



Integrala Shakespeare

12

POVESTE DE IARNĂ

Finalitatea etică a basmului este fericirea, finalitatea estetică este ceremonia fericirii (nunta), dar conținutul său este partea de nenorocire din viață. Și această parte de nenorocire nu lasă loc pentru speranța ieșirii la un liman fericit. Conținutul basmului este lipsit de promisiune și totuși finalitatea sa etică — fericirea —, nepromisă, nesperată, urmează, riguros ca un rezultat al unei operații matematice, din jocul întâmplărilor nenorocite. Sint ele, aceste întâmplări nenorocite, un drum necesar spre fericire? Dacă ea ar putea fi întrevăzută, sperată, promisă, am răspunde cu un da răspical. Sint ele tot atâtea obstacole pentru voința de fericire a omului? Așa le-am putea considera, dacă eroul de basm le-ar putea ocoli. Și, încă, nu voința sa de fericire atrage asupra-i nenorocirile. În basm nu există nici un zeu gelos pe erou, ca în mituri. În basm, eroul calcă în ținutul cu nenorociri din întâmplare — cum am călca desculți într-un pilc de urzici —, din neatenție sau, mai bine zis, din lipsă de control asupra lumii din jur. Dar poate omul să fie mereu atent, să controleze, adică, și să se controleze mereu în raport cu ceilalți? Cînd ar mai putea fi vreodată el însuși? Nu că n-ar exista un astfel de om, dar el este eroul predilect pentru o altă specie literară, aceea a romanului. Or, calitatea eroului de basm este de a fi cinstit cu sine. Cinstit cu sine, urmează în chip necesar că este cinstit și cu ceilalți. Cinstea lui ne apare ca naivitate. Eroul de basm face greșeli peste greșeli, care îl costă scump; uneori și viața îi e amenințată, dar nu și-o pierde; nu s-ar mai desfășura basmul; eroul ar intra în accidentalitatea naturii, or, norma basmului e să vorbească nu despre natură, ci despre omenesc. În fine, basmul e o demonstrație a faptului că omul cinstit cu sine ajunge la fericire în ciuda tuturor nenorocirilor, pentru simplul motiv că, fiind cinstit, este purtător de fericire, astfel că, oricum l-ar arunca jocul nefast al sortii, el va cădea pînă la urmă pe un pămînt însoțit, adică în sine însuși. Orice furtuni s-ar abate într-o zi de vară, ea

în esență este însoțită, iar după risipirea norilor soarele va zîmbi din nou.

Așa trebuie să înțelegem și zîmbetul Hermionei din finalul *Poveștii de iarnă*, tipică eroină de basm, poate cel mai pur tip. Ea nu revendică nimic, nu cere nici un fel de reparații morale, nu-și găsește nici o vină, nu-și recunoaște nici o eroare, ea suferă dar își uită cu bucurie suferința, căci în sufletul reginei sălășluiește fericirea. Însă fericirea ei l-a făcut nefericit pe *Leontes*, regele Siciliei și soțul său, gelos pe deplinătatea fericirii Hermionei cînd un moment l-a luminat pe oaspetele său, regele *Boemiei*; gelos și pe acesta pentru că s-a împărțit din acea lumină. *Hermiona* a greșit neacordînd atenția necesară firii bănuitoare a soțului său. Ar fi trebuit să fie mai prevăzătoare, dar a fi prevăzător față de celălalt înseamnă a-l jigni intrucîtva, căci înseamnă a-i recunoaște unele slăbiciuni, defecte ori vicii. Or, *Hermiona* nu-i putea găsi soțului vreun neajuns, neputîndu-l ea bănuii; ar fi trebuit ca pentru aceasta să trăiască într-o formă oarecare vinovăția și deci nefericirea. Nevinovăția nu poate cunoaște ceea ce ea nu este, iar vinovăția are tendința să se regăsească pretulindeni. Regele *Leontes* este sufletește impur și de aceea bănuitor. Fără să vrea, se definește cum nu se poate mai bine, cînd, după ce a adus nenorociri tuturor celor apropiați, și cu atît mai mult sieși — făcînd un gol în jurul său ca orice tiran —, el spune: „M-am încrezut prea mult în bănuiele!”. De parcă bănuiala ar fi altceva decît neîncrederea. A te încrede în neîncredere — iată paradoxul naturii morale a regelui, și nefericirea lui. Așadar, nefericirea este încercarea unei stări de inautenticitate sufletească care se poate exprima logic printr-un paradox. Fericirea, prin urmare, n-ar fi decît o logică sufletească. Ros de propriile umori, regele este, într-o frenologie renascentistă, un saturnian. *Hermiona* este o apolinică. Nu întâmplător se consultă oracolul lui *Apollo*. (De fapt, e singura legătură a acestei drame, structurate ca un basm, cu mitul.) *Apollo*, zeul luminii, îl pedepsește pe întunecatul rege, care, în modul cel mai propriu al ritualului basmului, își clustrează regina și își trimite slujitorul credincios să-i ducă pruncul, crezut nelegitim și deci nedorit, în ținuturi sălbatice. Moartea fiului legitim și aparenta moarte a reginei îl aruncă pe rege într-o grea ispașire morală.

