

de pildă) credeau că, în scenă, gestul e sortit să preceadă cuvîntul, în măsura în care el trebuie considerat expresia primă a gândului, în stare să se materializeze în vorbe abia după o oarecare pauză. N-am crezut nici pînă acum că lucrurile trebuie să se petreacă astfel. Dar m-am mai convins o dată că primordialitatea gestului riscă să-l facă gratuit, lăsînd insuficient fundat și cuvîntul, atunci cînd l-am urmărit pe Popovici Poenaru. El nu s-a lăsat ispitit de cunoscuta volubilitate, vioiciune a mișcărilor lui Lenin, întovărășindu-le totdeauna cu inflexiunile calde, învăluitoare, ale cuvîntului profund omenesc, revoluționar.

Nu vreau să certific, cu suficiență, harul nemărginit, nemaîntîlnit etc., al interpretului despre care am vorbit pînă aci. Talentul său este însă incontestabil, tot așa cum nu poate fi pusă la îndoială reușita excepțională a tinereții neexperimentate, care realizează o compoziție de o asemenea răspundere, de o asemenea dificultate. De aceea, nu generozitatea ne îndeamnă să aplaudăm fără reticențe o realizare extrem de importantă a studioului experimental, a ucenicului întru ale teatrului, realizare care se asociază cu un moment de seamă din istoria scenei noastre.

În aprilie '58, Lenin a apărut, păstrînd proporțiile, în înălțimea-i considerabilă, pe scena romînească. Și aceasta s-a întîmplat la studioul Institutului de teatru, în interpretarea necunoscutului Gh. Popovici Poenaru. Toate realizările ulterioare — și nădăjdим că vor fi multe, la un același nivel, și la altele superioare — vor trebui să țină seamă de această modestă, admirabilă inițiativă de pionierat.

Am auzit discutîndu-se, la noi, în ultima vreme destul de mult despre îndrăzneală și rutină în spectacol. E mai mult ca sigur că cele pomenite mai sus se înscriu în cîmpul îndrăzelii autentice, creatoare. Despre rutină să nu mai vorbim.

H. DEL.

Alegoria pe scenă

Teatrul Național „I. L. Caragiale”: *Furtuna* de W. Shakespeare

Este un lucru îndeobște cunoscut (și nu am deloc intenția să trec în revistă toată exegeza) că, dintre toate piesele lui Shakespeare, *Furtuna* este de departe cea mai discutată, mai comentată și mai felurit interpretată. Pe marginea ei și a fiecărui personaj-cheie s-au făcut întregi teorii. Și nici n-ar putea fi altfel, căci *Furtuna* exprimă sinteza artistică a crezului poetului și oferă, ca orice capodoperă, fațete mereu noi cercetătorului.

Plămădită într-o epocă de mari transformări în alcătuirea omenirii, Renașterea, această ultimă piesă a lui Shakespeare dă expresie marilor năzuințe (spre o descătușare a spiritului și științei combătînd în același timp obscurantismul și primitivismul) și marilor idei (de justiție și umanitate) care însuflețeau mințile luminate ale vremii. Sub acest aspect, fiind ținută pe canavaua

unor fapte de mare circulație și popularitate în acea epocă — descoperiri de noi teritorii peste mări și oceane, urmate în chip firesc de o amplă fabulație pe marginea întîmplărilor și experiențelor pe care descoperitorii acestora le-au trăit, și în același timp aducînd și aspectul obișnuit, aproape cotidian, al luptei pentru putere și mărire din societatea vremii, — *Furtuna* este izvorită direct din atmosfera epocii, sau cum am spune noi, din actualitate.

Pornind de la observația directă, autorul realizează o dublă analiză: a fenomenului social și a celui uman. În realitate, piesa nu are acțiune: s-a săvîrșit o trădare (de către Antonio, a cărei victimă a fost Prospero), dar faptul este anterior momentului de la care pornește piesa; se pune la cale o trădare (de către Caliban), dar intriga este minoră, subsidiară și pînă la urmă

abandonată. Ambele fapte sînt mai degrabă menite să ilustreze, să simbolizeze gestul josnic al trădării, al vînzării, existent la nivelul celor de la curtea din Milan, deci pe o treaptă mai înaltă în acea vreme, ca și la nivelul cel mai scăzut, al primitivului Caliban.

