

de principiu: cui se adresează acest *Vis al unei nopți de vară*? Dacă, în mod deliberat, beneficiarii lui au fost considerați în primul rând copii, atunci este de înțeles de ce a fost nevoie de o „adaptare” și de ce această adaptare se apropie mai degrabă de forma a „pider's digest”-ului, a „povestirilor după Shakespeare” de Charles și Mary Lamb (foarte utile, de altfel), decât de subtilitățile din eseu lui Chesterton, să zicem. Dar dacă a fost intențională o monitare deschisă tuturor virstelor (și interesantă deci nu numai prin performanța profesională), atunci spectacolului îi lipsește acel filtru personal prin care trebuia să ajungă la noi textul original. În amindouă ipotezele, *artizatul* Cristian Pepino a câștigat un pariu cu sine însuși. În cea de a doua, el l-a rămas dator *teoricianului* Cristian Pepino.

Contemporanul, 2 septembrie 1988)

William Shakespeare

„REGELE LEAR”

(Teatrul Național „I.L. Caragiale”

„Ne-am obișnuit cu toți să vedem în *Regele Lear* — „punea cîndva Vladimir Strenu — „o dublă tragedie a ingratitudinii filiale”, tragedie a cărei victimă — sau erou? — este însuși bătrînul Lear. Chiar Kott, în *Regele Lear sau sfîrșit de partidă*, deși îl trece pe Lear din teatrul tragic în teatrul grotesc, nu îl consideră mai puțin un „erou”, un centru de referință al dramei. Interpretările scenice conștiente au mers, uneori, și mai departe: *Regele Lear* era un „recital” Lear, un monolog al durerii punctat de replicile suport ale unor personaje mai mult sau mai puțin fantomatice. Astfel, Lear devenea — cel mai adesea — o ilustrare spectaculoasă a acumulării și intensificării unui sentiment și tot mai puțin imaginea dialectică a unui proces de cunoaștere, un șir de relații „de profundis”, în afara localizărilor și individualizărilor înțimpănitoare.

258

Poate că cea mai puternică concluzie pe care o impune spectacolul cu *Lear* al lui Radu Penciulescu este cea a de-strămării acestui „monopol” Lear, a nivelării dimensiunilor fiecărui personaj în parte, prin subsumarea lui unui destin colectiv. Nu mai există doar o tragedie a lui Lear, eventual (dar în proporție mai mică) și a lui Gloucester, ci există — în același timp și în egală măsură — și un destin tragic al lui Edmund, un destin ale cărui victime sînt, precum al lui Cordelia, Regan și Goneril. Nu mai există, așa cum s-a acreditat (din nou, și Kott propune acest punct de vedere), o împărțire virtuală a personajelor în drept și rele; un „hybris” — pentru care toți vor suferi — îl marchează pe toți; pe Lear în primul rând. După cum motive posibile, acceptabile, stau la baza tuturor acțiunilor noive din piesă (tirania, capriciile insuportabile ale tatălui — în cazul lui Goneril și Regan; complexul bastardului — la Edmund). Tragedia ingratitudinii filiale devine, totodată, tragedia ingratitudinii paterne. Lear și Gloucester, în ciuda aparențelor, nu ispășesc un calvar absurd, ilogic. Răul este în ei, la fel de mult ca și în ceilalți. Caractere la prima vedere liniare (Goneril și Regan au fost întodeauna considerate doar simboluri ale răului) se nuanțează, dramele lor se multiplică mai ales în linie sentimentală, altele, cu totul secundare în text (Oswald de pildă), se complică neașteptat, raționînd — în limitele credibilității contemporane — datele fabulei alt de laconice în aproximația lor, la Shakespeare.

În fond, Penciulescu a operat — în acest *Rege Lear* — un dublu și simultan proces de autentificare a tramei clasice, de acordare a ei la sensibilitățile moderne. În primul rând prin restructurarea unor stări și caractere, urmărind crearea unor relații care să justifice devenirea lor, și apoi prin sublinierea, pe textul lui Shakespeare, a momentelor esențiale, elocvente pentru stările de spirit contemporane. Este dificil și — de altfel — inutil de precizat dacă această operație se numește „actualizare”, „contemporaneizare” sau „demitizare”.

Probabil, în realitate, este doar vorba de modul normal de transcripție viabilă, azi, a operelor clasice.

