorînd, ori pretinzînd lumii sale și publicului spectator (pe care și-l socoate a fi din lumea sa) înțelegerea disperării ce-l macină și solidarizarea cu dînsul; ori potențînd resursele exasperării ce-l involburează, dar și resursele inventivității cu care e înzestrat, și care se reduce în fond la contrasensul neghiob al banilor ce pot cumpăra totul — pînă și fidelitatea și liniștea conjugală. Dem. Rădulescu joacă în gelozia candidatului la încornorare o mare metaforă, cu ascuțită adresă contemporană: metafora instabilității, de la rădăcină, a puterii fondate pe etica relațiilor bănești. O joacă simplu, direct, cu o economie calculată a mijloacelor de expresie, construindu-și cu ele o „sinceritate” frenetică a sentimentului ce-l răvășește, sinceritate contrastantă (și, prin aceasta, de imediate consecințe comice) cu liniile caricaturale ori șterse, ori aruncate în umbră care, în majoritatea lor, desenează fețele protagoniștilor ce fac cor de-a lungul acțiunii și horesc lîngă dînsul, chiar angajați pe alte coordonate, în jurul eroului (și victimei) comediei: sir John Falstaff.

Teatral vorbind, Falstaff rămîne însă pîrghia de bază a întîmplărilor pline de haz din Windsor. E o întreprindere nebănuit de dificilă să lupți cu consacările monumentale. Fața jovial buhăită a pîntecosului aventurier al damigenelor și al alcovurilor de tot felul și de toate pretențiile s-a impus de secole pe scenele lumii, ca un atare model definitiv consacrat. Al. Giugaru a reeditat cu verificata lui măiestrie trăsăturile de neșters ale acelei statui de grăsimi care închipuie pe îmbătrînitul și legendarul spadasin al poltroneriei șarlatane, al minciunii insolente, al lașității parazite, în care se unește, ca într-o trinitate a întunericului, viciul, nelegiuirea, vanitatea. Al. Giugaru a fost, în opoziție cu Dem. Rădulescu (care și-a proiectat rolul spre zările moderne ale istoriei), un caracter al propriului său costum, decis ancorat în negurile trecutului, neaderent schimbărilor, deși dornic a se adapta lor, măcar pentru a nu-și mai vedea cizmele scîlciate. A fost ca atare o prezentă deplină, solicitînd prin rotunzimea lui corporală, ca și prin rotunzimea corespunzătoare — molatecă dar truculentă — a gestului, a privirii, a vorbei, a mișcării, o bunăvoie deschisă a privitorilor, liberă de exigența unei alte determinări.

În acțiunea comediei, Al. Giugaru a fost, de aceea, pare-se scutit să mai caute, dincolo de compoziția și eficiența comică, fără reproș, a măștii, și dincolo de adecvarea ei diferitelor situații pe care e ținută a le dinamiza, izvoarele posibile ale unor obiective și sensuri comice suplimentare, mai adinci. Obiect al triplei farse burlești, pe care i-o joacă „cinstitele” femei — și „onorabilele” celelalte fețe — ale Windsorului, Falstaff e chemat însă de Shakespeare să dețină și să revele în memoria spectatorilor și cititorilor lui, mai mult decît o dimensiune, o zestre și o culoare teatral tipologică. Dacă *Nevestele vesele* — intermezzo culminant la cronicile lancasteriene — se constituie ca o comedie plenară, autonomă, nu putem uita că Falstaff circulă prin aceste cronici, cu o insistență ce nu poate fi totdeauna pusă pe seama „succesului teatral” ce o repurtase înfățișarea lui. Falstaff este un sens întors al unei întregi epoci și al mentalității ce domina o anumită categorie socială a acestei epoci. După cum au remarcat unii cercetători ai operei și vremii lui Shakespeare, sir John Falstaff face parte — pe plan spiritual — din familia altui cavaler de legendară și neștearsă celebritate: Don Quijote (cavalier