Urmînd structurii sincopate în timp și spațiu a basmului, acțiunea se reia după șaisprezece ani. Fiica, e drept, nu a fost crescută de fiarele pustiului, ci de un păstor; și e iubită de fiul regelui *Boemiei*. Precum vedem, faptele sînt curățate

de miraculos, dar simetria cu rosturi morale restauratoare — tipică pentru basm — funcționează și aici. Acțiunea este agrementată cu o serbare cîmpenească la care asistă, travestiți, regele Boemiei și un credincios al său. Apare și un șarlatan, vânzător de mărunțișuri și amator de furtișaguri, care încearcă și el câteva travestiuri pentru a păcăli în folos propriu, fără, adică, a încurea mai mult intrigă, ce capătă acum și motivații de ordin social. Regele Boemiei îi interzice fiului o căsătorie nepotrivită prin stare și rang. Această interdicție face ca tinăra pereche să se refugieze la regele Siciliei. Interdicția, travestiul, fuga (refugiul) sînt elemente compoziționale de basm, chiar dacă nu într-o măsură tipică. Interesantă ne apare aici, în această parte a dramei, infuzia romanescului (prin introducerea șarlatanului) și a pastoralei, prin acel ritual al florilor pe care îl oficiază fiica păstorului, alias pierduta fiică de rege.

În fine, a treia parte conține finalitatea estetică a basmului: ceremonia fericirii, nunta. Desigur, după ce toate încercăturile intrigii au fost descurcate și întreaga societate a dramei se află de față. Penitentul rege al Siciliei trăiește o triplă fericire — prin regăsirea pierdutei sale fiice, care se întoarce însoțită de un nepotrivitor de neam regesc, prin recăștigarea fratelui pierdut, regele Boemiei, și mai cu seamă prin reîntîlnirea cu regina și soția sa Hermiona, înfățișată în chip de statuie care va să reinvie la fierbîntea căință și iubire a satului ei. Există o întreagă literatură despre magia artei, prin care ființe imaginate (pictate sau sculptate) încep, ca prin minune, să trăiască printre ființele reale, tocmai datorită desăvîrșitei naturalei cu care au fost imitate. Dar Shakespeare a preferat și aici îndepărtarea miraculosului. Regina nu a murit, aflăm, ci, ascunsă de o credincioasă damă de companie în așteptarea unui astfel de prilej fericit, pozează doar în chip de statuie. Îndepărtarea miraculosului eludează sensul adînc moral pe care altfel scena l-ar fi conținut și o transformă într-o penibilă farsă. Aceasta este de fapt și unica greșală a autorului (care indică o neînțelegere a esenței miracolului) în, dealtfel, foarte interesanta experiență a sa de a utiliza scheme și elemente compoziționale ale basmului pentru a turna în ele psihologii ale omului contemporan lui.

