



# IATĂ FEMEIA PE CARE O IUBESC de Camil Petrescu

Născută dintr-o atitudine polemică față de opera pirandelliană, *Henric al IV-lea*, al cărei motiv este pierderea personalității prin amnezie, piesa *Iată femeia pe care o iubesc* comportă două planuri de referință. Unul, secundar, parodic, unde se maimuțărește, acesta e cuvântul, personajul lui Pirandello, care se crede *Henric al IV-lea*; aici, Doamna Nicolaide se consideră, la fiecare sfârșit de săptămână, Ecaterina a II-a; pare-se, e o joacă, o distracție, însă, fără îndoială, pe un fond ciclotimic. (Acțiunea se petrece într-o clinică de boli nervoase.) Al doilea plan, cel principal, este cel grav, demonstrativ, am zice, unde protagonistul, un tânăr arhitect, cade, în urma unei tentative de sinucidere (din dragoste neimpărțită), într-o stare de prostrație și dereism. Împlinirea face ca sora geamănă a celei ce constituise cauza sinuciderii să lucreze în clinică și, astfel, medicii, observând interesul acut al tinărului pentru ea, să o utilizeze pentru vindecarea lui, înscenând o farsă. Medicinista intră în rolul surorii ei, obiect al dragostei tinărului, dar, pentru că nu o poate imita și în datele caracterului, se simulează un accident psihic, a cărui urmare este amnezia. Tinărul încearcă, prin diverse mijloace, să-i reînvie memoria. Pacientul pare a se fi vindecat, și i se dezvăluie farsa. Atunci se constată că fixația morbidă pentru trecutul reprezentat de „cealaltă” n-a dispărut. Teza psihologică a lui Camil Petrescu este aceea pe care i-o cunoaștem și din romane: anume, că dragostea e o proiecție sufletească subiectivă, care păstrează, din personalitatea partenerului, doar un detaliu — nesemnificativ, dintr-o perspectivă etică obiectivă —, dar care capătă pentru îndrăgostit o importanță covârșitoare, deoarece acel detaliu se insinuează ca semnificant al propriului instinct vital. În cazul de față, detaliul este un simplu cîntec de circiumă, pe niște versuri absurde și puerile.

Personajele sînt destul de palide, dar regizorul Cornel Todea, utilizînd actori inteligenți, a reușit să le dea consistență dramatică. Cristina Deleanu joacă în du-

blul rol al celor două surori, la fel de convingătoare și cînd interpretează cuminenția, atenta sollicitudine, atitudinile cinstit deschise ale uneia, cît și senzualitatea, înclinația pentru lux, egoismul și rapacitatea celeilalte. Actrița ne arată din nou multiplele sale posibilități interpretative. Ion Caramitru o secondează, exprimînd cu finețe reacțiile bolnavului psihotic, neliniștile, înfrigurarea acestuia, cînd încearcă să-i reînvie „partenerii” trecutul, în fapt, motivele psihozei sale. Au mai interpretat: Amza Pellea, Ileana Predescu, Mircea Angelescu, Emil Hosu ș.a., în roluri utile desfășurării piesei, dar fără implicații dramatice.

## Integrala Shakespeare

8

### HENRIC AL IV-LEA

Inspirată din cronici (pînă și numele tilharilor sînt atestate), piesa nu este numai o reconstituire dramatică a istoriei. Aici, evenimentele istoriei politice a Angliei din acel început al secolului XV se interferează cu teme morale ce-l obsedează pe Shakespeare, privind conflictul dintre generații, dintre părinți și copii, dintre puterea regală și supuși, în fine, dintre două concepții morale, aceea naturală, liberă și libertină, a lui Falstaff, și aceea spiritualizată, înalt umanistă, a Prințului Henric.