al „tristei figuri”, deși înfățișarea lui uscățivă — contrastînd cu cea rotofee imortalizată de Shakespear — a făcut, și face încă, dintr-un anumit punct de vedere, obiectul hazului posterității). E drept, căile lor de acces la legendă sînt opuse. Falstaff se mai înrudește, prin disponibilitatea lui epicureică și prin frustetea exprimării sale, puțin (pînă la bunul-simț și lipsa de vicii) și cu scutierul eroului lui Cervantes — Sancho Panza; el se înrudește apoi, mult, prin locvacitate, laudăroșenie, lipsă de scrupule, cu răbelaisianul Panurge. Acestea sînt însă înrudiri de manifestare și de expresie. Esențială și dominantă în motivul falstaffian — ca și în cel al lui Don Quijote — este încăpăținarea, soră cu inconștiența, de a rezista istoriei, de a nu îngădui dispariția instituției cavaleresti, de a opune inexorabilului — în lipsa unei realități palpabile — măcar ideea, eficiența iluzorie a conținutului ei de viață și a valorilor ei depășite. Există pe traiectoria nepăsării și veseliei aparente a naturii comice a lui Falstaff o undă de luciditate dramatică.

„Virtutea — spune el într-un loc — are atît de puțină căutare într-o vreme ca aceasta, cînd taraba e mare dregător, încît adevărata vitejie seamănă cu vitejia ursarului. Agerimea s-a prefăcut într-o circiumăreasă care-și irosește creierii făcînd socoteli, iar toate celelalte înzestrări ale omului, din pricina răutății oamenilor care le dăltuiesc, nu fac o ceapă degerată.” Este recunoașterea, în rădăcină, a tarelor burgheziei. Falstaff are de asemenea conștiința „îmbătrînirii” lui; o mărturisește nu o dată, și chiar scrisorile către „onestele” neveste ale burghezilor Ford și Page poartă în exordiul lor această mărturisire. E vorba nu doar de îmbătrînirea lui trupească, ci și de îmbătrînirea lui istorică. Iarăși, aici, conștiința acelei lucidități dramatice, ascunsă sub învelișul cinismului, vicului, detracării — conștiința moleșirii, a nimicniciei, a pieirii lui naturale, necesare. Cramponarea lui de o condiție de viață care l-a părăsit și dăinuirea lui în perimetrul de viață al unei lumi și al unui început de epocă ce-l depășesc poartă, desigur, în ele, germenul hazului stîrnit de o haină ieșită din modă, purtată cu ostentație. Dar ele au în același timp fîmbrul unei neîndurătoare voci vizionar critice la adresa timpului și „virtuților” ce vin să înlocuiască pe cele în care a trăit el. Falstaff e conștient de caracterul negativ care îmbracă și noua stăpîină a lumii și a vremii lui — clasa burgheză: caracter nu numai nesățios dar și arivist, dispus la compromisuri, disprețuind dar și ispitit de strălucirea cea stinsă a valorilor nobilitare. De aceea, dacă relațiile lui cu reprezentanții acestei clase sînt relații de căpătuială și de căpătuire precară, relațiile burghezimii cu dînsul, ori pe care „oamenii de tarabă” le leagă sau țin să le lege cu alte „demnități” învechite (Shallow și Slender sînt de viță nobilă, doctorul Caius are trecere la curte etc., și toți intră, într-un fel sau altul, în circuitul de interese și de afaceri posibile ale lui Ford și Page), îi apar ca slăbiciuni ridicole (cel puțin atît de ridicole cît situația lui de cavaler scăpătat), vrednice a fi exploatate — direct prin furtișag sau pe ocolite, prin mijlocirea „nevestelor”...

Falstaff nu poate, așadar, să treacă prin farsele ce i se joacă la Windsor numai ca obiect și numai de hazul farselor, fără a-și sărăci sieși combustia dramatică reală, și fără a îngusta, în același timp, conul de lumină satirică și umanistă al Comediei.