În încercarea sa ratată vedem însă nu numai o dorință de îmbogățire a structurii dramei, dar și, mai ales, o superioară voință de sinteză între două modele și genuri aparent atît de deosebite, acela al epicii basmului și acela al scenicității dramei: Shakespeare a intuit, în primul rînd, tocmai rolul dublu al spațiului și timpului funcționînd la fel în

ambele genuri, căci, pe de o parte, atît în basm cît și în dramă ele există ca elemente compoziționale absolut necesare, iar pe de altă parte, ele sînt cu bună-știință eludate; și basmul, ca și drama, sîr momentele mișcării (ale călătorilor). Spații și timpuri rămîn presupuse — în basm ele sînt străbătute ca vîntul și ca gîndul, în dramă sînt pur și simplu ignorate dacă nu răspund, necesarmente, logicii interne a intrigii.

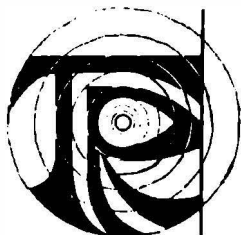
Cred că această intuiție a dublului rol al spațiului am regăsit-o și în spectacolul lui Jane Howell, care ne prezintă în închiderea și deschiderea scenelor un unghi de perspectivă dinamic, în care personajele se adîncesc descreșcînd sau din care apar mărîndu-se pînă la proporții normale, în cadrul unor spații de joc austere, dar sugerînd încă nemărginirea printr-o lumină limpede, netă, pură, care parcă presupune mereu un soare aflat la zenit, deasupra unei mări (tot sugerate) deschise tuturor călătorilor.

Planurile de adîncime alternează cu prim-planurile, urmînd și urmîrînd accentele afective ale replicilor, apărutele, mișcarea gîndului rostit fiind urmărite de teleobiectiv, cu tot dinadinsul, și pe chipul celui ce rostește, parcă pentru a ne asigura de încă un adevăr, fizionomic, al celor spuse. Și, într-adevăr, nimic din ceea ce se spune nu este dezmințit de atitudine, gest și mimică. Actori aleși știu să exprime sobru, curat, fără exces de teatralizare, fără vreo umbră de indiferență, replica shakespeariană.

Sînt la fel de fericit executate și scenele de ansamblu, pe cît sînt de bine puse în valoare fizionomiile actoricești. În desfășurarea sa, spectacolul nu prezintă culmi, pentru simplul motiv că nu are scăderi de nivel. De nici un fel. Demnă de același interes estetic e și fața chinuită de gelozie — un chin cenzurat de păstrarea demnității rangului — a regelui Leontes, în interpretarea lui Jeremy Kemp, dar și spinarea girbovită de rușine și oroare a unui servitor ce se îndepărtează cu sufletul parcă indoliat de vorbele și îndemnurile regelui său; și nobila revoltă a luminoasei și fragilei regine Hermiona, interpretată de Anna Calder Marshall, dar și frusta și deloc vulgara gelozie a două păstorice ce-și dispută în public ibovnicul. Și, totuși, ne rămîn mai adînc încrustate în memorie: scena judecății reginei, în care linia pură a frunții celei judecate e emblema purității ei morale; scena serbării cîmpenești, în care pierduta copilă a regelui, interpretată de Debbie Farington, face pandant celorlalte interprete menționate, prin etalarea farmecului său liliac, în ceremonia aruncării florilor peste capetele invitaților și păstorilor ce vor dansa cu gesturi greoaie, dar savant rafinate, un

dans popular; scena apariției șarlatanului vânzător de mărunțișuri, Autolycus, culme a dexterității în schimbarea măștilor și a atitudinilor — interpret Rikki Fulton; în fine, scena apariției bătrînului Shephard și a fiului său Clown (interpretați de Arthur Hewlett și respectiv Paul Jesson), ce ies innovați de la palat, purtînd cu stîngăcic costume de curteni și împărtășind, fără să știe, ironia autorului lor față de parveniiții epocii sale.

