

**J. L. Borges, Jan Kott,  
Peter Brook, Giorgio  
Strehler, August Strindberg,  
Bertolt Brecht despre...**

# TEATRUL SECOLULUI XX

## Enigma Shakespeare

Revista argentiniană Teatro oferă cititorului posibilitatea parcurgerii unui incitant documentar teatral pe tema „Regele Lear“, prilejuit de cea mai recentă montare a acestei capodopere shakespeareiene pe scena teatrului municipal San Martín din Buenos Aires. Urmărind modul în care a fost recepțată și reprezentată în secolul nostru această misterioasă operă shakespeareiană, sînt prezentate, alături de studii și eseuri ale unor shakespeareologi consacrați, pagini de jurnal inedite semnate de scriitorii și regizorii cunoscuți, precum : August Strindberg, Bertolt Brecht, J.L. Borges, Jan Kott, Peter Brook, Giorgio Strehler ș.a., precum și mai multe grupaje tematice referitoare la cele mai importante montări realizate în veacul nostru, consemnări ale unor versiuni cinematografice celebre ori mai puțin cunoscute, puncte de vedere și mărturisiri iscate de punerea în scenă datorată Laurel Yusem. Oferim publicului românesc o selecție „in premieră absolută“ din aceste texte.

### JOSE LUIS BORGES — „Diversele moduri de a fi om“

Două metode care, poate, într-un fel jalnic, nici nu sînt cu totul diferite, îi ajută pe oameni să „confeccioneze“ cărți nemuritoare. Prima, care începe pur și simplu cu o invocație adresată zeilor sau Spiritului Sfînt — aceste divinități sînt, în cazul de față, sinonime — este aceea de a-ți propune așa ceva. Astfel a făcut Homer însuși sau rapsozii pe care-i numim Homer, cînd s-a rugat muzei ce va să cînte minia lui Ahile sau muncile și călătoriile lui Ulise; la fel a procedat Milton, cînd s-a simțit predestinat redactării unui volum pe care generațiile următoare nu l-au lăsat pradă uitării. Tot astfel au făcut Tasso și Camoens. Acest prim procedeu este însă supus riscului solemnității, deșertăciunii, pompei și, după cum o dovedesc unele pagini, chiar plicticoșeniei. Cel de al doilea, nici

el lipsit de pericole, constă în a-ți propune un scop de circumstanță și poate, neînsemnat : parodia romanelor cavale-rești, sau relatarea nostalgică și plină de umor a necazurilor unui sclav care, călăuzit de un copil, traversează, într-o plută, apele vijelioase ale unuiu dintre marile riuri ale Americii, sau adaptarea la necesitățile de moment ale unei trupe de actori a vreunei comedii străine ori a unui episod singeros inspirat de un in-folio de-al lui Plutarh ori de-al lui Holinshed. Shakespeare, impresar și actor, a scris pentru un „azi“ al său, care reprezintă ceea ce a fost ieri și ceea ce va să fie mâine. Prea puțin îl interesau subiectele, pe care le ducea la bun sfîrșit într-un fel sau altul, cu perechile sale de iubiți nefericiți, sau cu droaia sa de morți ; cel mai mult îl interesau caracterele, diferitele moduri de a fi om de care omenirea este în stare, și aproape infinitele posibilități ale misteriosului

*Beatriz Spelzini, Maria Cristina Laurenz, Graciela Aranzo, Walter Santo Ana în Regele Lear, Teatrul „San Martín“, 1988*



idiom englez, cu registrul său dublu și încărcat de ambiguitate, de cuvinte de origine germanică și latină. Acolo se află Hamlet și Macbeth, și vrăjitoarele, care sînt ineseși Parcele, surorile fatale, și bufonul cel demult răposat numit Yorick, cărora le ajunge un singur vers pentru a intra în eremitate. (...).

Fiecare națiune și-a ales o carte sacră și omul care s-o reprezintă. Italia se reflectă în Dante, în *Revegia* în Ibsen; catalogul numelor este însă facil și inutil dacă omitem Franța, a cărei literatură este atît de bogată încît alegerea ezită între „Cîntarea lui Roland” și epopeele hugoliene, între proza lui Voltaire și scurtul strigăt liric al lui Verlaine. Shakespeare este cifrul Angliei; așa a fost stabilit prin consensul timpului și al spațiului. Cu toate acestea, el este mai puțin englez decît acel anonim care ne-a lăsat poemul *Seafarer*, sau decît traducătorii Scripturii ori decît Samuel Johnson, sau Wordsworth. Metafora desăvirșită și hiperbola, nu subînțelesul (*understatement*) sînt figurile sale de stil preferate.

