



Integrala Shakespeare

9

HENRIC AL V-LEA

Henric al V-lea începe cu o invocație prin care Shakespeare recunoaște nemăsurata ambiție a întreprinderii de a cuprinde cea mai glorioasă epocă a istoriei poporului său, prin faptele regelui a cărui tinerețe o evocase cu atîta căldură, în **Henric al IV-lea**. O umilință benefică în fața subiectului este sentimentul pe care îl trăiește, aici, genialul creator, o umilință și în fața publicului, căruia îi cere să împlinească, prin puterea imaginației, ceea ce teatrul nu poate cuprinde, din curgerea amplă, maiestuoasă, a evenimentelor care au zguduit două monarhii. E și o umilință a artistului în fața realității în genere, el recunoscînd bogăția și plinătatea acesteia, față de fragmentarismul intuiției. La aceste chestiuni ne-am referit, cu ocazia cronicii noastre la alt spectacol cu aceeași piesă, semnat de Laurence Olivier (v. „Teatrul” nr. 10/1979), unde analizăm, cu deosebire, prologurile actelor. Aici, ne vom referi doar la personalitatea regelui, acest monarh absolut, care a înflăcărat sentimentul patriotic al lui Shakespeare într-atît încît, deși cunoaștem caracterul istoric real al „arzătorului de eretici”, autorul reușește să ne atragă într-un partizanat, demonstrîndu-ne, încă o dată, cît de puternică este iluzia artistică, cît de puternic ne stăpînește cuvîntul inspirat de credința și iubirea omului Shakespeare.

În nici o altă piesă, Shakespeare nu intervine atît de subiectiv, pentru a ne convinge de calitățile umane ale personajului său. Sedus de farmecul regelui, poetul ne seduce și pe noi. Nu, el nu ne minte, acesta este Henric. Prototipul istoric este doar motivul tabloului, și, ca atare, e înzestrat cu ceea ce ține de întîmplător — adică, nu lipsit de mici contradicții și de echivocul care încetează sensul istoric, sens întrevăzut doar de un ochi artist, care curăță aceste contradic-

ții. acest echivoc, pentru a ne reda, în individual, universalul. Pe acel rege, din tabloul artistului, îl admirăm, dar el este însuși tabloul. Celălalte personaje există, intrucît regele există în timpul și locul acțiunii sale, intrucît actele lui le cheamă la ființare. „[...] iar piesa vi-o vom pune dinainte / Cînd regele a plecat, nu mai înainte”.

O singură excepție face autorul; anume, cu sfîrșitul lui Sir John Falstaff, rămas la Londra, să moară între ai săi. Agonia este relatată de hangîța Quickly, lui Bardolph, Nym și Pistol, acoliții cavalerului, și ei grăbiți să-l urmeze pe rege. „**N-o luăm din loc? Regele trebuie să fi plecat din Southampton**”. Întrevedem oarecare cruzime a autorului, în graba cu care ne relatează moartea cavalerului ce încălzise tinerețea regelui. Este cruzimea celui ce dorește să uile cît mai repede trecutul eroului său care urcă treptele gloriei, dar și iertarea acestui trecut, a cărui amintire rămîne să piară, și ea, odată cu Falstaff. Poate de aceea Shakespeare îi rezervă lui Sir John o moarte ușoară: „**s-a stîns ca un copilaș abia botezat**”, spune hangîța, și e convinsă că sufletul lui e „**în sinul cavalerului Artur**”.

De la act la act, chipul regal și uman al lui Henric al V-lea se conturează din ce în ce mai strălucitor, din ce în ce mai profund. Shakespeare a căutat să strîngă într-un caracter unitar virtuțile eroului, ale înțeleptului și ale curteanului, și aceste rosturi dau sens actelor și scenelor acestei piese, lipsită de conflict, dar nu lipsită de teatralitate.

În ciuda faptului că utilizează aceeași echipă de actori ca și în **Henric al IV-lea**, regizorul David Gilles n-a mai reușit un spectacol de aceeași forță. El a apelat la iluzia cinematografului în tratarea acestei piese, care, prin lipsa de dramatism și prin fragmentarismul său, pare a se preta interpretării cinematografice, dacă n-am ține seama de intervențiile corului, din antracte, și de tiradele lungi ale regelui, căci acesta se prezintă mai mult în chip liric, direct, de parcă spectatorii ar face parte din auditoriul său, în situația din piesă. Din acest punct de vedere, aparent cinematografica piesă se vedește a fi, în fapt, cea mai teatrală dintre dramele lui Shakespeare și, astfel, imposibil de transpus cinematografic fără riscul de a o falsifica (știut fiind că o convenție a cinematografului este tocmai îndepărtarea publicului de la orice formă de participare directă). Laurence Olivier nu greșea, cînd își începea filmul cu scena unui teatru elisabetan, neomițînd din cadru spectatorii, pentru ca, deîndată ce

noi, spectatorii moderni, ne simțeam asi-
milați lor, să-i facă să dispară. Pus între
două convenții, aceea a teatrului și aceea
a cinematografului, David Gilles a tre-
buit să dea totuși Cezarului ce e al Ce-
zarului. El a trebuit să jertfească timpul
mișcării, specific cinematografic, timpu-
lui vorbirii, specific teatrului. De aici,
dezacordul lăuntric, oboseala și lentoarea
multor scene. Dar, ținând cu obstinație
la iluzie, el a jertfit și teatralitatea pro-
logurilor, capacitatea lor de a lega publi-
cul de scenă, reducându-le la niște sim-
ple inserturi, care, în loc să deschidă
actul, pentru mintea și inima spectatorilor,
au tocat, încă, iluzia, atita cât a fost creată.