Din păcate, o atare îngustare o constatăm în spectacolul nostru. E drept, Lucian Giurchescu a dimensionat cu inspirație, pe semnificații satirice de adîncime, odată cu natura geloziei lui Ford, și calitatea „răzbunării” femeilor vesele (nu fondul lor — zice-se, cinstit, dar vesel —, ci recunoașterea poltroneriei lui Falstaff, dublată apoi de accesul exploziv de gelozie al lui Ford, au fost determinante în inițierea „răzbunării”). Cu toate acestea, oprită aici, inspirația regizorului, raportată la focarul și telul de bază al comediei, ca și în contextul ei de sensuri, privește o latură, dacă nu minoră, secundară. Ea apare ca singurul nod al spectacolului (celelalte acțiuni grupîndu-se periferic, pe marginea faptelor, neorganizate cu necesitate în trama comediei). Justificarea, motivarea farselor se pierd în masa viu colorată și trepidant mișcată a evenimentelor, grupărilor și situațiilor scenice. Falstaff e pus din capul locului să joace el însuși, aproape cu exclusivitate, atitudinile și situații, iar celelalte personaje să-și rezume rostul lor dramatic în a le secunda, a le stimula, ori în a se manifesta ele însele pe traiectoria unei pure bufonade. Cum s-a putut petrece aceasta? Credem că explicația o poate înlesni, mai presus de alte presupuneri, prețul ce se acordă, în concepția spectacolului, valorilor scenice, natura ce li se conferă și locul pe care-l ocupă.

Regizorul a fost neîndoios captat de ideea că *Nevestele vesele* se pretează unei scăpărătoare înscenări de tipul comediei de improvizație. Mai mult, ca acest mod de înscenare îi este cu deosebire propriu. Ideea, ca atare, mărturisește nu numai convingerea că soluția scenică a comediei se cere a fi de factură populară, dar și în primul rând că factorul popular există dominant și impregnează substanța comediei, că el planează deasupra-i ca o pavăză. Risul este în *Nevestele vesele* un rezultat spontan al farselor ce se rostogolesc pe seama unuia sau altuia dintre personaje; și, ca atare, și un vehicul al acțiunii însăși, și unul dintre declanșatorii imediați de voce bună a sălii, spectatorul fiind invitat să ridă odată și împreună cu protagoniștii. Dar comedia iese și un ris neîncorporat propriu-zis acțiunii, un ris obiectiv care se constituie, ca în Gogol, personaj. Acesta nu măsoară calitatea și efectul farselor, ci calitatea și dimensiunile umane ale structurilor individuale, ale moravurilor, mentalităților, societății pe care comedia le înfățișează. *Stîrnirea mai cu seamă a acestui ris e în măsură să coniere, în esență, caracter popular spectacolului. Acest ris este risul sancționator al lui Shakespeare însuși, al istoriei, al poporului. Al spectatorului. Care nu participă altfel și care e invitat să participe astfel la veselia lumii din Windsor-ul lui Falstaff și doamnelor Page și Ford. Se exclude ori pot fi conciliate aceste două categorii (sau trepte) ale risului? Întrebarea se pune nu atât pe tărîmul teoretic, cît pe cel practic, al selecției și ierarhizării accentelor și efectelor comice în spectacol, al modului în care ele se dozează și se valorifică, al felului în care se izbuțește a se integra risul spontan în risul necesar.*

Modalitatea folosită de Giurcescu pentru restaurarea factorului popular în comedia shakespeareană nu este orientată atît spre spectacolul cît spre înseși condițiile și modalitățile scenice în fața cărora era chemat și petrecea omul de rînd din vremea lui Shakespeare. Firește, aluziile la *commedia dell'arte* și împrumuturile încercate din procedeele și stilul ei pot fi discutabile, dar nu în cadrul spectacolului de la Teatrul Național. Întoarcerea la Shakespeare nu vrea, în fond, să însemne neapărat o fidelă reconstituire stilistică a scenei shakespeareene, ci strădania de a da pregnanță și forță comunicativă ideilor, universului uman, spiritului shakespearean, edulcorate sau pierdute de-a lungul secolelor, în teatrul celui de-al patrulea perete.

Preocuparea de a da forță comunicabilă maximă spectacolului este statornică strădaniei creatoare la Giurcescu.

