



Integrala Shakespeare

11

FURTUNA

Sîntem făcuți din stofa visurilor noastre — spune Prospero, și prin el Shakespeare, și e de ajuns ca autorul și personajul său să nutrească această credință pentru ca magia visului să înceapă. Omul s-a visat dintotdeauna stăpîn al celor văzute și nevăzute, vis și năzuință împlinite în etape, destul de relativ și de parțial, prin cunoaștere; total și absolut, prin imaginație. Pozitivismul sceptic modern a înlocuit magicul lumii vechi. Astăzi, ne este greu să acceptăm miraculosul, într-o lume în care ne lovim la fiecare pas de el. În lumea lui Shakespeare era mult mai rar întîlnit și de aceea mult mai dorit. Oamenii îl acceptau nu numai cu ușurință, dar i se dăruiau, îl slujeau cu toate facultățile sufletești, întreținîndu-l în poveste sau în visul cu ochii deschiși, pe o biată scenă de teatru. Am fost, poate, făcuți din stofa visurilor noastre, dar visurile sau depărtat de noi, s-au destrămat, fiind înlocuite, în lăcomia noastră de real, tocmai de realitatea asimilată. Nu ne mai convinge Shakespeare, nu ne mai convinge Prospero? Puterea imaginației noastre o găsim scăzută în fața visului shakespearean, și nu mai reușim să-i umplem cu substanță sufletească fantasmele.

Și totuși, din piesă, iradiază către noi un loc, mai mult decît un personaj anume, un loc spiritual, un loc al conștiinței noastre; este insula în care stăpînește Prospero, înconjurată de pretutindeni de către marea lumii, din care invadează realul, prin credincioșii săi slujitori. Invadează? Nu e bine zis, el este adus, deviat din rostul său, de către vraja insulei. Slujitorii săi sînt surprinși, uimiți, uluiți, derutați; simțurile lor sînt puse la încercare. Cît de ușor pot fi ele mințite! Cît de ușor ne pot minți simțurile, pe noi, imperturbabili oameni ai realului! Iluzia ne cuprinde încet și sigur, sîntem pătruși de ea; visul, substanța primordială din care sîntem

tem alcătuiți, face din ce în ce mai străvezie materia realului asimilat. Brațele celor ce-și ridică spadele asupra duhurilor insulei cad neputincioase. Iluzoriul nu poate să piară, realul nu i se poate opune, căci iată, iluzoriul pătrunde și i se substituie, tot prin porțile simțurilor, care nu-l pot refuza, ele incele, înșelătoare, fiind făcute din substanța lui. Dacă e așa, să ne lăsăm cuprinși și pătruși, pînă la a deveni noi înșine niște fantasmе, așa cum devin ducele Neapolelui și suita sa, prințul Ferdinand, marinarii. Să convenim cu iluzia. Și, astfel, spunem mai bine și mai deplin, decît moderna expresie să intrăm în convenție. Căci convenții se pot face și peste capetele și voințele noastre, de către cineva anume, cu altcineva anume. Convenirea, numai între cel ce propune și cel care acceptă. Shakespeare are nevoie de disponibilitatea și consimțămîntul nostru, al spectatorilor — așa cum Prospero are nevoie de disponibilitatea acelor nobili, cu care, pe planul ficțiunii, ne putem identifica — pentru a ne revela ceva ce noi să convenim a admite, anume calitatea morală a iertării pentru o vină veche, pentru o faptă de mult comisă și de mult uitată, aceea că am îndepărtat, cu cruzime, de la noi, pe creatorul de iluzii, exilîndu-l în lumea lui. Dar, iată că Prospero-Shakespeare ne-a adus la el ca să ne ierte și să ne facă, astfel, mai buni decît am fost vreodată. Se cuvine să-i redăm, așadar, dreptul și rangul pe care l-a avut în cetate. Ei vor renunța la lumea duhurilor, se vor întoarce în aceea a oamenilor reali, acasă, dar mai bogați cu o poveste, și mai buni prin tilcul ei Ariel să piară în azur, Caliban să rămînă în întunecimea desigurilor și coclaurilor, așa cum și-o dorea.