Cum se întîmplă la toți poeții innăscuți, înfăptuirea estetică este la Shakespeare anterioară interpretării, de care se poate dispensa; pentru efectul magic imediat al versului „The mortal moon hath her eclipse endure” contează prea puțin dacă el se referă la vreo boală a reginei fecioare Elisabeta, ori la luna de pe cer, sau (mai probabil) la amîndouă.

Destinul său omenesc nu este nici el mai puțin neobișnuit decît al oricărei ființe care visează. Cu o neglijență disprețuitoare, a așternut pe hîrtie ceea ce mulțimea norodului aștepta de la dînsul, sau ceea ce îl dicta Spiritul; dobîndind o oarecare bunăstare economică, lăsa în părăsire pînă care înregistrase, oarecum la întîmplare, atîtea pagini inepuizabile, și se retrase în tînutul său natal, unde aștepta ziua morții și nu pe acelea ale gloriei.

## JAN KOTT — „Shakespeare... Shakespeare... Shakespeare...”

Hotelul Hilton era plin de shakespeareologi. Găzduia aproape o mie, reuniți la Washington, sub emblema celui de-al doilea Congres internațional din aprilie 1976. Orașul este o frumusețe primăvara, alb și roz, cu cireșii săi în floare. Numai că mirosul îmbătător al „livezii de cireși” nu ajungea pînă la Hilton. Congresul se supunea rigidității de fier specifice tuturor întîlnirilor din Statele Unite.

În timpul celor cinci zile (...) participanții nu se opreau decît pentru a lua o cafea, dar o făceau ca și cum ar fi fost niște pasageri în tranzit printr-o

stațiune, temerări să nu niardă trenul, după care plecau, purtîndu-și sub braț mapele pline pînă la refuz de hirtii, îndreptîndu-se spre unul din cele șase saleoane în care erudiții shakespeareieni prezentau confracților conferințele lor despre Shakespeare. (...)

Fără doar și poate, punctul culminant al congresului, din ajunul închiderii sale festive, a fost conferința lui Jose Luis Borges. Călătorise special pentru a-și prezenta această unică intervenție. Salo-nul cel mare din Hilton era ticsit cu un ceas înainte de ora fixată pentru începerea conferinței. Numai primele patru rînduri rămăseseră goale. Un grup de elevi avea grijă să nu se așeze pe ele nici o persoană, fără invitație specială.

Doi bărbați îl ajutaseră pe Borges să urce pe estradă. Traversară scena foarte încet, ducîndu-l fiecare de un braț. Pentru o clipă, părea că transportau o figură de lemn. În cele din urmă, îl așezară în fața microfonului. Tot auditoriul se ridică în picioare; ovațiile țînură citeva minute. Borges nu se mișcă. Finalmente, aplauzele încetară. Borges începu să-și miște buzele. În megafoane se auzea doar un susur vag. Din acest zumzait monoton, făcînd un mare efort, se putea distinge un singur cuvînt, care se apropia și se îndepărta, ca ecoul unui strigăt lansat de pe o navă aflată la mare distanță, oprită în largul mării „Shakespeare... Shakespeare... Shakespeare...”

Microfonul era plasat prea sus. Totuși, nimeni din salon nu avu curajul să se apropie și să coboare microfonul pînă la nivelul gurii bătrînului scriitor orb. Borges vorbi timp de o oră și, în acest rîstimp, un singur cuvînt repetat — „Shakespeare” — ajunse pînă la urechile publicului. Timp de o oră încheiată, nici măcar o singură persoană nu se ridică și nu părăsi sala. Cînd Borges termină, toată lumea se ridică în picioare, și părea că ovațiile nu se vor mai sfîrși.

Conferința lui Borges se intitulă „Enigma lui Shakespeare”. Precum Oratorul din Scaunele, Borges fusese chemat să rezolve enigma. Și asemeni Oratorului, care nu putea decît să emită sunete incompreensibile, Borges a dezlegat misterul „Shakespeare... Shakespeare... Shakespeare...”.

## PETER BROOK — O prefigurare a teatrului absurdului

— „Lear-ul lui Shakespeare este o operă ireprezentabilă”, spunea Charles Lamb. „A vedea reprezentat Lear înseamnă să asîști la spectacolul bătăliilor unui bătrîn cu baston, lăsat pradă interperțiilor de către fiicele sale, într-o noapte ploioasă”. Desigur, dumneavoastră nu puteți fi de acord cu aceste afirmații,



din moment cînd a punit în scenă tocmai această operă. Totuși, credeți că există vreo fărîmă de adevăr în spusele lui Lamb ?