Această din urmă temă o vom trata și noi, aici, nu numai pentru că ea ne apare ca un nod al situațiilor dramatice, dar și pentru faptul că Shakespeare își vădește, prin ea, cea mai mare libertate de creație, scăpînd constrîngerilor evenimentalului și individualului și ridicîndu-se la caracteristic și la generic-uman. Falstaff și Prințul Henric realizează un contrast psihologic tipic, caracterele lor fiind istorice numai în măsura în care ei participă la contradicțiile și la criza socială a celui secol al XV-lea englez, cînd, pe de o parte, regalitatea se constituie ca putere absolută, în lupta cu marii feudali, și cînd, pe de altă parte, poporul, lipsit de speranța unor drepturi și libertăți, trăia, moralmente, în limitele unei concepții epicurean-cinice, expresie a unei atitudini critice față de valorile morale ale unei orînduiri înstrăinate de viață și nevoile lui.

Doar aceste trăsături, semnificative pentru criza socială, dau măsură individual-istorică personajelor lui Shakespeare; dar

efectul lor este supraistoric, este — cum bine constata Georg Lukács (vezi *Romanul istoric*) — unul „social-moral, uman-moral, un efect antropologic”. Aceste trăisături și aceste efecte ne vom strădui să le desprindem, aici, din exemplara dramă istorică shakespeareană.

„Ascultă, Hall! Tu știi că Adam a păcătuit pe vremurile cele neprihănite. Ce poate face sârmanul Jack Falstaff în vremurile astea nemernice?“, îi spune Falstaff, Prințului. Iată un alt mod de a spune că „bietul om e sub vreme”. Jovial din fire și rob al unui trup prea mare și prea gras, Falstaff se transformă, sub vîtregia vremii, într-un pungaș ordinar. După împrejurări, escrochează sau pun-gășește. Faptele îl arată a fi poltron și mincinos, dar vorbele cu care și le justifică pornesc dintr-o atitudine critică asupra vremii și lumii în care trăiește: „Virtutea are atât 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 circummăreasă care-și irosește creierii făcînd socoteli, iar toate celelalte înzestrări ale omului, din pricina răutății vremurilor care le dăltuiesc, nu fac o ceapă degerată”.

Iată și părerea lui despre onoare, valoare morală fundamentală a Evului mediu: „(...) Ce-t onoare? O vorbă. Ce se află într-o această vorașă: onoare? Văzduh. Grozavă socoteală! Cine este plin de onoare? Cel care a răposat miercuri. O simte el oare? Aș! O aude el oare? Aș! Atunci înseamnă că onoarea nu poate fi simțită. Da, morții n-o simt. Au poate ea vieții cu viii? Nu. Pentru ce? Defătma-rea se împotrivesc. Prin urmare, nu-mi face trebuință: onoare e ca un prapure la-nmormîntare. Și cu asta mi-am încheiat simbolul credinței”.

Dar, în locul valorilor medievale, pe care le demolează cu atîta ușurință, spiritualul Falstaff nu pune nimic. Pentru el, sufletul este un epifenomen. El crede că inteligența și îndrăzneala sînt apanajul băutorilor de vin.

Așadar, Falstaff ni se înfățișează ca o jubilație a trupului, în care binele e confundat cu folositorul. El practică înfruptarea din darurile lumii și ale vieții, iar eul său hipertrofiat îi dictează refuzul de a se supune ierarhiei sociale și normelor morale sau de drept.

Falstaff interpretează lumea prin prisma unei concepții materialist-vulgare. Pentru el, viciile oamenilor sînt legate de vîrstă, ca și bolile. Mărturisește că l-a citit pe medicul Galenus și cunoaște bine teoria umorilor a acestuia, dar își recunoaște limitele propriului spirit în a se ridica dincolo de contingent; astfel, într-un răs-puns pe care îl dă judecătorului regal:

„Voi, cei care care sînteți bătrîni, nu vă gîndiți la ceea ce sîntem în stare noi, tinerii, măsurînd căldura ficatului nostru cu amărăciunea fierii voastre; iar noi, cei aflători în pragul tinereții, sîntem, de asemenea, niște măscărici — da, da, recunosc acestea”.