Regizorul John Gorrie și echipa sa s-au instalat confortabil în text, fără vreo tendință de a adînci viziunea shakespeareană. Drept care, spectacolul s-a păstrat în limitele mediocrului. O analiză a lui întîmpină unele trepte de dificultate, căci confortul și mediocritatea în artă se situează sub actul critic. E fără rost să judeci, între intenție și realizare, natura; la fel, și copia ei. Cel mult să le descrii. Naturalismul iese din sfera judecării estetice, fiindcă refuză programatic planul ideilor. Un astfel de spectacol, naturalist, este și cel imaginat de regizorul John Gorrie. Să spunem că detaliile abundă într-un decor natural? Să amintim că mișcarea actorului de teatru este alta decît aceea a actorului de film? Căci primul, tocmai pentru că e o prelungire plastică a rostirii, se mișcă și trăiește într-un plan scenografic gîndit deopotrivă funcțional și simbolic, care, prea încărcat, îl poate sufoca pe actor; cel de-al doilea, toc-

mai că se implică în acțiune, fiind vector al ei, este gândit ca element al cadrului scenografic, care este tocmai materialul evenimentului petrecut al poveștii. S-a mai greșit asupra spiritului lui Shakespeare, montându-i-se piesele într-un cadru natural văzut naturalist. (Natura poate oferi și viziuni, nu numai vederi.) Am mai amintit și altă dată că n-au nimic de-a face cu cinematograful și am motivat aceasta, nu e cazul să reluăm, aici, argumentele noastre.

Dintre actori, doar Pippa Guard în Miranda a reușit să se desprindă de interpretarea ternă a întregii echipe. Dar jocul său ne-a părut a fi condus mai mult de nervi, decît de intelect. Așadar, momentele convingătoare ale patosului actriței sfîrșeau uneori în stridențe. Simțul nuanțelor n-a funcționat pe întreg parcursul rolului. În Prospero, Michael Hordern este solemn și banal. Statura lui sprijinită în cirja magică umple deseori ecranul, regizorul rupîndu-l fără nici un rost din relațiile piesei și punîndu-l față cu spectatorul; din nou ne apare discrepanța dintre viziunea teatrală și aceea cinematografică, între care regizorul nu a știut sau nu a putut să opteze.

Ne mai întîmpină un Ariel în slip, cu trup care s-a vrut a fi de efeb, dar lipsit de grație, cap rotund, ochi rotunzi și foarte cuminți, apărînd și dispărînd mereu, în fuga mare, fără urmă de surpriză, și un Caliban în chip de măimută; pentru asta s-a ales cu grijă un actor cu maxilar prognat, dar fără talent. În fine, grupul nediferențiat al nobililor, nediferențiat în ce privește puterea fiecărui actor de a-și individualiza rolul, și cuplul marinarilor Stephano-Trinculo, gândit de Shakespeare în registrul comicului burlesc, dar, în spectacol, apărînd naturalist-grotesc. Și, era să-l uităm, Ferdinand, prințul îndrăgostit, care, în interpretarea actorului, e parcă lovit de abuzie.

MOZART ȘI SALIERI

de A. S. Pușkin

Mozart și Salieri, mica dramă a lui Pușkin, e deopotrivă o ilustrare romantică a libertății geniului și o analiză a invidiei, ca sentiment constrîngător al talentului obișnuit, ce încearcă, fără sorți de izbîndă, să se ia la întrecere cu primul. Geniul (Mozart) este fericitul, cel ce se află sub starea de grație, arta se revarsă din el cu spontaneitate, spiritul, autocontemplîndu-se, se bucură de sine, constatîndu-și deplinătatea. Există