Discuția reală, necesară, a spectacolului lui Penciulescu nu trebuie să pornească de la legitimarea sau incriminarea lui (în paranteză fie spus, includerea sa în programul Națio-

259

malului bucurăseam mi se pare nu numai binevenită, dar chiar salutară), ci de la analiza modului de traducere în scenă a tuturor acestor propuneri — de fapt teoretice. Căci dacă descifrarea lor generală, la nivelul întregului spectacol, este posibilă, chiar fără dificultăți, nu este mai puțin adevărat că amănuntele realizării lor sînt pe alocuri contradictorii, impunînd uneori direcții de interpretare impure, chiar ineficace. Și mi se pare important a discuta în primul rînd aceste momente echivoce, tocmai pentru a lăsa intactă valoarea indiscutabilă a ansamblului, ușor de perceput în afara întrecerilor.

O primă obiecție privește discuția dintre Regan și Coneril, în urma hotărîrii lui Lear de a împărți regatul doar între cele două. Discuția se consumă frenetic, în izbucniri nestăpinite, aproape paroxistice. Și era normal să se petreacă așa, căci urmează unui moment de tensiune excepțională; este o stare de „catharsis” această incontrolabilă desfășurare nervoasă, pe măsura intensității stării care a provocat-o. Dar există în această izbucnire, mai ales în hohotul exasperat al celor două interprete, o notă falsă care apropiere impresia mai mult de isteria patologică, decît de reacție frească dar enormă. Isterie care, produsă fiind în una din scenele de început, poate induce în eroare judecata întregului spectacol. O altă obiecție se referă la caracterul, mult augmentat în spectacol, al lui Oswald (altfel, excelent interpretat de Ovidiu Iuliu Moldovan). Lichelismul lui amoros, lichefiat, lășitatea lui felină și lipsită de virilitate, friabilitatea lui fac din Oswald un bărbat lipsit de ascendent. Și totuși, ne sînt sugerate destul de transparent relații amoroase cu cele două surori; ba chiar Regan intră în cercul fascinației sale, într-un ritual magic cu o semnificație virilă lipsită de dubii (moment „frumos” în sine, dar neconcludent). Sînt, acestea, aspecte incompatibile personajului. O a treia obiecție îl privește, în fine, pe însuși Lear. O defecțiune de clozaj în interpretarea lui George Constantin mi se pare că lipsește rolul de cîteva din aspectele lui fundamentale. El ajunge prea devreme pe culmile calvarului; scena în care îl descoperă pe Kent ferecat în butuci și apoi este aruncat în furtună este scena crucială în acest spectacol al damnațiunii lui Lear. Or, furtuna este, într-adevăr, unul din pragurile revelației, dar nu este cel din urmă. Aici, Lear

constată răzvrătirea ordinii și normelor pe care le crezuse definitive, dar momentul suprem al acestui drum al cunoașterii este cel în care — după ce a adoptat chiar haosul ca principiu al ordinii (contopindu-se cu logica bufonului) — ajunge la definiția înțelegere și iertare, cînd admite că toți și nimeni nu sînt vinovați. Este momentul sublim pe care George Constantin (sau și Radu Penciulescu, reliefîndu-l de mult furtuna?) l-au anticipat, atenînd astfel un gînd esențial.

Revenînd la reușitele montării lui Penciulescu (și ar trebui, ca să fim mai aproape de adevăr, să vorbim de montarea Penciulescu-Mătureanu, într-altă intenție și realizare regiei și scenografiei s-au contopit în acest spectacol) o altă chestiune de principiu se impune discuției. Este evident că regizorul a dorit (și a reușit) un spectacol de o maximă eficacitate expresivă. Nu se poate vorbi, aici, de o unitate stilistică, pentru că fiecare scenă, aproape, este rezolvată potrivit altui cod teatral, în alt registru modal. Într-un asemenea sistem de mizanscenă, originalitatea soluțiilor nicio nu mai are importanță. Logica este aceasta: din moment ce X a imaginat episodul supunerii absurde și inutile folosind o rețea de frîngîlii cu maximă eficacitate, formula poate fi aplicată și în *Regela Lear*, în situație similară, pentru a produce aceeași maximă eficacitate. Raționamentul se poate repeta la infinit, sursa fiind — indiferent — Andrei Șerban, „Living Theatre” sau Valeriu Moisescu. Și raționamentul, credem, este legitim. Alții vor spune (sau au spus) că este o reverență făcută model. Dar toată arta este o reluare a unor motive anterioare. Oare *Regela Lear* să fie excepția care confirmă regula? De abia admițînd această supoziție, judecata noastră ar deveni ilogică. Este, deci, *Lear-ul* lui Penciulescu un spectacol imperfect? Sigur că da, și sînt primii care să o afirm. Acest spectacol, cînsit vorbind, trebuie criticat. Dar nu în punctul lui de plecare; nu gîndul cu care a pornit Penciulescu mă deranjează — pe acesta îl aplaud — ci consecvențele lui, lipsa lui de energie sau de posibilități de a îl duce pînă la capăt. Tentativa lui Radu Penciulescu este în primul rînd legitimă, și aceasta este un drept sacru pe care îl are orice artist; în al doilea rînd, este o înscenare cu deosebit de profunde implicații în planul lumii noastre interioare, a celor care trăim în România anului