Măscărici, da, aceasta este trista soartă a cavalerului care nu știe să se salveze din mijlocul unei lumi în derută. El nu vede noua măsură umanistă a omului. Această viziune o va avea Prințul Henric, singurul care înțelege rostul pfa-cerilor și care se va bucura de „rodul vremii”.

Ce a învățat prințul de la trupeșul său prieten? Spiritul critic, cu ceea ce îi incumbă acestuia: distanță față de lume și punerea acesteia sub lumina cercetătoare a minții; de aici, libertatea de a gîndi necenzurat de vreo „idola tribus”. Dar Prințul refuză subiectivitatea lui Falstaff, individualismul său exacerbat; el simte trebuința unei obiectivări, a unei legi generale, transcendente individualității, pe care o văzuse, prin Falstaff, ca imperfectă și deșartă.

Crezîndu-l mort, în bătălia de la Shrewsbury, rostește către cadavru: „O, de-aș iubi mai mult deșertăciunea, / Ce stearpă fără tine, mi-ar fi lumea!”

Nu numai lumea Prințului, dar și a noastră, ar rămîne stearpă fără oameni ca Falstaff; dar, din păcate, spiritul lui critic distruge fără să construiască; e la fel de sterilizant ca și cel dogmatic. Viața omului nu e o simplă dilatare informă, ca trupul lui Falstaff, și nu are, ca acesta, scop strict biologic. Asupra ei trebuie să domnească legea rațiunii, nu bunul-plac. Prințul se edifică pe sine, ca și Falstaff, tot față de judecătorul regal. Iată-l exprimînd vastitatea lumii raționale:

„Pînă astăzi, fluxul singelui trufaș, / A curs mereu înspre deșertăciune; / Acum se-ntoarce iarăși către mare / Spre-a se uni cu-ntinsa-împărăție / A nesfîrșitului ocean”.

Pentru a ajunge la această conștiință umanistă, Prințul Henric cată să înțeleagă lumea în care trăiește. De-aceea coboară el în infernul lumii morale a clasaiilor, cu riscul de a fi disprețuit de anturajul Regelui, deplîns de acesta, ironizat pînă și în propriul său anturaj, în care strălucește jovialul, șiretul, cinicul Sir John Falstaff. Aici, unde tot și toate pot fi luate în deridare: de pildă, vitejia lui Percy Hotspur, pe care prințul ar dori să-l joace într-o scenetă, împreună cu Sir John-„Maț-umflat”, care s-o facă pe jupinița Mortimer; aici, unde nimic nu este sfînt, se poate juca, în hohotele asistenței, și întîlnirea dintre Rege și Prinț, dintre tată și fiu, mimîndu-se muștrările pri-

mului și răspunsurile celui din urmă. Egalitatea, cu măreția și solemnitatea ei, e batjocorită prin parodie și farsă. E o exhibiție prin care prințul își dă în vileag viața lui intimă, cu scopul de a se instrăina de ea, de a se însingura, deci, de a se îndepărta de părintele său și de afecțiunea acestuia, deopotrivă părintească și regală, către propria sa singurătate, către propria sa stăpânire de sine. Dar iată că Falstaff, jucind pe rînd rolul tatălui și pe cel al fiului, cere să ocupe locul pustiit din sufletul prințului: „*Alungi o lume întreagă, de-l alungi pe durduliul Jack*“. „*Ba da, il voi alunga*“, răspunde Prințul, care întuiește primejdia acestei prietenii. El nu vrea să sfîrșească în deșertăciunea unei vieți ca a prietenului său, chiar dacă găsește în sine aplecarea de a gusta acest fel de viață. Prințul, ce pare a fi doar o simplă funcție apetitivă, atît pentru cele rele cît și pentru cele bune, se vedește a nu fi totuși inclinat spre rău. Cu aceste spuse, intrăm în problema filozofică a prieteniei, rezolvată de Platon în dialogul său *Lysis*, și pe care Shakespeare o ilustrează nu mai puțin genial.

Că Falstaff este situat la un pol al relației dintre bine și rău, și că Regele este situat la celălalt pol, că Prințul, tînăr și neformat, este tocmai „mijlocirea“ dintre poli, în mișcare spontană către polul binelui, această schemă platoniciană este însăși reprezentarea schematică a temerurilor dramei.