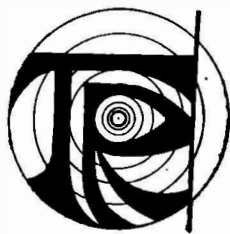
un acord cu sine și cu lumea, la Mozart, care se exprimă printr-o atitudine de copil care se joacă, cu ușurință, pe clapele pianului, aparent improvizînd (ceea ce pentru Salieri ar fi o trudnică lucrare) esențele și absolutul artei. Mai mult, această ușurință îi permite lui Mozart să se amuze pe seama propriilor producții, reluate cacofonic pe vioara nepricepută a unui cerșetor, ceea ce pentru Salieri este o blasfemie. E o chestiune de diferențiere în concepția asupra artisticului, ce pare să vină din puterile lor de creație, atît de inegale. (Concepțiile noastre sînt depîndă doar de capacitățile noastre psihice?) Pentru Salieri, arta este un monument clădit cu greutate și pietate, în decursul istoriei, de către generații de artiști; e un munte de cunoaștere, care, asimilată în etapele vieții și prin exerciții neîntrerupte, te ridică în tării; pentru Mozart, nu e decît un joc zburdalnic pe cîmpurile elizee; oricine poate să se joace aici, chiar și nepricepuții, dacă vor să se lase cuprinși de farmecul jocului. De aceea, geniul este străin de invidie, dar și de orice formă de adorație. El se dăruie lumii, fără măsură, neavînd conștiința dăruirii, și fără să ceară nimic în schimb, din același motiv. Această libertate îl scoate din ordinea umană într-una superioară, a zeliilor, și Salieri are despre Mozart această intuiție cunoscătoare, i-o și spune, dar geniul are despre sine o părere opusă, că, adică, e numai om și nu acceptă adorația celuiălalt. E o necunoaștere de sine, aici, o funciară necunoaștere a geniului, poate și a omului, de care Goethe era conștient cînd, exprimîndu-și atitudinea sa antisocratică, îi atrăgea atenția lui Eckermann asupra paradoxului că doar celuiălalt e depozitarul cunoașterii de tine însuși.

La rîndul său, Salieri își face despre Mozart o idee pe care o întîlnim la unii comentatori moderni ai culturii, anume că existența unui geniu e în detrimentul dezvoltării artei; geniul e o existență sicutivă; seva unui popor se ridică în ramurile unui arbore uriaș, care umbrește totul, compara G. Călinescu existența lui Eminescu. O sută de ani după Goethe, literații germani au goethizat, constata Gundolf, pe bună dreptate. Desigur, în piesa lui Pușkin, această idee pe care și-o face Salieri despre Mozart își are rostul moral în a-i îndreptăți crima. Salieri caută justificări pornirii sale criminale. Într-un fel, în acest fel, este un moralist; doar moralistii caută justificări actelor, chiar și celor reprobabile, ale omului. Nu există decît o singură etică, ne spune piesa, aceea a trăirii în deplin acord cu tine însuși, cu atît mai mult atunci cînd existența ta exprimă esența umanului. Întreaga lume își poate retrăi existența prin simbolică viață crea-

toare a insului genial, care o exprimă în toată luminoasa libertate a armoniei sale, el fiind umbrit doar de intuiția morții, pentru care se cade să inchiuie un recviem. Căci sfârșitul existenței noastre șovăitoare l-a cîntat Mozart în Recviemul său, tăcerea misterelor ce înfășoară jocul nostru efemer într-o clipă de lumină. E semn și sensul adînc al străfulgerării vieții sale, ca viață a lumii pe care și-a asumat-o. Dar Salieri cel cutremurat — cel pe urmă înțelegătorul, ca orice talent, ca orice om ce-și ridică lămpașul propriu lingă slava luminii celui hărăzit cu o viață simbolică — îi dăduse otrava. Umbritul de aripa morții, Mozart, iese din scenă; rămîne Salieri, în cuget cu ecurile Recviemului, ca un viu regret al faptei. Să rămînă lumea, după moartea unui geniu, încă mai încărcată de vină ?