Constantin RADU-MARIA



Trei premiere

● În luna februarie, oamenii de teatru au sărbătorit împlinirea a 80 de ani de la nașterea lui Tudor Mușatescu, eveniment marcat, alături de alte manifestări, de emisiunea specializată a radioului prin prezentarea în premieră a piesei *Geamandura*. Opțiunea redacției ni s-a părut inspirată, această comedie tristă, de pronunțat lirism, constituind o pagină definitivă pentru dramaturgul în a cărei creație vigoarea hohotului de rîs a fost mereu îmblînzită de o lacrimă înduioșată, dramaturg care a păstrat și în cele mai corosive pagini de satiră un sunet delicat, amintind debutul său poetic.

Inspirată ni s-a părut și formula regizorală adoptată de Dan Puican, care „a lăsat textul să vorbească”, veghind să nu apară „note false”. Și, desigur, tonurile au fost cele exacte, din distribuție făcînd parte: Ion Caramitru, Virgil Ogășanu,

Daniel Horhocea, Rodica Mandache, Ștefan Mihăilescu-Brăila, Mihai Fotino. Punerea în undă nu a propus, într-adevăr, un unghi de vedere inedit asupra piesei, dar a restituit-o în datele ei originare, descifrate cu simț al umorului și cu sensibilitate.

● Mai mult scenariu radiofonic tip „viață dramatizată” decît piesă de teatru, *Prietenui mei... vîntul!* de Gh. Dumbrăveanu aduce în prim-plan una dintre personalitățile marcante ale României contemporane, savantul cu strălucite merite în dezvoltarea aviației mondiale, Henri Coandă. Instructiv, interesant sub raportul informației, textul nu reușește însă (și poate nici nu ambiționează) descifrarea unui destin, mulțumindu-se cu figurarea lui, presupunem corectă. Corectă, și regia semnată de Dan Puican, corectă și interpretarea actorilor Victor Rebengiuc, Mircea Albulescu, George Constantin, Fory Etterle, Ștefan Mihăilescu-Brăila, Mircea Șeptilici, Virgil Ogășanu, Mihai Fotino, Dorina Lazăr, Ileana Cernat, Valeria Gagialov ș.a.

● *Echilibru fragil* de Edward Albee, text definitiv pentru o literatură preocupată de evoluția unei lumi străbătute de neliniști, marcate de însingurare, a fost prezentat la radio în traducerea lui Romulus Căpălescu și Z. Florea, adaptarea fiind semnată de Andrei Sireteanu. Versiunea regizorală datorată lui Silviu Jicman s-a caracterizat printr-o precizie decupare a ideilor, prin sublinieri și „adnotări” riguroase, oportune. Ușor expositivă, însă, insuficient ritmată pe alocuri, montarea ne-a făcut să înțelegem tensiunea dramatică ce susține întreaga piesă, și mai puțin să o simțim. Contribuții actoricești într-adevăr meritorii au avut Gina Patrîchi, George Constantin, Gh. Cozorici, Irina Mazanitis, Simona Bondoc, Marga Barbu.

Cristina DUMITRESCU

telex-,,teatrul“●telex-,,teatrul“●telex-,,teatrul“

Revista „Vatra” din 20 februarie 1983 publică o serie de convorbiri bilaterale ale criticului Valentin Silvestru cu dramaturgii Ion Băieșu, Adrian Dohotaru, Romulus Guga, Theodor Mănescu, D. R. Popescu, Tudor Popescu, Dumitru Solomon, Marin Sorrescu, reunite sub genericul „Condiția dramaturgului

român contemporan”. Deosebit de utile, opiniile exprimate cu acest prilej. ● Aceeași revistă publică un dialog cu scenograful Romulus Feneș de la Teatrul Național din Tirgu Mureș și un „spectacol imaginat” de Aureliu Manea cu piesa Neguțătorul din Veneția de Shake-

speare. ● După premiera pe țară cu piesa Ospățul generalilor de Boris Vian, Teatrul de Stat din Reșița pregătește spectacole cu Pescărușul de A. P. Cehov, în regia lui Aureliu Manea și scenografia lui T. Th. Ciupe, și Vestitorul de Valentin Munteanu, în regia lui Eugen Vancea. ● S-au