Regizorul David Gilles nu i-a fost ușor să construiască un spectacol atît de unitar și de expresiv, pe una dintre cele mai baroce piese ale lui Shakespeare. Ne gîndim la mulțimea planurilor de acțiune și a situațiilor dramatice, cu multiplele lor semnificații, ce se cer a fi reliefate în egală măsură; în fine, la mulțimea personajelor, atît de diverse și atît de complet caracterizate de către autor, chiar dacă unele participă prea puțin la viața dramei. Nu i-a fost ușor, zic, și, totuși, spectacolul său are acea ușurință în desfășurarea sa, pe care doar viața însăși pare să o aibă. Curgere ușoară, bogată, în care nodurile dramatice, de tensiune, se schimbă cu scene burlașe, de farsă, care, la rîndu-le, lasă locul unor scene solemne, ceremonioase sau epic eroice, toate împletindu-se firesc într-o mișcare majestuoasă, plină de forță vitală.

Din numeroasa distribuție, făcută de regizor cu grija unui fizionomist, căci cei mai mulți dintre interpreți poartă masca fizionomică a caracterului lor, ne vom opri doar la cițiva actori, ce intrupează personajele principale.

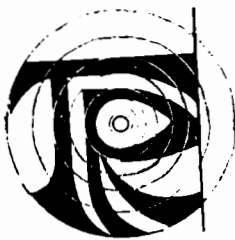
Mai întîi, să amintim magnifica interpretare a lui Anthony Quayle, în nemu-

ritorul John Falstaff, care a făcut să pălească, în memoria noastră, aceea pe care i-o datorăm ilustrului Orson Welles. Acolo, caracteristicile sufletești ale lui Falstaff se revărsau ca dintr-un vas prea plin, aici, decurg unele din altele; jocul lui Orson Welles i se potrivea termenul de colosal, celui al lui Anthony Quayle i s-ar potrive termenul de monumental. Acolo se recurgea la tente groase, aici, ne întîmpină transparența și nuanța: mai expresionist, portretul lui Welles, mai construit, cel al lui Quayle, și, prin aceasta, mai spiritual.

David Gwillim îi dă Prințului Henric o înfățișare plină de amuzată seninătate, în compania lui Falstaff, și de gravă și cuviincioasă reculegere, cu dureros ecou sufletesc, sub muștrătoarele cuvinte ale Regelui. Acesta, în interpretarea lui John Finch, este un om chinut de neliniști, cu privirile arse de întrebări fără răspuns, cu gesturi febrile cînd cheamă sau alungă de la sine pe interlocutor. O patetică imagine a trăirii istoriei, fără clipă de răgaz.

În sfîrșit, în Percy Hotspur (Pinten fierbinte), Tim Pigott-Smith a avut ceva din neastîmpărul nervos al unui animal sălbatic. Temperament vulcanic, trepind de nerăbdarea de a acționa, de a lupta.

**Constantin RADU-MARIA**



## Însemnări

● Piesa *Cuceritorii*, difuzată recent în premieră radiofonică, aduce în atenția spectatorilor numele unui dramaturg, aproape uitat azi, practic necunoscut generațiilor tinere, dar care, în perioada interbelică, a avut un loc destul de însemnat pe afișul teatral: I. Valjan (pseudonimul lui Al. Jean Vasilescu), autor jucat, apreciat de critici de autoritate ai epocii, pentru o stagiune chiar director al Naționalului bucareștean. Ca în întreaga sa operă dramatică, se remarcă în textul prezentat la radio (adaptare de Ion Potoșin) violența criticii sociale, lumina puternică, necruțătoare, proiectată asupra lanțului nesfîrșit de interese, complicități, înșelăciuni, alcătuit și manipulat de puternicia zilei, de „cuceritorii“ care își croiesc drumul cu ferocitate, fără a fi stînjeniți de nici un scrupul de ordin mo-