— Nu, absolut nici una. Lamb vorbea despre teatrul timpului său, și despre modul în care erau reprezentate piesele în vremea sa. Cine ar putea afirma că Shakespeare a stipulat că spectatorul trebuie să vadă o bătrîn cu baston, bișîndu-se în mijlocul furtunii ? Cred că este o idioțenle absolută.

Eu aș spune, mai curînd, că Regele Lear este probabil, cea mai mare operă a lui Shakespeare, și, din acest motiv, este și cea mai greu de pus în scenă. Este teribil să descoperi, într-o bună zi, că operele magistrale sînt mai greu de reprezentat decît orice altceva. Nu ai decît o ieșire : să o faci așa cum se cuvine.

Veți descoperi de asemenea că nu numai rolurile de primă mărime din teatrul shakespeareian cuprind lucruri minunate, ci și acelea considerate, în mod tradițional, minore. Regele Lear, de pildă, a fost o operă foarte rău tratată, și asta pentru că lumea nu a reușit să-și dea seama de faptul că Regele Lear nu este o piesă despre regele Lear așa cum, de exemplu, într-un anume sens, Hamlet este o piesă despre Hamlet. Toate celelalte personaje sînt esențiale și constituie roluri minunate pentru actori, dar toate se referă la Hamlet. Hamlet este pivotul întregii acțiuni, în timp ce în Lear structura globală a piesei este produsul interacțiunii și semnificației a cel puțin opt sau zece fire narative independente și, eventual, egale în importanță. Urmarea este că, pentru a monta această operă așa cum a fost ea scrisă de Shakespeare, este nevoie nu numai de o reprezentare magistrală a lui Lear ci și de interpretări la fel de sugestive ale tuturor celorlalte personaje. Și cred că aici — mai curînd decît în rezolvarea scenică a furtunii — se află adevărata dificultate și adevărata provocare a lui Lear.

— Ați făcut multe tăieturi în text ?

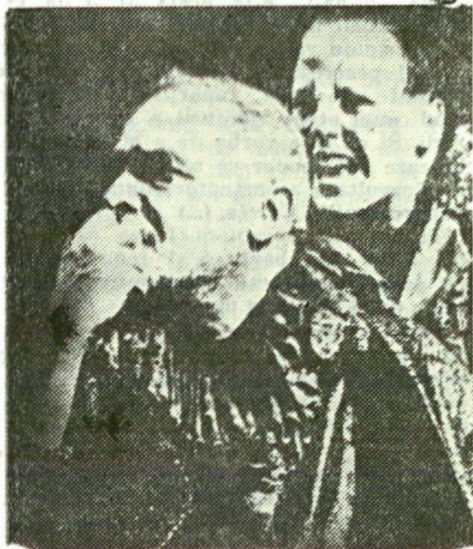
— Extrem de puține. Este o piesă lungă, și va fi o veghe îndelungată. Așa a fost scrisă. O piesă se poate prescurta atunci cînd pare foarte plicticoasă sau prea obscură — ceea ce se întîmplă adesea la Shakespeare — dar, în acest caz, m-am decis să nu scurtez. Am examinat tăieturile tradiționale și a fost interesant să aflu că, deși erau de bun simț, toate făceau să se piardă ceva din piesă. (...) Există multe locuri în care, dacă se restituie textul tradițional prescurtat, piesa țîșnește în toată fascinația sa. De

exemplu, imi dau prea bine seama că atunci cînd cineva vizionează o versiune prescurtată, consideră că Goneril și Regan sînt două personaje feminine absolut identice, în timp ce soții lor, Albany și Cornwall, sînt niște tipi comuni. Și totuși, diferența dintre unii și alții este extraordinară. De pildă, relația Goneril — Regan amintește perfect de Jean Genet. Goneril este tot timpul dominatoare, în timp ce Regan este lipsită de voință, debilă : Goneril mizează pe cizme, iar Regan pe fuste. Masculinitatea Gonerilei o incită și o excită cîntînuu pe Regan ; incovoierea lasă a celei din urmă fiind contrapondera durității de oțel a surorii sale. Această relație evoluează într-un mod foarte interesant în cea de-a doua parte a piesei (...) unde vedem că incurcăturile și dezastrele o fac pe Goneril din ce în ce mai dură și mai dominatoare, pe cînd Regan se retrage tot mai mult iar în final dispare, tirîndu-se în mod josnic prin scenă, otrăvită. Goneril, în schimb, își face o ieșire din scenă sfidătoare.

