

Citind sonete de Shakespeare

Datorez unui recital muzical-poetic, dedicat de către filiala A.T.M. Braşov zilei Mondiale a Teatrului, nu numai plăcerile de spectator (între alţii de puţini alţii), ci şi gândurile împărtăşite în acest articol. De aceea ţin să omagiez actorii Maia Indrieş, Dan Săndulescu şi Ion Jugureanu, cum şi pe pianistul G. Rodi-Foca, solist al Filarmonicii din Iaşi, pentru dăruirea cu care au susţinut recitalul lor.

„S-auzi din ochi“, îi cere iubirii poetul şi, deasemeni, „să dai citire scrisului tăcerii“, misiuni pe care teatrul de astăzi şi le-a asumat cu mare curaj, interesat să tulbure starea de inerţie a spectatorilor săi, stereotipurile percepţiei, cum şi propriile sale stereotipuri. Se află de fapt, şi nu întâmplător, în chiar poetica lui Shakespeare — şi în general în poezie — un veritabil cîmp dramatic. Fiecare vers aparţine unui conflict dramatic şi, dacă e adevărat — cum spune un poet-publicist de astăzi — că nu noi mîncăm pîinea, ci pîinea ne mîncă pe noi, atunci e cel puţin la fel de adevărat că nu drama e în versuri (dar unde e teatrul în versuri?), ci versul e în dramă. „Muzica unui“ recital poetic este cumva axa timpului în lungul căreia se desfăşoară conflictul, cu naşteri şi morţi petrecute în idealitatea imaginii.

Da, cam acesta e subiectul, adică după tulburările profunde pe care le simţim în urma unor experienţe de viaţă, uneori definitive în felul lor, mai poate imagina să ne impresioneze, ne mai poate ajuta într-un fel — oricare ar fi acesta —, sau, pentru a concura viaţa, teatrul trebuie să depăşească amplitudinile ei, să fie mai adevărat şi mai definitiv ca ea. N-am pus semnul interogaţiei, aici nu există loc pentru întrebare, există numai loc pentru meditaţie. Cutare oraş asediat găzduia un concert în care sunetele timpanelor cădeau în contrapunct cu cele ale obuzelor. Literatură, sau fapt autentic, nu aceasta e problema, ci din nou viaţa şi ficţiunea puse faţă în faţă. Cît şi sînt ele de necesare, cît se completează una pe cealaltă, cît contrazice una pe cealaltă, cît o prelungeşte, fie pe traiectoria privirii spre înalt, fie spre mai jos, pînă la orizontul definitiv obţinut de deznădejde sau de dezinteres faţă de viaţă — iată chestiuni precise, de o concreteţe tulburătoare, aproape ca aceea a pîinii, pe care mîncînd-o, ne lăşăm mîncăţi de fapt, căci pîinea e timpul ireversibil aparţinînd

vieţii noastre, pe care l-am investit pe ogorul din care a rodit.

Shakespeare n-a scris sonete-spectacol. Dar s-a ştiut, în vers, „Ca un actor ce-şi pierde firea-n scenă / Şi-şi uită rolul cînd e el la rînd“ (XXIII), imaginînd fantastice convertiri de funcţiuni: ochii ce vorbesc, tăcerea scrisă, cuvintele preluate de simţuri. Nu doresc, în nici un chip nu doresc, să prezint aceste sonete drept anticipări la Grotowski sau la Peter Brook, sau la oricine altcineva. Dacă nu poate altceva, teatrul poate cel puţin să ne dea sentimentul ridicolului, cum ni-l poate da şi pe acela al sublimului, ne poate educa — şi acest *poate* merită convertit, responsabil, în *trebuie* —, şi dacă educaţia nu duce la altceva mai bun — deşi ştim sigur că duce —, atunci cel puţin la aprecierea corectă a faptelor şi gândurilor noastre.

