

## Teatrul e și mișcare scenică

Universul de idei și personaje al *Comediei erorilor* e cel pus în circulație de cultura Renașterii, desigur prin filiera care a condus-o în Anglia. Gustul public și literatura dramatică engleză din a doua jumătate a secolului al XVI-lea se orientau spre imitația tematică și chiar tehnică a anticilor și spre asimilarea operelor rinascimentale de pe continent, îndeosebi italiene (*Aminta* lui Tasso, *I suppositi* de Ariosto, comediiile lui Machiavelli și Bibbiena). Această dublă influență — literatura clasicilor antichității și importul dramaturgiei italiene — a prezidat și la formarea tinărului

Shakespeare, fiindu-se firește seamă de fâlonul englezesc al așa numitelor „University Wits” și al operei lui John Byly, prin care aceste influențe fuseseră asimilate în precedentă.

Dintre autorii antici, resuscitați de Renaștere, Plaut aducea modelul comediei, și aproape că nu găsim dramaturg al secolului al XVI-lea care să nu se fi inspirat — tematic sau în procedee — din opera lui. *Comedia erorilor* e scrisă în anii 1592—93 (după cronologia lui Chambers) de un Shakespeare în plină asimilare a motivelor dramaturgice ale epocii.

E perioada încercărilor diverse, de la tragedia groazei, după modelul lui Seneca (*Titus Andronicus*), la comedia de caracter (*Îmblinzirea scorpiei*), la comedia gentilă de curte (*Doi domni din Verona*) și la această *Comedie a erorilor*, de marcă plautiană. Shakespeare împrumută de la Plaut ideea comică a echivocului produs de asemănarea leită a unor frați gemeni, precum și trama, intriga (*Menaechmi*), reproducind aproape neschimbat unele situații (*Amphitruo* — în actul III, scena 1).

Dar oricât de amuzantă și plină de efect i s-a părut invenția plautiană, Shakespeare a simțit tot ce era artificios în comicul ei și a încercat să-i dea un sens mai profund, s-o însereze într-o acțiune dramatică avînd un fundament tragic. Și a

aplicat întreaga suită de quiproquo-uri și imbrogli plautiene pe fondul tragicului destin al unui tată care și-a pierdut fiii — gemeni — și soția, el însuși fiind osîndit la moarte, de fapt decalc al unei străvechi narațiuni epice grecești, *Apollo-nius din Tyrus*, foarte răspîdită în evul mediu, prin traducerea latină. Amestecul de elemente tragice și comice, chiar gro-tești, nu e făcut însă, aici, cu marea știință dramaturgică, cu simțul teatralității mature de mai târziu. Motivul tragic, al bătrînului Aegeon, rămîne subsidiar, corpul piesei fiind dominat de comicul situațiilor

în care sînt puși Antipholus din Syracuse și cel din Efes, cu servitorii paraleli Dromio.

Absența originalității tematice, de invenție (unii cercetători au descoperit analogii, pe lângă cele amintite, cu *Povestea cavalerului* de Chaucer și cu *Arcadia* lui Sidney) nu trebuie să conducă la imaginea unui Shakespeare simplu imitator. Încă în această operă de tinerețe, am spune de ucenicie, se întrevăd marile virtuți ale teatrului său, care m-au constatat niciodată în ineditul temeii, ci în uimitoarea originalitate a tratării, în forța extraordinară

de a înfățișa coerent și eficace personajele. În ce privește modelul plautian, acesta nu mai persistă decît ca ecoul unor premise comice. În *Comedia erorilor*, a dispărut complet acel „italicum acetum”, acidul italic, și ne împărtășim dintr-un umor insular, shakespeareian în genere, firește cu relativele implicații rinascimentale. Iar personajele nu mai sînt măști, ci oameni care — în ciuda arbitrarului și insuficienței motivării a unor scene ce scontează risul — își manifestă integral individualitatea umană.