Există, de asemenea, o mare diferență între Albany, cu întreaga sa slăbiciune, toleranță și cu aerul său confuz, și Cornwall, impetuos, ardent și sadic. Tot acest material psihologic, atît de interesant, iese la iveală atunci cînd nu se prescurtează.

— Versiunea dumneavoastră este fixată într-un timp și un spațiu anume ?

— Acesta este punctul crucial, problema cu care mă confrunt de un an



Tino Carraro și Ottavia Piccolo în Regele Lear, "Piccolo Teatro" din Milano, 1982. Regia: Giorgio Strehler

10 aprilie

incoace, de cînd am început să pregătesc această versiune (...) Nu s-ar putea spune că Lear este în afara timpului (...) intrucit se desfășoară într-un anume context de violență și, cu atît mai mult, în condiții realiste, cu actori în carne și oase, confrunțați cu situații extrem de dure, de crude și de reale.

Marea problemă este însă: ce fel de costume să folosești? Dacă cineva citește această operă, se simte cuprins de două tentații opuse. De a o transforma într-o povestire științifico-fantastică (cum a făcut Jean-Luc Godard, n. tr.), sau de a o plasa în trecut, dar nu într-un moment concret din trecutul imediat (...), intrucit orice școlar știe că nu a existat nici un rege numit Lear (...) Un argument la fel de puternic ne este oferit de naturalețea precreștină a operei însăși. Ferocitatea și cruzimea operei se estompează atunci cînd — așa cum au făcut-o, din nefericire, unii critici — se pune problema încadrării ei în era creștină, sau, mai rău, aceea de a-i da un conținut creștin. Atît paleta imagistică cît și zeitățile pe care le invocă personajele sînt de factură păgînă. (...) Lumea din Regele Lear este primitivă (...) Dar, în același timp, este vorba de o societate sofisticată. Nu este o societate de oameni trăind în aer liber, adăpostiți pe sub stînci. A plasa piesa în această perioadă, înseamnă a pierde suprema cruzime, care este aceea de a da un bătrîn pe ușă afară. (...) Dacă regele s-a obișnuit să doarmă sub cerul liber, atunci piesa devine o pură naivitate. (...) Pe lîngă toate astea, limbajul este acela al Renașterii Tîrzii. Încît mi se pare că cineva trebuie să-și asume riscul reprezentării unei societăți precreștine, care în ochii spectatorului de azi aparține mai curînd unei etape timpurii a Istoriei omenirii. Și că este vorba de o etapă istorică în care acel popor se afla într-un stadiu de dezvoltare asemănător lumii aztece la debarcarea lui Cortés. (...)

Trebuie să acceptăm ideea că lumea lui Lear este barbară și renescentistă; că este reprezentată concomitent de aceste două perioade opuse. (...)

Intr-un anume sens, acest lucru este cu mult mai fascinant decît dacă s-ar fi recurs la o localizare istorică precisă; dovada este că singura cu care s-ar putea compara este o operă modernă de tipul celei scrise de Samuel Beckett. Cîm știe în ce perioadă istorică se petrece Așteptîndu-l pe Godot? Acesta este lucrul esențial, căci, pentru mine, Lear este cel mai bun exemplu de teatru al absurdului, din care s-a născut tot ceea ce avem mai bun în drama contemporană. (...)

Tragedia a fost plasată de Shakespeare la marginea timpului, nu însă în afara timpului, ci într-o anume perioadă istorică. Se obține astfel o abstractizare a situațiilor, fără ca prin aceasta să se piardă o posibilă prezență istorică istoria oamenilor într-un timp anume. Aceste vremuri sînt însă foarte îndepărtate de noi. Este tragedia shakespeariană cea mai îndepărtată în timp observăm că aici se vorbește de „zei” și nu de „Dumnezeu”.

A se evita, prin urmare, situarea ei în afara timpului și a spațiului.

Fără dată

Cadrul scenografic de bază, unic teatrul-ca-lume, o imensă întindere de pămînt și glod, goală, traversată doar de cîteva fascicule de lumină.

Interioarele: pasarele provizorii deasupra noroiului.

Bufonul și Cordelia: unul și același actor.

22 mai

Ce vîrstă are Lear? Vîrsta reală, și cea ipotetică. În text și în scenă. Dar Kent, despre care ni se spune că „are 48 de ani”? O enigmă în plus a unuia dintre cele mai enigmatice texte pe care le cunosc. A celui mai misterios — din rațiuni care continuă să-mi scape.