Iată, spune sec versul: „Trăieşti pe veci cum ştii să te gravezi“. Orice regizor poate ilustra ideea poetică în numeroase feluri. Pînă şi la examenul de admitere la facultate, exerciţiul a fost, în felul său, făcut nu o dată. Dar nu despre cît *spectacol* conţine un vers e vorba — căci orice vorbă a noastră, orice gest, orice gînd, conţine spectacol, şi devine, de atîtea ori, spectacol, şi încă ieftin — ci despre cîtă *tensiune*. Teatrul lui Shakespeare nu e spectacolul ca spectaculos (deşi sîntem departe de economia de mijloace spectaculoase, cumva ca la curţile regale descrise, totul cu mare fast, cu mişcare pe mări — calea cea mai folosită în acest scop, în acel timp, Shakespeare nefiind un Jules Verne), ci ca *tensiune*. Caracterele sînt labile, împrejurările ajung pînă la neverosimil, dar tensiunea umană este de o extraordinară intensitate. Dacă ne-am imagina că trăim în cetatea lui Timon, şi dacă am trăi chiar în cetatea lui, ca să nu mai vorbim de pădurea în care Lear rătăceşte în furtună, sau de Elsinore-ul în care Hamlet e bîntuit de obsesia adevărului, am înţelege ce aproape este idealitatea semnificativă a artei de realitatea expresivă a vieţii. Shakespeare este un călău inocent. Cad capete de regi, de prinţi, de prunci, cad capete de trădători, între un mormînt şi altul groparii spun glume şi-şi aminţesc de clovni, văduvele se însoţesc cu uci-gaşi, răzburările se plătesc cu viaţă. Iar sonetul spune candid: „Să n-ai un chip de cleveţiri pătat“, muzica prelungeşte ritmul, desfăşoară propoziţia în timp, şi serie o piesă

posibilă despre fidelitate și prețul ei, despre cinste... Dar despre ce nu, la urma urmei, căci: „Nu vreau să laud ce nu vreau să vind” (XXI), e iar o piesă, a măsurii în care credința într-un ideal ne amăgește, sau dimpotrivă, ne dă tăria identificării cu ea. O piesă morală, o piesă politică.

Sigur, orice lectură ar putea aduce la lumină, în felul ei, sensurile adânci ale versurilor. Și, deasemeni, ar putea să îndreptățească, o dată mai mult, interesul teatrului pentru substanța dramatică a versurilor. Aici se ajunge însă la problema relației dintre liric și dramatic, o problemă poetică și ea, mai ales după epuizarea acelei lungi perioade de timp în care regizorii au tăiat partea lirică, la fel ca niște copii grăbiți care citesc Sadoveanu sărind peste descrieri. Și astăzi televiziunea face „seriale” după aceeași tehnică, în plus cu finalul în suspens pentru a menține interesul săptămânal al telespectatorilor. Lirismul aparține tensiunii dramatice, îi

dă consistență omenească și îi dă, în plus, acel elan fără de care zborul ideii însăși nu e posibil. Nici o teză, oricât de splendidă, din câte s-au susținut vreodată, nu a fost impersonală. Certificarea ei ultimă este, într-un fel, lirică. În sonete, lirismul convertit dramatic aparține punerii în relație a sentimentelor.

După atâtea experiențe grave prin care a trecut omenirea, câteva sonete, fără a mirosi a praf de pușcă și fără a repeta cruzimi de război sau de alt fel, pot fi în continuare adevărate și necesare, chiar dacă nu tămăduiesc cancerul, și nici nu readuc morții la viață. Cine crede că pentru a impresiona și a convinge e nevoie, pe scenă, de tunuri și tancuri, de avioane și rachete, are probabil o altă vocație decît aceea de om de teatru. Drumul de urmat e mai scurt, dar, în felul său, mai dificil. „S-auzi din ochi e-o sarcină-n iubire”, și fără iubire teatrul însuși n-ar fi altceva decît o dragoste perimată.

PIESA STRĂINĂ

„EROICA DE BUENOS AIRES” DE OSVALDO DRAGÚN

■ NATALIA
STANCU-ATANASIU

Ceea ce se remarcă încă de la prima vedere în această piesă a lui Osvaldo Dragún, *Eroica de Buenos Aires* (poate tocmai de aceea intitulată, în îngrijita și inspirata traducere a lui Valentin Silvestru, *Maria și copiii ei*), este asemănarea tramei, a destinului personajului în jurul căruia se încheagă, a peripețiilor și construcției, cu *Anna Fierling și copiii ei*.

De altfel, hotărîți să învingă „dificultatea de a înfățișa lumea de azi”, dornici să facă din creația lor un instrument de demistificare (opus ideologiilor oficiale și diferitelor variante ale „teatrului culinar”), foarte mulți dintre autorii, ca și dintre slujitorii mai ti-

neri ai scenei sud-americane, și-au îndreptat privirile către Brecht, către exemplul dramaturgiei și propunerile teoriei sale estetice.

În Argentina, patria lui Dragún (centrul cel mai vechi și cel mai important al teatrului sud-american), această influență — care făcea să pălească modelul operei ibseniene — s-a simțit mai puternic chiar decît în altă parte (mai intens ca în Brazilia, de pildă, în a cărei viață teatrală se pot identifica și pronunțate ecouri ale dramaturgiei americane — O'Neill, Tennessee Williams; spaniole — Garcia Lorca; sau franceze — Giraudoux). Scrierile lui Osvaldo Dragún însuși invită la comparații cu „Lehrstücke”