În colaborare cu Dan Nemeșanu s-a realizat un ingenios cadru scenic, liber de servituțile unei scenografii acaparatoare și refuzat unei viziuni pastorale sau de cameră, în care îndeobște era montată comedia shakespeareană. Prin mobilitatea plurivalentă a decorației, prin dimensiunile și liniile ei de vignetă gracilă, așezată parcă la subsolul paginilor unui in-cuarto al textului comediei, ce străjuiește fundulul, acest cadru scenic oferă dintru început privitorului coordonatele culturale și spirituale ale spectacolului, îi evocă un mediu uman versatil, care va popula acest spectacol, mediu ce se respinge însă meditațiilor grave; ca atare, scena transmite sentimentul unei largi și necondiționate destinderi și totodată oferă interpreților putința unei evoluții nestingherite, ba le solicită o asemenea evoluție. Ea pregătește așadar terenul de desfășurare a unei acțiuni stăpînite de boarea continuă a ilarității.

În adevăr, sub semnul acestei ilarități, secundîndu-i pe Al. Giurgu și Dem. Rădulescu, o seamă de „măști” dau cu brutalitate viață scenei. Vorbim de „măști” și nu de personaje propriu-zise: rolurile cele mai suculente sînt lucrate în spiritul sarcastic al șarjei groase și descoperă nu atât caractere, cît profiluri caracteristice, atitudini, manii de comportament și de gîndire care se lasă ca atare pradă risului. Sir Hugh Evans, cu funcția lui cetățenească și dramatică de cleric și samsar de uniuni conjugale „uns de domnul”, e construit de Constantin Stănescu cu dexteritate caricaturală consumată, din priviri orbecăinde, din falsete de strună bisericească, dintr-o mieroasă și picantă, dar tot confesional unduită, stîlcire fonetică (de ce și gramaticală?) a graiului, dintr-un sistem de gesturi și atitudini onctuos măsurate pe aria unei ascunse și, iarăși, „profesional” studiate și practicate ipocrizii. Discipol al lui Esculap și al lui Galen, doctorul Caius se înfățișează ca o contrapondere temperamentală și funcțională a lui Evans. „Inimă vitează din măduvă de soc”, doctorul Caius e văzut și „alcătuit” de Mihai Berechet cu o dispoziție neobosit fuoasă, dintr-o singură, fundamentală, culoare: furia, arcuită, după „moda franceză”, în pași dansanți, și opărind ca un acid ardeiat fața, privirile și accentul.

de asemenea franțuzește grașiat, al glasului său, venit să facă pereche lui Enache în stropsirea limbii. (Interpretul insistă însă prea mult, am zice exclusiv, pe hibridizarea galică a accentelor; calitatea interpretativă se pierde astfel în cantitatea — de altfel excelent — mimetică, și riscă a se transforma, excedind, în cusur.) Tandemul „de neam” Shallow-Slender (unchiul și nepotul) e prins între poliile senilității lucide și imbecilității cu nazuri temătoare și fumuri tembel agresive, de către Nicolae Enache (Shallow) și Mihai Fotino (Slender). Contrastele nu ajung însă a se atrage cu deplinătate, pentru a realiza în comun ilustrarea unei alte fatete (paralelă cu aceea, declasată, a lui Falstaff) a ruinei nobilimii. Nicolae Enache se păstrează în straiele condiției sociale a personajului și în peruca și grima virstei lui, satisfăcut de ele și indiferent la rispa agitată de vervă și inteligență cu care, dimpotrivă, Mihai Fotino își construiește rolul. Păcatul indiferenței pe care-l reproșăm lui Nicolae Enache îl întilnim și la Igor Bardu, interpretul lui Page, personaj chemat prin trăsăturile apăsate domoale ale gândirii și felului său de a acționa (în fond, trăsături calculat refractare „scandalului”) să completeze — să dubleze prin contrast — liniile tumultuoase ale lui Ford. Igor Bardu nu ajunge să dea însă expresie personajului; îl poartă prin spectacol parcă fără încredere și de aceea fără preocuparea de a-i împrumuta vreun relief, lăsându-l să devină, dintr-o virtuală imagine a filistinismului incipient, o prezentă ștearsă, o nervură mai mult simetrică a comediei. Efortul Cristinei Bugeanu de a contura morala de mijlocitoare a jupinesei Quickly din forme planturoase, din ochiade și aparteeui, din jovială m-leabilitate și falsă servilitate și serviabilitate, e lăudabil; el se transmite totuși prea vizibil ca efort, nu e încă încheșat și rotunjit într-o compoziție; e încă o „mască” latentă. Vechii suitari ai lui Falstaff — Pistol, Nym, Bardolph — închipuie o triplă mască: a dejecțiunii cu veleități etice de veselă speluncă puritană. Umbră și trenă a lui sir John (chiar dacă, ori tocmai pentru că se desface de dînsul, simțindu-l la ananghie supremă și mirosindu-i ca totală și definitivă dizgrația în care a eșuat), tripticul acesta de mușchetari ai coțcăriei capătă viață scenică prin mijlocirea interpretativă a lui Victor Moldovan (Pistol), Constantin Rautchi (Nym) și Mircea Cojan (Bardolph). Ei intră în spectacol solid, nediferențiat, dar lasă în urmă doar arsenalul de succulență episodică a nonșalanței răgușite cu care C. Rautchi își poartă ticul verbal: „ăsta-i hazul!”. Ceilalți doi interpreți, deși (mai ales Victor Moldovan) sînt mai febrili și mai deschiși „jocului”, pierd repede din consistență — înainte de a ajunge culorilor tipologice efective.