4974: în al treilea rând — este o intenție tradusă artistică cu mijloace convingătoare, de cele mai multe ori exact folosite; abia în al patrulea rând este o operă cu neîmpliniri, cu erori poate, dar o operă perfectibilă. Radu Penculescu a îndrăznit să facă acest gest în Teatrul Național, iar Radu Beligan, ca director al teatrului, a îndrăznit să mearse alături de el. Dați-mi voie să mă înclin în fața acestor îndrăzneți, să le iau cu mult mai mult în considerație decât pe acei revoluționiști cu voie de la stăpînire, care ne anunță că și miștrii pot fi destituiți, dar asta numai după ce am citit cu toții „noutatea” în ziare.

(1974)

William Shakespeare

„REGELE LEAR”

(Teatrul Național din Tirgu Mures)

Într-o lumină cetoasă, de început de lume, traversată haotic de siluete indistincte, o coroană uriașă, cu reflexe argintii, domină scena. Este cadrul plastic din care pornește tragedia „bunului rege Lear”, în versiunea tirgumureșană (secția maghiară) semnată de Kinses Elemer. Este și însemnul pe care regizorul și l-a ales pentru descifrarea uneia din cele mai importante opere shakespeareane, „cheia” ce deschide drumul spre înțelegerea sensurilor montării sale. Sistem avertizați deci, de la bun început, că vom asista la unul din spectacolele „luptei pentru putere” (atît de des, poate prea des invocată de exegeții lui Shakespeare, de la Jan Kott încoece). Propunerea lui Kinses — fără să fie neapărat nouă — este tentantă. Într-adevăr, toate evenimente din *Regele Lear* se consumă în jurul acestei curse cronometru între protagoniști pentru cîștigarea atribuției decisive — puterea supremă —, care poate însemna (în principiu, aproape automat) fericire, dragoste, legitimitate, bogăție — pe scurt spus, totul.

Consecvent cu acest gînd regizoral îndreptățit, spectacolul demarează prin figurarea foarte corect gîndită a unui

univers de relații în care influențele reciproce se conjugă subtil, în care personajele sînt angrenate într-un mecanism inexorabil format spre desăvîrșirea puterii. Numai că, parcurs, ceea ce este dincolo de profund în genul lui Shakespeare, ceea ce tinde să intreacă abstracția cerebrală printr-o învoiere paraconștientă spre pasune, spre primar, spre instinct uman fundamental începe să răzbată — ca faptă nedorită a „ucenicului vrăjitor” — peste și dincolo de intențiile inițiale și programatice ale regiei. Și așa se face că *Regele Lear* al lui Kinses (o lectură altfel absolut cultă și nuanțată a textului) trece încetul cu încetul din starea de interpretare subiectivă în cea de fidelitate obiectivă față de structura de bază. N-aș ști să zic dacă această devenire lentă, aproape insesizabilă, este o pierdere sau un cîștig, considerînd întregul spectacol. În orice caz, ea marchează o discontinuitate în gîndirea regizorală, sau — și mai bine spus — o labilitate conceptuală și formală care s-ar fi cerut a fi evitată.

Și scenografia (Kemény Arpad) este marcată de aceeași fluctuație în limbaajul adoptat. Există la început un anumit cod al culorilor — aplicat în special elanurilor Albany și Cornwall — ușor de urmărit. Dominantele lui Lear — logic, interfeze, după abandonul voluntar al lui Lear — logic, căci chiar mentalitățile celor două tabere se amestecă, iar Lear în persoană se situează sub semnul derutei și al confuziei. Mai departe, însă, „codul” nu mai este urmat cu claritate, simbolistica scapă coerenței curențe, pare — deși, mai departe, de bun gust — împlăcătoare, lupta pentru putere propusă și de sistemul de referințe strict vizual se degradează într-o interpretare convențională, tradițională — e adevărat, și funcțională — a costumelor, a decorului. Un epilog mut, de mare expresivitate, reamintește promisiunile începutului: coroana măjestuoasă, aproape malefică în frumusețea ei, coboară la nivelul scenei, unde va fi obținută de ziduri impermeabile, la fel de strălucitoare, ce închid între ele misterul istoriei, al umanității.

Lohinsky Lorand, actor de excepție al trupei din Tirgu Mures, a avut în acest spectacol șansa de a-l înfrîni pe regele Lear. O mentă, fără îndoielă, dar poate că și lui — ca și altădată, lui George Constantin — i s-a oferit prea devreme și Lohinsky a fost tot timpul un receptacol foarte atent și