Convențiile în Lear: imposibil să-ți imaginezi o montare a operei în cheia realismului strict, conformîndu-se mecanic logicii mic-burgheze a cauzelor și a efectelor, să-ți-o închipui doar la nivelul credibilității „pure și simple”. (...)

Intrarea Bufonului este precedată de replici care ne informează că el se află „afară” și că „se stinge de durere” din pricina exilului Cordeliei, a absenței acesteia. Bufonul nu resimte „iubire” pentru nici unul dintre cei aflați în scenă. Iubirea se află afară. Împreună cu Cordelia.

24 mai

Bătrîni sînt puțini la număr, în timp ce tinerii sînt mulți mai numeroși și lacomi. Cred că această „gestualitate” a situației este extrem de importantă. Că este obținută prin mijloace „naturale” (actori vîrstnici și tineri) sau sugerată convențional, nu are nici o importanță. Numai că cei doi bătrîni sînt aiuda unei perechi de mamuți aflate în mijlocul unor animale agile, vorace și crude care „vor trăi” „după”. Se deplasează lent, au un aer puțin bezmetic. Este teribilă viziunea acestei vîrste lipsite de apărare, care se lîrăște prin noroi. În jurul lor, cuprinși de pasiuni arzătoare dar cu inimile înghețate, tinerii se înjunghie cu pumnalele. În afară de Edgar.

Edgar, pentru a „joc“, trebuie exilat în afara sistemului. Trebuie să se „facă nebun“, adică este nevoit să lase impresia că și-a pierdut cu adevărat mințile. De acum înainte el nu va mai fi un „tînăr“ ci doar un „nebun“ fără vîrstă și rang. (...)

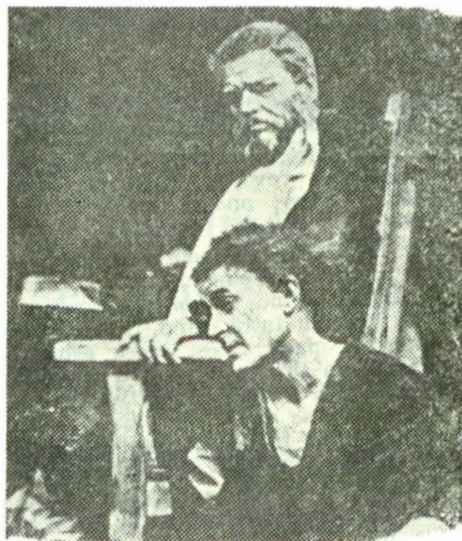
Este limpede că unicul rol „pozitiv“ este cel al lui Edgar. Edgar reprezintă polul uman „just“. Chiar excesiv de. Și Edgar este unul dintre „tineri“. În această dramă a bătrîneții, dar nu a unui bătrîn, și nu a ingraturii ci a generațiilor (printre altele), Shakespeare atribuie rolul pozitiv celui cărui îi aparține viitorul, unul tînăr.

Pe scurt, *Lear* este o tragedie a existenței, a omului, a generațiilor etc. Nu poate fi închisă în lăuntrul Istoriei. Istoria este doar una dintre componentele ei, între multe altele.

### 1 iulie

*Lear* se deschide cu o mare scenă-prolog, plină de gesturi ritualice: marele rege își împarte coroana, predă însemnele puterii pămîntești fițelor sale și ginerilor. (...) Faptul că totul se desfășoară după legile unui ritual „ridicol“ în fond (pueril, în ochii noștri) nu constituie decît un gest dramatic, extrem de sugestiv, de demistificare. Este deci de înțeles eroarea căreia i-au căzut pradă, timp de secole, criticii și interpreții, plecînd de la această scenă, îndeosebi de la nivelul său psihologic. Căci scena nu are o justificare în plan psihologic decît dacă luăm în considerație vîrsta înaintată a regelui, ramolirea lui treptată, slăbiciunea mentală de care este cuprins: un rege bătrîn, mai degrabă un copil despotic și coleric, cu mintea cam tulburată, hotărăște, „din capriciu“, să se joace de-a abdicarea, și atunci...