Sîntem înclinați să trecem aceste „pierderi” (ca și cele ce privesc interpretarea lui Page și a lui Shallow) nu atît pe seama interpretelor, cit, în bună măsură, pe seama unor neîmpliniri pe care regia le-a dovedit alături de rezultate valoroase, în stabilirea mult doritei legături între scenă și sală. Asemenea neîmpliniri pot fi recunoscute și în stridența cu care „femeile vesele” (Carmen Stănescu și Valeria Gagealov, respectiv doamnele Page și Ford) ambiționează — rîzînd în gîlqîiri neîntrerupte și stimulîndu-se zgomotos una pe cealaltă la ris — să îște ropotirea sălii, neglijînd a mai adăuga lumina vreunei alte semnificații acestui ris; poate însușirile lor personale — dar acestea sînt oarecum contrare cerințelor textului, care subliniază, în ce le privește, absența nurilor.

Să trecem, în sfîrșit, în sfera acelorasi neîmpliniri, perechea Fenton-Ann Page (Damian Crișmaru — Coca Andronescu). Sînt singurele fețe umane în comedie care se păstrează ca fețe umane. Chipurile, prezența și acțiunea lor (în special ale Annei) sînt, am văzut, concludive și se rostuesc ca filonul și ticul generos al proșpetimii și dezleghării luminos-poetice a farselor de la Windsor. Damian Crișmaru (Fenton) se mișcă însă, în spectacol, cu un aer nepotrivit, ușor întunecat, silnic dezinvolt, doar pe rețelele farsei, și lasă, în trecerea lui prin aceste rețele, mai degrabă imaginea neagră a biografiei lui (argument al neîncrederii părinților Annei în dînsul) decît imaginea unei tinereți care se recucerește pe sine, în ce are bun, frumos, senin. Iar Coca Andronescu își consumă cu brio zimbetele în doi peri, căutătura biciuitoare, duritatea cuvîntului și gestului, pentru a scoate în relief tembelismul lui Slender și al lumii ce-l reprezintă și-l promovează, fără a găsi însă un loc și un moment prielnic ca să se mărturisească pe sine — lumea ei de convingeri și aspirații —, decît cu totul precar, prin neadificatoarele ricoșe, în episoade construite tot pe schelele situațiilor și efectelor burlești.