Nici una din cele două intrigi nu generează mari conflicte, în schimb îi dau prilej lui Shakespeare să desprindă anumite tîlcuri și, totodată, să deslușească sensul, coordonatele unei societăți superioare, călăuzită de spiritul de dreptate, în care oamenii să se înfrupte din hrana spiritului, din acele "... lucruri ce de n-ar fi atît de ascunse; Ar fi nespuse de scumpe..."

Așadar, pînă acum, nimic nu pare a fi ciudat în privința concepției și construcției acestei piese.

Și totuși, *Furtuna* rămîne o piesă dificilă, mai ales pentru cel care vrea să-i afle expresia scenică. Este dificilă, în primul rînd, pentru faptul că e alegorică (și nu numai feerică) și astfel imaginea trebuie să prefigureze în mod necesar ideile. Și-apoi, fiind o piesă de idei și nu de acțiune, filozofia ce stă la baza ei trebuie să poată fi citită în imagini artistice, de unde dubla necesitate: de a desluși fondul de idei și

de a găsi mijlocul transferării lor în imagini scenice. De aceea, un prim efort în apropierea de această piesă este cerut de limpezirea ideilor simbolizate de personajele-cheie: Prospero, Ariel și Caliban, aceste imagini cu ajutorul cărora poetul a putut trasa conturul moral al omului. Dar fiecare dintre aceste trei personaje a făcut obiectul unor vaste analize și teoretizări. (De aci, nevoia de a adopta o poziție în favoarea uneia din interpretări și, în orice caz, cred, de a fi în favoarea unei expresii scenice care să încerce a pune în valoare ideile.) Așa, de pildă, unii au căutat să stabilească o identitate între Prospero și Shakespeare însuși. Alții, pornind de la faptul că Shakespeare nu s-a identificat pe sine cu nici unul dintre eroii săi, au considerat că de fapt Prospero transcede cadrul piesei, făcînd în sine obiect de studiu. În sfîrșit, s-a spus că Prospero, ca și Faust, este un filozof care-și folosește puterea în scopul de a face dreptate etc. etc. Cert și unanim recunoscut este însă faptul că Prospero, Caliban și Ariel trec drept cele mai pilduitoare simboluri din opera shakespeariană și ca atare prin ele trebuie să mergem la ideile pe care le conține piesa.

Într-o primă accepție această trinitate ar putea simboliza însăși societatea omenească, în care Caliban ar reprezenta categoria celor ce se conduc în viață după instincte și porniri josnice. (N-ar fi exclus ca Shakespeare să fi introdus aci și un filon de ironie la adresa teoriilor, la ordinea zilei pe atunci, ale lui Thomas Morus, care proslăvînd frumusețea naturii deplîngea civilizația, susținînd o teorie ce aduce *avant la lettre* cu acel „omul se naște bun, societatea îl strică” al lui Rousseau). Calibanii sînt hrăpăreții și gata oricînd să-i vîndă pe cei ce îi conduc (pe Prospero), spre a nu mai fi mînați din urmă și scoși din rutina lor animalică, ci dimpotrivă să poată rămîne la această condiție, mai comodă pentru ei, a primitivismului. Ariel, dimpotrivă, ar înfățișa acea parte a omenirii însuflețită de sentimentul frumosului, dreptății și binelui comun. Eliberarea lui Ariel de către Prospero, această esență a rațiunii

Radu Beligan (Trinculo), Al. Giurgaru (Stephano), Marcel Anghelescu (Caliban)



călăuzitoare, ar semnifica însuși triumful ideilor nobile, ale umanismului și rațiunii (atît de dragi Renașterii), iar gestul simbolic al lui Prospero, cînd își rupe bagheta magică, ar avea tocmai acest tîlc al izbînzii depline a rațiunii, care se leapădă de mijloacele forței și constrîngerii.