Ridicolă nu este însă psihologia senilă a regelui ci asincronia ritualului, lipsa de legătură dintre obiectivele vizate și rezultatele obținute. Este situația regelui aflat „în afara istoriei“; Istorie care l-a urmat peste tot și care a sfîrșit prin a-l lăsa în urmă... Este modul său de a nu înțelege nimic, mai puțin la nivel psihologic — totuși, întotdeauna prezent la Shakespeare — cît la nivelul uman al Istoriei, la nivelul relațiilor inter-umane. Tocmai de aceea, o scenă de început oarecum „magică“, fabuloasă, cu ceva indefinibil, între joc teatral și ritual liturgic, în care toți cred și de care se îndoiesc totodată, în care numai regele crede (pe deplin?) și unde o lume arhaică ce se menține numai în virtutea obișnuinței și grație tradiției, își sărbătorește, ș-ar zice, una din ultimele sale clipe de fast. Și iată că mai aflăm un lucru uimitor: că el, regele, împreună cu celălalt bătrîn „deosebit“ și cu cel „fidel“, sînt singurii reprezentanți ai unei



Paul Scofield și Alec McCowen în Regele Lear, „Royal Shakespeare Company“, 1962, în regia lui Peter Brook

generații depășite. Dar nu își dau seama de acest lucru. În timp ce noi, ceilalți, o știm. Și atunci apare o altă problemă, la fel de dificilă de ce oare Cordelia aruncă în aer acest ritual prăfuit?

### 6 iulie

Mereu diferitele planuri ale Regelui Lear:

Planul istoric: lupta de clasă — istoria regelui, a domniei sale, a fițelor sale și a ginerilor săi, a tînărului Edmund și a tînărului Edgar — bătrîneția și tinerețea ca Istorie.

Planul dobîndirii cunoașterii prin durere.

Planul mersului spre cunoaștere trecînd prin starea de nebunie: nebulii autentici, cei falși, cei constrinși să simuleze nebunia, adevărul și aparența.

### Fără dată

Testul iubirii din prima scenă este un ritual cu sens unic, cu o soluție stabilită a priori. Fiind o „reprezentare“ a supunerii filiale, ba, mai mult, a obedienței pe care tinerii trebuie să o manifeste față de bătrîni, acest ritual are menirea de a da o formă unui act public. Ritualurile nu pot fi modificate, și cu atît mai puțin răsturnate. Își urmează propria logică, în gesturi și cuvinte. (...)

Groaza lui Lear este aceea a oficințului care-l vede pe păcătos apropiindu-se de ostie, dînd cu ea de pămînt și scupînd-o. Este incredulitate, uimire, spaimă... Reacțiile tuturor se aseamănă, nefiind în nici un fel legate de personalitatea fiecăruia. Lear nu reacționează, în fond, altfel decît ceilalți, ci în modul



caracteristic lumii în care trăiește: cu strigăte mînioase, blesteme etc.

Rezumînd, s-ar spune că tocmai Cordelia rupe — fără să anunțe, brusc, într-un mod neașteptat, tot acest joc-ritual-construcție istorică. (...)

A treia fiică, cea mai tînără și mai frumoasă, se revoltă împotriva formei ritualului, care-i apare vană și inutilă.

#### Fără dată

Într-una dintre primele mele adnotări, există o indicație pur intuitivă: Bufonul = Cordelia. Cînd Cordelia dispăre din scenă, Bufonul intră, cînd Bufonul iese, Cordelia reapare. Acest lucru este evident, dar, în sine, nu justifică o posibilă identificare a Cordeliei cu Bufonul. (...) Un lucru mi se pare sigur: există totuși, ceva misterios în relația aparent inexistentă dintre Bufon și Cordelia (...)

Bufonul pare, într-un anumit sens, o „prelungire“ a Cordeliei. (...) După părerea mea, adevărul ascuns este următorul: Bufonul simbolizează persistența unui bine care a fost alungat. (...) Și cum „binele“ este reprezentat, în ochii noștri, de Cordelia, exilată, și de Kent, de asemenea izgonit, Bufonul este cel care „înlocuiește“ acest bine într-un alt mod. Este vorba de binele care s-a stornicit, de relația umană care a devenit o permanentă, și care nu va înceta să se permanentizeze. Persistența, de fapt.