Neajunsuri ce apar în primul rînd pe planul interpretărilor, ele sînt, înainte de toate, de ordin regizoral, deoarece se grupează, toate, în chip vizibil, îndărătul acelor valori prin intermediul cărora Lucian Giurchescu a căutat să închege și să



dinamizeze comunicativitatea și eficiența comunicării cu sala, prin intermediul cărora a izbutit să capteze interesul și atașamentul spectatorilor la întâmplările scenei. Cu o excepție, două („femeile vesele”, doamna Quickly), neîmplinirile semnalate vorbesc de un anumit distinguo al regizorului față de personajele incriminate (și față de rostul lor în comedie). E un distinguo care aduce cu dezinteresul și care, față de alte personaje (Hangiul „Jaretierei”, Robin — tânărul paj al lui Falstaff, William, feciorul lui Page), a mers pînă la totala lor eliminare din spectacol. (În ce privește pe Robin, acesta a fost înlocuit, fără a ne putea lămuri de ce, printr-un copil de vîrstă preșcolară.)

Ce a putut determina și justifica atare dezinteres? Probabil o pondere mică pe care respectivele personaje o au, după părerea regizorului, în țesătura și desfășurarea comediei; probabil virtutea lor minimă, iarăși după părerea regizorului, de a spune ceva, de a se releva scenic, de a contribui la o comuniune dinamică a scenei cu sala. Pe aceleași considerente au fost desigur eliminate și o seamă de replici, de pasaje, de tablouri din textul piesei.

Nu găsim necesar să discutăm dreptul regizorului de a folosi creionul albastru pe textele dramatice clasice. E un drept de mult cîștigat al teatrului — inclusiv asupra mării opere a lui Shakespeare. Condiția cenzurii regizorale se restrînge însă exclusiv la chestiuni ce țin fie de timpul măsurat în lăuntru cărui se poate întinde un spectacol, fie de valorile teatrale îndoielnice ale unui text dramatic. În nici un caz, foarfeca ori creionul albastru nu pot opera asupra spiritului, sensurilor, valorilor poetice ale acestui text, fără a risca primejdia denaturării, a sărăcirii conținutului și, poate, și a valorilor formale ale textului.

Ne întrebăm, în cazul *Nevestelor vesele*, de ce apare Falstaff, ca personaj, sărăcit de combustia lui real dramatică; de ce comedia nu se revelează în spectacol pe toate direcțiile ei umaniste și poetice. Răspunsul îl dă operația prea puțin cumpanită, credem, a regizorului, de a eluda din spectacol o seamă de pasaje și de personaje-cheie. Fără a cunoaște relațiile lui Falstaff cu lumea înconjurătoare, cu universul de interese comune și divergente ce-l leagă ori îl despart de ea, farsele cîte i se joacă devin insolite, și înseși ștele comediei, în ansamblul ei, duc la un lanț de acțiuni ilariante pentru ele însele și atît. Același efect îl are absența unor personaje ca Hangiul ori ca tânărul Robin, a căror existență în comedie nu e, în nici un caz, oțioasă, numai decorativă. Dezinteresul față de personajele care circulă în spectacol, ușurate de încărcătura lor dramatică (Page, „femeile vesele”) și poetică (Fenton, Ann Page), și, în genere, construirea spectacolului pe efectele caricaturale ale unor personaje-măști și cu neglijarea evoluției lor ca personaje ca și a relațiilor lor social-dramatice duc la același rezultat: numai la risul odată și împreună cu protagoniștii veseliei windsoriene, opresc hazul comediei la o treaptă oarecum minoră, îl împiedică a se înălța la vocația filozofică și poetică pe care i-a destinat-o dramaturgul. La aceasta contribuie și intervențiile unor intempestive „inspiratii” ale unor condeie străine în textul lui Shakespeare. (Nu credem că aparțin traducătorului, Florian Nicolau.) Sînt intervenții care abundă și izbesc prin lipsa lor de har, prin echivocul și calitatea lor îndoielnică. Nu credem nici că asemenea intervenții au la bază gîndul în putința unei „îndreptări” a forței comice și poetice a cuvîntului lui Shakespeare. Și, în general, asemenea intervenții, chiar cînd sînt respectuos inițiate, sînt neadmisibile. Mai ales la noi, mai ales în zilele noastre. Ele nu slujesc un act de cultură, cum este încercarea de a pune în valoare geniul lui Shakespeare, efortul merituos (chiar dacă pe alocuri putînd fi supus discuției), depus pentru închegarea *Nevestelor vesele din Windsor* într-un spectacol de netăgăduită răspundere artistică.

Florin Tornea