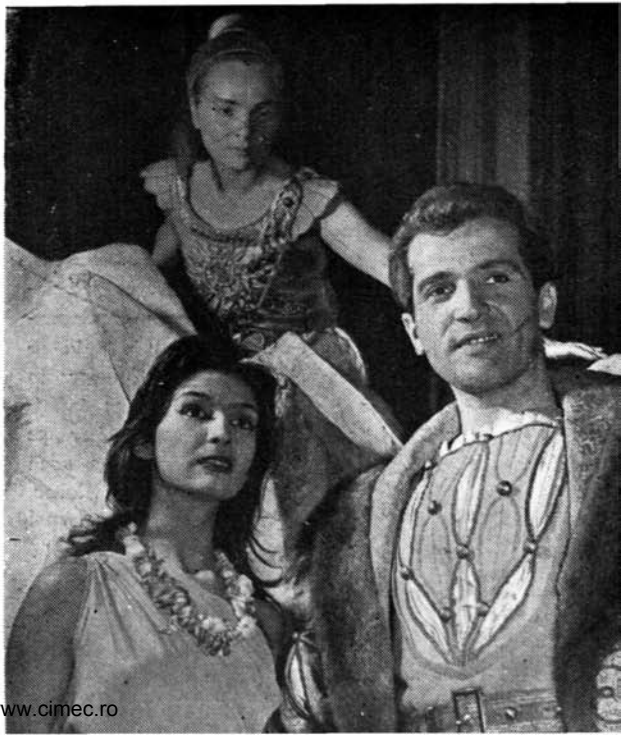
Pe o altă treaptă de înțelegere și pornind de la aceeași idee a prețuirii pe care oamenii Renașterii o arătau rațiunii, s-ar putea accepta, cred, și ideea că Shakespeare, ca un adevărat premergător al raționaliștilor, a procedat prin aceste trei simboluri la o adevărată disecare a cugetului omenesc. Ariel ar fi în această ipoteză tendința spre frumos, bine și justiție, Caliban ar reprezenta latura instinctelor primare din om, iar Prospero acea forță lăuntrică a omului — rațiunea — ce-i guvernează faptele și în același timp înfrînge instinctele și pornirile joșnice.

Așadar, avem de-a face cu o operă complexă, care a fost și va fi întotdeauna pentru un regizor, o problemă dintre cele mai serioase. Un fel de tradiție, o cutumă mai degrabă, a încetățenit pentru *Furtuna* formula feeriei, prilej de ilustrare a bogăției de imaginație și uneori a originalității, fapt ce a avut ca urmare realizarea de spectacole frumoase. Mai aproape de vremea noastră însă, se pare că s-au ivit regizori care vor să pornească chiar de la ideea sau ideile ce sînt ascunse în această alegorie pentru a le scoate astfel mai în relief. Regizorul Naționalului, M. Ghelerter, a optat pentru formula valorificării piesei prin feerie, iar spectacolul izbutit de el trebuie judecat prin această prismă. Dar vom spune de la bun început că feeria realizată de el pe scenă nu a avut, din păcate, darul să ne vrăjească, în primul rînd din pricina cadrului scenografic, prea prezent pentru o feerie și prea naturalist pentru o piesă de simboluri (pictor scenograf Al. Brătășanu). După aceea, spectacolul nu a avut îndeajuns de multă poezie ci doar efecte scenice, obținute cu mijloace prea vizibile. Perdeaua de tul, îndărățul căreia se joacă întreaga piesă, chiar dacă a avut darul să creeze senzația de feerie, a operat în același timp, o distanțare între public și scenă, lăsînd să transpară pentru sală mai mult

aportul arsenalului de mijloace tehnice și optico-sonore ale culisei. Și, cum între idei și perete a existat dintotdeauna un antagonism, și de astă dată peretele, oricît de transparent, a biruit, căci favorizate de neștiința unor interpreți de a rosti versul shakespearian în atît de frumoasa versiune a lui Levițchi, ideile piesei au rămas în spațiul delimitat de fundal și perdeaua de tul, denumit în mod curent: scenă. Astfel, feeria a rămas în bună măsură o demonstrație a posibilităților tehnice ale scenei moderne.

Acestea ar fi obiecțiile de ordin general privind punerea în scenă. Urmărind însă spectacolul, tablou cu tablou și interpret cu interpret, constatările pot deveni și mai explicite. În tabloul întîii, bunăoară, scena furtunii, are într-adevăr dinamism și e sugestivă, ca mișcare. Dar din tot ceea ce se spune pe scenă, nu înțelegem mare lucru, totul fiind subordonat efectelor tehnice nemaipomenit de dezlănțuite și de onomatopoeice, pe care încearcă să le mai illustreze cu toată timiditatea și orchestra prin partitura lui Mihai Brediceanu. Cînd tabloul