Avem în față nu o operă definitivă a geniului shakespeareian, ci o încercare de puteri, un exercițiu dramatic și — dacă exceptăm inserția oarecum silită a elementului tragic — un joc, un divertisment



Cristina Tacol (Luciana)



Jean Săndulescu în dublul rol al lui Dromio

amabil, cu momente pe alocuri factice, pe alocuri de strinsă meditație, reflectînd însă totdeauna o subtilă capacitate de a sonda deprinderile sau impulsurile intime ale oamenilor.

Astfel înțeleasă, *Comedia erorilor* nu suportă o interpretare tinzînd spre explicarea riguroasă a tuturor situațiilor, spre încorsetarea acțiunii în logica obișnuită a lucrurilor, am spune chiar banală, deoarece intriga se bazează esențialmente pe jocul liber al întâmplării. Ficțiunea trebuie acceptată și tălmăcită într-un poetic spectacol realist, în care accentul să nu cadă pe argumentări analitice, ci pe înlănțuirea alertă și ușoară de conjuncturi comice.

Considerînd aceste date ale piesei, regia lui Cornel Zdrehuș, în spectacolul de la Teatrul de Stat din Oradea, s-a situat pe o linie de mijloc. A încercat să obțină maximum de eleganță în rostirea versului, dar a frînat mișcarea liberă a personajelor, întruchipate prea rigid în efortul de a-și încropi o semnificație nu totdeauna implicată în text; a înțeles intriga, dar nu i-a imprimat suficient dinamism în desfășurare. Cît despre filonul tragic, poate că acesta ar fi fost bine să se rezolve, mai degrabă într-o alură de basm, ceea ce l-ar fi apropiat de însăși sursa de inspirație a autorului.

Mai mult și mai bine decît regizorul și ceilalți interpreți, esența *Comediei erorilor*

a fost surprinsă de Jean Săndulescu în dublul rol al servitorului Dromio. El s-a distins atît prin felul de a stiliza mișcarea, dîndu-i o ușoară alură de pantomimă, cît și prin compunerea expresivă a personajului — inclusiv recitarea versurilor —, căruia s-a priceput să-i imprumute un ton cînd de istețime populară, cînd de spiritualitate rinascimentală, după cum oscila litera rolului. Seriozitatea cu care Săndulescu și-a studiat partea sa de joc ne obligă să vedem în el un talent promițător și să-i acordăm credit pentru viitoare sale manifestări actoricești.

Revenînd la ansamblul spectacolului, trebuie să subliniem calitatea recitării. Cu puține excepții, endecasilabul shakespeareian — în traducerea frumoasă a lui I. Frunzetti și D. Dușescu, dar pe alocuri dificilă pentru actori — a răsunat limpede, cu accente și intonații îcusit potrivite pe sens, reconstituind în bună măsură farmecul originalului. Remarcabili, în această privință, au fost Cristina Tacoi (Luciana), Eugen Țugulea (Aegeon), Septimiu Pop (Solinus), Alla Tăutu-Zdrehuș (Adriana) și Lulu Popescu (curtezana), adică aproape toată garda tinăra a tinărului teatru orădean.

Dar, fiind vorba de tineri actori, care au părăsit nu de mult institutul, sîntem datori să semnalăm, pe de altă parte, un fenomen îngrijorător: mișcarea scenică absolut deficitară. E o lacună ce nu se

poate atribui regiei, ci mai degrabă insuficienței pregătiri din anii de studiu. Singurii care au corespuns din punct de vedere al ținutei scenice au fost Săndulescu, Septimiu Pop și „bătrâni” Constantin Simionescu, Mișu Vladimir și Valentin Avrigeanu. Restul a excelat în stingăci, în atitudini necontrolate, uneori vulgare (Ion Vilcu, dubletul lui Dromio), fără a simți organic cadrul stilistic al comediei.

Cu privire la spectacol, ar mai fi de adăugat că scenografia (G. Oriold), deși destul de bine orientată stilistic, a sacrificat trei sferturi din scenă, concentrând întreg jocul fie pe o mică porțiune de avanscenă, fie împingându-l în planuri secundare, ceea ce a supus publicul la un

jenant efort de concentrare. Lumânile au secondat, din păcate, stingăcia decorativului, compromițând aproape cu totul o scenă de importanță aceleia dintre Luciana și Adriana. Costumele Hortenziei Motil, de o aparentă eleganță, n-au avut o linie precisă în concepție.