Actorii au jucat cum se cuvine, unii
realizând creații notabile. Dintre acestea,
să amintim interpretarea lui Brian Prin-
gle, în Pistol, care, în concepția lui
Shakespeare, pare să reia prerogativele
lui Falstaff, actorul ajustând, cu rafinată
siguranță, la mijloacele plastice proprii,
unele dintre expresiile lui Anthony
Quayle, interpretul lui Falstaff.

Rolul principal, acordat, cum era și
firesc, tot lui David Gwillim, a fost sus-
ținut cu aceeași inteligență, dar, parcă,
și cu oarecare răceală. Cred că e vorba
de o inapetență pentru rol, sau, mai
exact, pentru această parte a rolului.
Prin jocul actorului, Prințul Henric pare
a refuza, să rămână închis în marea țin-
te regală, și chiar puțin stinjenit, când își
rostește înflăcăratele discursuri patriotice;
își revine când, în mijlocul ostiilor sale, ce
pare înfrântă înaintea de bătlăie, răspun-
de, cu demnitate, solului trimis de Co-
netabil; își mai revine când pune la cale
o farsă unui ostaș și, mai ales, când cere
mina fiicei regelui Franței, dezvoltând
un anume farmec viril și sportiv; sînt
momente când regele redevine prințul
Harry. Dar să nu uit o scenă realizată
de regizor chiar în spiritul textului, când
prințesa învață englezește cu doamna
sa de companie, între niște tran-
dăfiri agățători: un tablou de autentic
stil rococo, scenă care inspiră un senti-
ment ludic. Or, acest sentiment trebuia
să fundamenteze întregul spectacol.
Shakespeare apela la cuvîntul enco-
miastic tocmai pentru că știa că, în fapt
(și care era faptul, dacă nu cel scenic?),
el înjosea marea evenimentelor istorice,
prin jocul teatral. „Și-acuma teatrul nos-
tru-i cîmp de luptă / Și trebui', noi ! cu
cinci florete știrbe, / Stîngaci încăierate,
să-njosim / Mărețul Azincourt. [...]”.

Așadar, el nu se lua chiar în serios.
Dar cuvîntul encomiastic, însoțit de o im-
agine realistă, duce la emfază.

BĂTRÎNUL de Maxim Gorki

Cine este Pitirim, bătrînul care dă tir-
coale casei prospere a lui Ivan Vasilevici
Mastakov, iscodind și aflînd că acesta e
mulțumit de sine pentru bunele servicii
făcute mușicilor, și că aspiră la mina co-
lonelesei Sofia Markovna? Bătrînul
Pitirim pare a fi chinuit de gelozie și de
dorința de răzbunare. Ocașul este — pe
plan social, firește — nerealizatul, care îi
cere socoteală lui Ivan Vasilevici, care
s-a realizat, sustrăgîndu-se de la datorla
de a-și ispăși pedeapsa, pentru o crimă
posibilă, dar improbabilă. Anii de suferin-
ță la ocnă l-au făcut pe Pitirim să
urască profund și irevocabil oamenii.
Convingerea lui este că toți oamenii sînt
vinovați unii față de alții, și că bunăsta-
rea și fericirea lor sînt clădite pe compli-
citatele sub care își ascund vinovăția. Pen-
tru aceste vini, ei trebuie să sufere, după
legea talionului: ochi pentru ochi și din-
te pentru dinte. Așadar, Pitirim profesea-
ză legea morală a unui Dumnezeu gelos
pe creatura sa și răzbunător, Dumnezeul
Vechiului Testament. Asemenea acestui
Dumnezeu, Pitirim dorește să-și țină vic-
tima în puterea sa „ca pe o vrăbie”, și
această putere asupra lui Ivan Vasilevici
pare să-l mulțumească îndeajuns. Pitirim
izbutește să se transforme într-un supraeu
al celuiălalt, un fel de iad al unei con-
științe tiranice de a vinii neispășite, dar și
a neputinței de a o ispăși; căci Ivan Va-
silevici, realizîndu-se pe plan social, nu
este doar el însuși, ci este, mai întii, un
mănușchi de responsabilități față de oa-
menii din jurul său, pe care nu-i poate
supune oprobiului public. Pentru aceștia
ar urma dezastrul. De această conștiință
tiranică, a vinii neispășite pînă la capăt,
pe care o exercită asupra sa bătrînul Pi-
tirim, Ivan Vasilevici încearcă să se elibe-
reze prin mărturisiri. Mai întii, se mărtu-
risește Sofiei Markovna. apoi, lui Hari-
tonov. Coloneleasa încearcă s-o cumpere
pe însoțitoarea Bătrînului, care împărtă-
șea aceeași religie a răzbunării, și aceas-
ta acceptă o tranzacție: ca, în schimb
otrăvirii Bătrînului, să-i fie asigurată o
viață fără griji. Orice tranzacție este o
derogare de la o lege; cu atît mai mult,
această tranzacție este, prin natura ei,
imorală, deoarece încalcă principiul bi-
blic „să nu ucizi”; dar ea nu este întru
total nedreaptă, de vreme ce finalitatea
ei este eliminarea răului, întrupat în in-
flexibilul bătrîn Pitirim, și reinstaurarea
echilibrului vechilor relații de reciproci-
tate ale acelei mici comunități. Intuiția