L-am văzut pe Valeri Zolotuhin, în Mozart, cu ceva mai multă exuberanță decît i-ar fi trebuit la realizarea personajului, și pe Innokenti Smoktunovski, în Salieri, expresivă imagine a iubirii de sine și a invidiei, a meditației profunde, în fine, a conștiinței omului ce nu-și ajunge sieși, conștiința a damnării, a vinei nicicînd ispășite. Privire scormonitoare, iute retrasă, lunecător pieziș, ascunsă sub pleoape, paloarea și crisparea feței rămînînd să vorbească de chinul lăuntric, sau mina, cu degetele febricitînd nervoase pe cupa sau pe carafa cu care toarnă, în realitate, otrava sufletului său. Innokenti Smoktunovski este Actorul care, într-o astfel de piesă (romantică), nu mai suportă sfaturile regiei semnate de Mihail Sveițer.

Constantin RADU-MARIA



Text și spectacol

Text grav, adînc meditativ, dar și ascuțit polemic, *Scaunul** lui Tudor Popescu „își plasează acțiunea“ pe terenul frămîntat al conștiinței, puternică și totodată fragilă. Lucidă examinare a unor erori, a unor nedreptăți cu consecințe dramatice, făptuite din slăbiciune sau din obscure temeri, din lipsă de personalitate sau din voluptatea de a exercita puterea, fie ea mărunță, oricum din condamabilă labilitate a principiilor etice, piesa nu investighează circumstanțele istorice ale greșelii, nu face un proces retrospectiv — așa cum ne-a obișnuit, în anii din urmă, un întreg capitol al literaturii noastre — ci demontează mecanismul ascuns, descilcește rețeaua de lașități și resentimente care o generează. Dezbaterea se naște și se dezvoltă în planul ideilor, faptele, gesturile și chiar sentimentele eroilor sînt doar punct de plecare, argumente ale unei demonstrații cu adevărat profunde.

Această miză scade însă mult în montarea radiofonică realizată de Constantin Dinischiotu, cu contribuția unui colectiv al Teatrului Dramatic din Constanța (ideea de a apela la o trupă din țară fiind, însă, desigur, notabilă). Stînjinit,

parcă, de altitudinea ideatică a dezbaterei, spectacolul sonor recurge cu perseverență la datele concrete, la încărcătura afectivă, chiar sentimentală, a unui text în care nu sentimentele sînt definitorii, în care nu peripeția contează: impotmolirea în banal, în nesemnificativ este, din această cauză, inevitabilă.

Consecvent cu o mai veche și meritorie preocupare a sa, teatrul radiofonic continuă să propună texte dramatice puțin cunoscute publicului nostru, apărînd altor zone de cultură. Această laudabilă consecvență nu este însoțită, însă, și de efortul de lărgire a unghiului de investigație.

În traducerea și adaptarea radiofonică a lui Dan Tărchilă, opera unui scriitor anonim chinez, *Femeile generali* este o legendă despre patriotism, despre spiritul de jertfă, o poveste simplă în care oamenii și întîmplările se conturează din linii drepte, apăsate, în alb sau în negru, fără nuanțe intermediare. Sigur că, pentru sensibilitatea spectatorului modern, piesa apare destul de naivă în rigiditatea construcției și a atitudinilor, dar, cu atît mai mult, montarea radiofonică impresionează prin căldură, prin firesc, prin bogăția emoțională conferită personajelor. Autorul regiei, Titel Constantinescu, a reușit să evite accentele emfactice, să estompeze retorismul, punînd în evidență fondul de adevăr omenesc, de frumusețe morală pe care-l conțin replicile. Un rol substanțial în reușita valorificare a unui text atît de vechi a revenit interpretării asigurate de Ileana Predescu, Tatiana Iekel, Adela Mărculescu, George Constantin, Ion Marinescu, Ion Pavlescu, N. Luchian Botez, Mătică Popescu, Sorin Postelnicu.

Cristina DUMITRESCU

* Apărută în revista „Teatrul“, nr. 7/1978.