Spectacolul orădean rămâne, cu toate acestea, o experiență interesantă, care a pus în lumină calități apreciable ale tinerilor actori dar și lacune evidente în formarea lor artistică. Asupra acestora din urmă — și mai ales asupra problemelor legate de mișcarea scenică în spectacolele clasice — se cade să medităm cu seriozitate.

Florian POTRA

## Un profil simplu și omenesc

Piesa *Mama și copiii săi* de Afinoghenov, scrisă într-o epocă în care tinărul teatru sovietic își căuta încă formula artistică, transpune pe scenă o duioasă — am putea spune: aproape naivă — întâmplare din viața unei mame; a unei mame oarecare, de undeva din imensa realitate sovietică. „Mama” lui Afinoghenov nu este numai personajul principal al piesei: este însăși ideea centrală a operei, deoarece sintetizează, prin câteva trăsături sufletești ale unei femei, idealurile, sentimentele, patosul unei întregi epoci. Pentru acest motiv, ni se pare extrem de simbolică figura acestei mame, extrem de simbolice raporturile pe care le are cu copiii ei. Fiecare replică țevine un principiu de morală nouă, fiecare gest — un semn al unei noi formule de patriotism.

Povestea, în fond, e simplă. Se știe că, din păcate, misiunea unei mame nu se încheie în clipa în care copiii și-au luat zborul din cuibul părintesc. Viața e crudă și se întâmplă de multe ori ca bieteile mame să trebuiască să mîngie și capetele cărunțite ale copiilor lor, doborâți de cine știe ce reală sau închipuită nenorocire.

Ecaterina Ivanovna, văduva unui muncitor de la țară, pleacă la oraș, ca să-și vadă copiii. Una din fiicele ei are un băiețuș prost crescut și răzgîiat; altă fiică e încheștată în drama tinerească a unui divorț; un fiu mai mare se prăbușește dînt-un înalt post de concucere, e părăsit de soție și, descurajat, ajunge la un pas de sinucidere; fratele lui, căpitan la Odesa, pierde comanda vasului din cauza stupidității unui birocrat; un alt fiu, cel mai tinăr, greu rănit într-o ciocnire la frontieră, e pe punctul de a muri. În această vastă

circumferință a vieții, în care hazusul se îmbină cu tragicul, în care moartea dansează alături cu dragostea, în care ambițiile frumoase molesc neputincios din cauza încăpățînării sau prostiei, inima unei biete mame trebuie să găsească drumul cel drept, soluția cea bună. Ea trebuie să dezbare de răzgieli pe nepotul hiperlîntat, trebuie să împace vanitatea amorului jignit a doi tineri care se iubesc dar care s-au despărțit totuși, trebuie să mîngie un fiu moralmente prăbușit, un fiu jignit în amorul său propriu, un fiu rănit pe front; între toate aceste situații, dragostea și înțelepciunea ei trebuie să-și croiască drum spre a desface sau a tăia acele noduri urite care împiedică mersul fericit al vieții copiilor.

Rolul este extrem de dificil. Din punct de vedere compozițional, întreaga unitate a piesei rezistă prin unitatea eroului principal. Diversitatea situațiilor în care e pusă eroina o obligă la foarte variate forme de adaptare, încît e prezent continuu pericolul, fie să se creeze „Mama” — o mamă tipică mult prea general-valabilă spre a fi verosimilă —, fie să se ajungă la formula „mame”, adică la o galerie de portrete diferite avînd aceeași temă inițială.

În spectacolul — destul de slab în ansamblul lui — la care am asistat la Teatrul Armatei, Maria Sandu, interpretează Ecaterina Ivanovna, ne-a oferit o emoționantă soluție a acestui frumos, dar atât de dificil rol. Cu o intuiție artistică remarcabilă, interpretează a știut să nîmerească tonul cel mai natural, mai firesc, mai emoționant, care să rezolve dificultățile structurale ale piesei.

În ce a constatat secretul creației Mariei Sandu? E greu de spus, mai ales că în