#### Fără dată

Această imensă alegorie a bătrîneții, a durerii care orbește și care sfîrșește prin a reda sufletului omenesc țaria, acest joc cu posibilitățile „neburniei“ care zace în om, aceste vechi mituri-structuri-credințe-sentimente-imagini care fac loc unor noi obiceiuri-structuri-credințe (rituri și nu ritualuri, ci mituri ale rațiunii)-sentimente (senzualitatea și puterea)-imagini (logice, nu hiperbole ale poeziei și ale imaginației), fără a izbuti să le învingă pe cele dinții. Toate acestea ar trebui să apară ca un obiect comprehensibil în extraordinara sa densitate. Toate temele, contra-temele, relațiile, aluziile, mergînd pînă în adîncurile aceluia mister profund, care nu se explică, care nu trebuie explicat, urmează să lasă la iveală în mod logic, cu naturalitate. Dar unde să aflăm o asemenea maturitate de gîndire (facultate critică, nu sentiment), unde să găsești timpul, modalitățile interioare și exterioare, pe scurt, posibilitatea — avînd în vedere condițiile reale — de a ajunge la această „sinteză supremă“? În loc să te apuce spaima, ar fi mai bine să zîmbești „asemeni zeilor indiferenți“, în fața acestei imposibilități, așa zice matematica, de a atinge măcar tema propusă.

## AUGUST STRINDBERG — Doamna Lear

O suită de fiice și de gineri, precum și un sooru cam supărăcios își fac apariția în primul act, dar nu-i însoțește nici o mamă și nimeni nu-i pronunță numele. Înseamnă că a murit! De obicei însă, în timpul unei reuniuni familiale, oamenii amintesc sau rostesc măcar o dată numele mamei răposate. Aici, în schimb, s-a lăsat o tăcere de moarte...

Regele Lear nu mi-a fost niciodată prea simpatic. El cere dovada iubirii, deși iubirea este ceea ce se dăruiește fără a spera, în schimb, vreo recompensă ori vreo plată. A da pentru a primi înseamnă că e totuna cu a cumpăra. A da de dragul de a da, înseamnă a iubi. (...)

Pierzîndu-și mințile, bătrînul se îndreaptă spre un tînut părăsit, bîntuit de furtună. Și ne trimide de acolo marelui său solilocviu, numai că, de astă dată, el nu mai este îndreptat împotriva ingraturii filiale (a fiicelor sale), ci împotriva femeii, a tuturor femeilor în general. „Aici o putem găsi pe doamna Lear“, mă gîndii. În acest solilocviu aflăm pricina pentru care bătrînul se amestecă în viața intimă a fiicelor sale:

„Uitați-vă la preacinstita doamnă / Cu-al ei suris candid, de parcă-ar ține / Un bulgar de zăpadă-ntre genunchi; / E-atît de rușinoasă, că roșește / Doar la azul vorbel de plăcere. / El bine, nici dihorîța, nici lapa / Nu sînt mai pofticioase decît ea. / Mai sus de briu sînt fete cumsecade. / Și dincoace de briu parcă-s centauri; / Deasupra sînt cu cerul; jos — cu iadul; / Sînt iad și bezna, flăcări puturoase. Pful!“ (trad. de Mihnea Gheorghiu).

Fără îndoială că o amintire nefericită a invadat mintea bătrînului, astfel că, în asalturile cinice ale fiicelor sale ce-l au ca unică țintă pe bastardul Edmund, el a recunoscut-o pe mama lor căreia, probabil, îi semănau destul de mult.

Există în actul al doilea o scenă care, deși nu este foarte limpede, ne oferă totuși o pistă în privința tipului de secret a cărui dezvăluire, de obicei, nu produce bărbaților nici un fel de plăcere: Regan intră și îl salută astfel pe Lear:

Regan: „Mă bucur că te văd, măria ta“.

Lear: Regan, te cred și vreau să știu de ce. / De nu te-ar bucura vederea mea, / Ar fi să mă despartî de-un scump mormînt, / Al mamei-ti, crezînd că m-a-nșelat.“ (...)

Regan este ipocrită cînd spune că-l face plăcere să-și vadă tatăl, după ce tocmai le mărturisise celorlalți că s-ar găti mai curînd de plecare dacă ar fi ca tatăl ei s-o viziteze. Ironia răspunsu-

lui lui Lear demonstrează că, în fond mici el nu o crede. (...)

Bună și rea în același timp, cu rădăcinile cufundate adânc în noroi în timp ce florile-i strălucesc în lumină, frumusețea cea mai deplină amestecată în mod nepermis cu hidoșenia cea mai insuportabilă, capodoperă a Creațiunii din păcate cu desăvârșire coruptă; urînd atunci când iubește și iubind în timp ce urăște astfel a descris Shakespeare femeia, sfînxul a cărui enigmă nu poate fi rezolvată deoarece este irezolvabilă sau poate fiindcă nu există.