Ileana Iordache (Miranda), Eva Pătrășcanu (Ariel), Emanoil Petruț (Ferdinand)



se sfîrșește, drept interludiu spectatorul admiră (sau ar vrea să admire) o cartolină ilustrată, proiectată pe ecranul perdelei de tul. Dar desenul nu ajunge a fi deslușit, și intenția rămîne astfel prea subtilă. Tabloul al doilea prilejuiește apariția lui Prospero și a Mirandei. Conversația lor — în care părintele îi explică fiicei destinul lor și-i demonstrează arta magiei lui, viziunea lui despre lume și despre alcătuirea ei, de fapt — l-ar putea interesa și pe spectator dacă n-ar rămîne o discuție intimă care nu ajunge la el decît cînd și cînd, și atunci mai mult prin mimică și gesturi. Revelația se produce însă odată cu apariția lui Ariel, interpretat de Eva Pătrășcanu, singura care mi-a lăsat (în acest spectacol) impresia unei actrițe la nivelul textului shakespearian. Feeria cîștigă atunci, atît prin întruchiparea pe care ea o dă acestui duh cu accente tragice, cit și prin versul pe care actrița îl manevrează cu iscusință, cufundindu-ne în incantație și vrajă. Dar această atmosferă nu ține prea mult, căci Caliban, care ar fi trebuit, cu aceleași mijloace artistice, să întruchipeze simbolul contrar lui Ariel, a găsit în Marcel Anghelescu un interpret neconvins de adevărata imagine a acestui personaj, tențat în schimb de multe ori de accentele comice.

Unde însă incantația dispăre spre a da loc fătîșei nemulțumiri, este în tabloul din actul II, în care îi vedem pe Alonso împreună cu ceilalți demnitari și curteni, încremenind în atitudini convenționale pentru a spune un text. În afară de Nicu Dimitriu în Gonzalo (și mai ales în clipa în care rostește cu multă artă și frumos punctată faimoasa lui teorie utopică despre alcătuirea pe care ar trebui s-o aibă lumea), și de C. Bărbulescu în Alonso, ce și-a întruchipat și trăit în bună măsură personajul, ceilalți interpreți s-au complăcut în figurație. (Măcar că Alexandrescu-Vrancea în Antonio ar fi avut prilejul să ne înfățișeze mai amplu și mai convingător pe trădătorul fratelui său Próspero, și o nouă uelnire, de astă dată împotriva lui Alonso, i-ar fi înlesnit conturarea acestui personaj odios).

În tabloul al doilea al acestui act regia săvîrșește, cred, una din greșelile de bază ale spectacolului: îngăduie ca bufonul Trinculo (Radu Beligan) și Stephano (Al. Giugaru) să formeze împreună cu Caliban un trio comic, care aduce în spectacol un flux de parodie și amenință să destrame atmosfera feerică de pînă atunci. Dacă la aceasta mai adăugăm și nefericitul „musiu monstru” din text (un pas greșit în tălmăcirea lui Levițchi), destinat a fi rostit tocmai de Giugaru, căpătăm și o nuanță cu totul nepotrivită — autohtonă, chiar caragialescă.

În ultima parte a piesei, demonstrația coregrafică se produce pe o durată neîngăduit de lungă, devenind preponderentă, dar nu și întru totul inspirată (maestru coregraf — Stere Popescu).

Am plecat din sală gîndindu-mă cu ce au rămas din spectacol. În primul rînd, cu interpretarea Evei Pătrășcanu în Ariel. Actrița are o bună dicțiune și o știință a rostirii versului shakespearian în toată nuanțarea și înțelegerea sensurilor lui, lucru ce m-a reconfortat după alte experiențe cu tineri actori în fața textului marelui Will. De asemenea, tonul ei cald, fără să fie dulceag, și spiritualitatea ce răzbate din lăuntru ei, transmițîndu-se pînă în sală, ne-au încîntat, odată cu siguranța pe care actrița a dovedit-o în nuanțarea afectelor. M-am mai gîndit apoi la Miranda, această conștiință neprihănită, expresia purității care de fapt este o muză a poeziei și dragostei, visul și aspirația către frumos a omului, simbolul sentimentelor pure. Prin ea și prin Fernando, prin dragostea lor, Shakespeare trasează odată mai mult acea dimensiune a sufletului omenesc care este iubirea și înțelegerea umană. Ileana Iordache, prin fizicul ei apropiat de exigențele rolului, ar fi putut să dea expresie scenică Mirandei. Actrița, stăpînită probabil de timiditate și poate datorită lipsei unui contact mai susținut cu scena, ne-a transmis însă propria ei emoție în fața rolului, și nu pe a Mirandei însăși. De aci, mișcarea ei stingace: de aci, vorbirea precipitată și de multe ori înecată în unda nesiguranței. Și în afară de

ceilalți doi actori de care am vorbit, Nicu Dimitriu și C. Bărbulescu, cred că n-aș mai putea spune mare lucru despre nimeni. Căci dacă lui Prospero (Toma Dimătriu, distribuit socotim noi nu cu prea mult discernămint)

nu i se dă conținutul de spiritualitate care să-l înobileze și să-l caracterizeze în ultimă analiză, el rămâne un personaj secundar, impins în prim plan. Ceea ce a și fost.

Mircea ALEXANDRESCU

Antigona, singură

Teatrul Tineretului: *Antigona* de Sofocle

Atunci cind, în vîrstă de peste 50 de ani, Sofocle scria *Antigona*, în Atena „secolului” de aur al lui Pericle se dura Parthenonul și se clădeau Propyleele; întrecîndu-se în artă și talent, Phidias și elevii lui ciopleau pe frize și frontoane chipurile nemuritoare ale contemporanelor Antigonei: frumusețea lor era maiestuoasă și simplă, măreață și calmă, senină și dulce. Gesturile lor erau ample, măsurate și liniștite, iar veșmintele cădeau în falduri simetrice pe trupuri armonioase și grave. Și dacă la romani religia era reproducerea, într-o ordine superioară, a strănicei organizări administrative a cetății, la greci ea era una poetică și vie, mai curînd o satisfacție a inimii decît o preocupare a minții: rugăciunea romanului era o prosternare, cea a ateniului o contemplație. Sub semnul acestui suprem ideal (căruia, în *Criton* și în *Gorgias*, Socrate avea să-i dea o atît de strălucită argumentație filozofică) se desfășoară jertfa Antigonei: legile divine, în a căroră frică s-au scris cele seculare, nu pot, în nici un caz, contraveni tocmai idealului etic de armonie, de ordine, de justiție sau, într-un cuvînt, de umanitate, care le-a născut și le guvernează pe toate. În felul acesta, omul lui Sofocle se înalță către Olimp și zeii coboară către oameni; în felul acesta, mesajul artistului, deși cuprins într-un conflict depășit, în forma lui, de preocupările omului modern, străbate nealterat 25 de veacuri.

Din toate personajele lui Sofocle, Antigona este, poate, cea mai complexă. Și complexitatea ei este cu atît mai admirabilă cu cît, în desfășurarea acțiunii, vom căuta degeaba „cotituri” sau „răsturnări”. Personalitatea eroinei se dezvăluie, am zice se enunță, încă din cea dintîi scenă a tragediei. Încredințată de dreptatea unei cauze majore, ea ia hotărîrea să îplinească o faptă măreață

și temerară: întreaga desfășurare ulterioară nu este decît o perindare a unor circumstanțe care pun în valoare această hotărîre. Încetul cu încetul însă, peisajul lăuntric al eroinei fecioare își destăinuie frumuseți nebănuite. Nestrămutarea voinței se însoțește cu o superbă semeție, izvorită din însăși conștiința justeței sale, și astfel o vedem respingînd indignată sfatul pe care i-l dă Ismena de a tăinui înfringerea edictului ce avea să-i răpună capul. Ajunsă la momentul ispășirii, la momentul cînd primește, adică, pentru fapta ei, plata pe care bine știa dinainte că o va primi, Antigona, fără să i se frîngă semeția, nu se sfiește totuși să-și plîngă duios și amar-nic tragicul destin. După cum arată Croiset, la Sofocle resortul tragic este voința ființei omenesti așa cum o poate concepe o conștiință sănătoasă. Voința Antigonei nu mai e, așadar, idealizată, ca în *Prometeul* lui Eschile, semizeu care cunoaște viitorul și care, de altfel, se află deasupra morții; ea nu mai e nici exaltată de un fel de suflu demențial care să o împingă la crimă sau la moarte, ca pe Eteocle din *Șapte contra Tebei* sau pe Oreste din *Choepores*: voința, hotărîrea Antigonei, este voința redusă la singurele și propriile ei forțe, este voința rațională și gîndită, cea care face pe om, cea care îl onorează, chiar atunci cînd îl prăpădește. De aceea, lamentările Antigonei nu sînt o căință; cu siguranță că, dacă ar fi să o ia de la început, ar face la fel. Ele nu sînt decît o reflectare, cit se poate de realistă, a unui caracter profund uman: fecioara justițiară nu e o schemă, o stană rigidă, ci un om tînăr, viu („am fost creată pentru iubire și nu pentru ură”). În tezaurul ei sufletec, Antigona are suficiente resurse pentru ca, în alte condiții, să fi fost o Julietă.