Și totuși, simt nevoia de a crede că, de fapt, Cordelia este cea mai frumoasă imagine care a supraviețuit mamei sale, cea picătură de aur pur peste tristețea plăcii de ardezie (ce ne înregistrează amintirile), pe care bătrînul octogenar o zărise în tinerețea sa, privind-o cu ochii clarvăzători ai iubirii, pentru a o păstra pentru totdeauna în inima sa. Cum altfel ar fi putut-o iubi pe mama Gonerilei și a lui Regan?

## BERTOLT BRECHT — O dramaturgie epică și istorică

Filosoful: Această operă cuprinde o cronică a vieții sociale dintr-o epocă foarte îndepărtată. Nu aveți decît să completați această cronică.

Dramaturgul: Mulți oameni sînt de părere că piesele de felul acesta trebuie montate așa cum sînt ele, calificînd drept „barbarie” orice modificare.

Filosoful Păi chiar despre o piesă „barbară” este vorba. Bineînțeles, trebuie să procedăm cu multă precauție, pentru a nu-i distruge frumusețea. Dacă este reprezentată conform nollor reguli, în așa fel încît privitorul să nu se identifice complet cu regele, se poate prezenta textul aproape integral, cu unele mici adăugiri care-i vor permite spectatorului să-și păstreze luciditatea. Ceea ce nu trebuie cu nici un chip să se întimple este ca publicul, chiar atunci cînd în rîndurile sale sînt și servitori, să treacă în mod atît de hotărît de partea lui Lear, încît să se bucure atunci cînd, în scena a patra din actul întii una dintre slugi (Oswald, n. tr.) este biciuită fiindcă îndeplîmise un ordin al stăpînei sale (Goneril).

Actorul: Dar cum s-ar putea evita acest lucru?

Dramaturgul: O, ar putea, de pildă, ca, după ce a fost biciuit, să părăsească scena tîrîndu-se și prezentînd toate semnele unei mari suferințe. Atmosfera dramatică s-ar schimba astfel cu desăvîrșire.

Prezentare, selecție și traducere de  
**Eva CATRINESCU**

# România în circuitul teatral internațional

Rezonanțele poeziei românești

## Respirări cu Leopoldina Bălănuță

Avînd fericita ocazie s-o însoțesc pe distinsa actriță Leopoldina Bălănuță într-un turneu prin R.S.S. Moldovenească, m-am gîndit să traduc în cuvînte, pe cît ar fi posibil, fenomenul care se întîmpla în sălile de concert. Dar, vorba lui Nichita Stănescu — „un sentiment nu încapă în niște sterpe semne grafice”, iar ceea ce se întîmpla în fiecare seară nu poate fi caracterizat altfel decît prin substantivul „minune”.

Doamna Leopoldina Bălănuță mi-a mărturisit că e profund mișcată de reacția spectatorului, ce intuieste cele mai fine subtilități ale mesajului poetic.

Reputata actriță și-a început turneel la Telerești, beneficiînd de noua și spațioasa sală de concert a localității. Prima întîlnire cu spectatorul de aici. Emoții, incertitudini... Ne gîndeam că, fiind mai puțin obișnuit cu un asemenea gen de artă, care cere multă inteligență și o deosebită receptivitate, publicul nostru ar putea să se plictisească. Dar, de cum au răsunit primele rînduri — „Nu e nici o diferență între gîndurile mele și gîndurile tale, nu e nici o diferență între inima mea și inima ta...” — am înțeles că s-a produs ceva magic. Se lăsase o liniște totală și citeva sute de perechi de ochi priveau fascinați spre femeia în negru, în timp ce fișia de lumină îndreptată spre ea se transforma într-o aură divină. Vocea ei profundă, tulburătoare, gingașă și totodată puternică, te cutremura. O priveam și o ascultam și eu hipnotizată, iar cele două ore au trecut ca o singură clipă. Culminația spectacolului a fost „Meșterul Manole”. Am citit și am auzit această baladă de nenumărate ori, ca tocmai acum s-o redescopăr, să înțeleg și să simt dureros de palpabil geniul autorului anonim. Pentru a crea ceva durabil e nevoie să sacrifici ce ai mai scump, e nevoie de o nemaipomenită ardere lăuntrică, și Leopoldina Bălănuță ne demonstrea pe viu lucrul acesta, zidindu-și sufletul său în ale noastre.

Nu poate fi nimic mai frumos decît recunoștința spectatorului, încîntat de feeria poetică. Și atunci cînd o fetiță de vreo patru anișori a început să cînte „Cit trîim pe-acest pămînt / Mai există