

profundeze concepția spectacolelor pe care le pune în scenă și să fie îndrumat mai îndeaproape de forțele competente ale primei noastre scene.

Trebuie spus însă că în acest spectacol Brecht, își demonstrează calitățile un grup de tineri actori încă prea puțin folosiți la Național, printre care: Alfred Demetriu, N. Gr. Bălănescu, Elena Sereda, Mihaï Fotino, Emil Liptac, Elisabeta Preda, precum și Victor Moldovan a cărui

întuiție artistică l-a ajutat, în *Puștile Terzei Carrar*, să joace simplu, direct, adevărat.

Așteptăm ca Teatrul Național să-și îndeplinească o veche promisiune față de spectatori, punind în scenă un mare spectacol brechtian, realizat la înalt nivel, cu o piesă dintre cele mai reprezentative, cum ar fi *Mutter Courage* sau *Cercul de cretă caucazian*.

Andrei Băleanu

APROAPE DE LORCA

Teatrul Național „I. L. Caragiale”: *Mînnata pantofăreasă*
de F. G. Lorca

Federico Garcia Lorca, poetul spaniol ucis de franchiști în 1936, poetul aniversat cu cinste, acum trei ani, de Consiliul Mondial al Păcii, își merită cu prisosință locul pe scenele noastre și chiar pe scena de studio („de cameră” cum ar fi spus el însuși) a Naționalului bucureștean. Îl merită fiindcă — prin propriile lui puteri, fără suportul unei filozofii înaintate — s-a apropiat de felul nostru de a înțelege poezia și arta, și mai ales legăturile dintre creator și poporul său. Într-un moment cînd cultura apuseană se zbătea între firele de sirmă ghîmpată ale crizei, căutînd ieșirea în sterpe atitudini formale, Lorca, împreună cu alți tovarăși de generație poetică, a știut să găsească izvorul de apă vie în expresia de artă a poporului. Printr-un studiu asiduu al literaturii și tradițiilor de cîntec și dans popular, printr-o pasionată urmărire a sufletului andaluz și gitan, a oamenilor care trudes pe frîmîntatul pămînt spaniol, Lorca a aspirat mereu să obțină laurii neprețuiți de autor popular. Așa cum, cu puțin înaintea lui, își propunea Manuel Machado:

*Caută ca strofele tale
Să pătrundă în popor,
Chiar de-or înceta să fie ale tale,
Pentru a rămîne ale altora.*

Aspirația lui Lorca s-a realizat în mare măsură, cel puțin în ce privește acțiunea de reinviere strălucită a modalităților estetice din literatura populară. Nu s-a rea-

lizat însă pe deplin, fiindcă eforturile de prelucrare a folclorului — prin stilizare și decantare personală — au lăsat în poezia lorchană o zgură de ermetism al jocului de simboluri și semnificații. (La aceasta au contribuit, desigur, și sursa orientală, arabă, și cea tradițional-gongorică a poeziei spaniole.) Indiferent, însă, de realizarea formală, rămîne cert faptul că — într-o perioadă în care poezii apusului obosit căutau pe căi ocolite și greșite „esențialitatea”, „simplitatea”, „cîntecul originar” — Lorca a găsit drumul just spre esențialitatea și simplitatea de conținut a expresiei: cîntecul popular. Acel „canta jondo”, cîntec adînc, din adîncurile istoriei poporului spaniol.

Dacă aceste caracteristici par să se refere doar la poezia propriu-zisă, ele rămîn la fel de valabile și pentru teatrul lui Lorca, mai ales că el a fost, esențialmente, poet dramatic. Chiar cînd scrie versuri, în Lorca se simte rezonanța tragicului, se ghicește tensiunea unui conflict interior, după cum se întrevăd și fețe de personaje. Pînă și în culegerea de versuri *Romancero gitano*, în aparentă liric, Lorca vede o acțiune teatrală: „*Romancero gitano* nu e gitan decît în cîteva bucăți, la început. În esența lui e un *re-tablo* (scenă de teatru) andaluz, în care gitanul are funcția unui refren. Adun toate elementele poetice locale și le pun eticheta cea mai ușor vizibilă, *Romances* ale unor diferite personaje aparente, care au un singur personaj esențial: Granada”.

Am insistat mai mult asupra trăsăturilor poeziei lui Lorca pentru că spectacolul de la Studio ne-a împus, prin natura lui, acest lucru. Regizorul Măron Niculescu nu s-a mulțumit să ofere un spectacol cu singură comedia *Minunata pantofăreasă*, ci a precedat-o de un recital de versuri din opera poetică, propriu-zisă, a lui Lorca. Ce a justificat această acțiune? Faptul că cele două acte ale piesei sînt scurte și s-a simțit nevoia rotunjirii spectacolului în durată. În sensul acesta, nimic nu era mai îndecat, decît însăși opera autorului jucat. Apoi, prin recitalul de versuri se realiza o antologie vie, vorbită și intrupată dramatic, mijloc eficace de a populariza opera unui poet. E limpede că, regizorul și-a gîndit spectacolul ca pe o manifestare de cultură activă, care să iasă în întimpinarea nesațului de cunoaștere și de artă al publicului nostru nou. În colaborare cu Victor Bercescu, traducător literal de literatură spaniolă, regia a ales cîteva poezii — după avizul lor, cele mai reprezentative — din destul de vasta operă a lui Lorca, spre a fi spuse pe canavaua unei acțiuni convenționale muzical-coregrafice.

Recitalul de poezie, botezat generic *Baraca*¹, a început cu *Cele șase corzi*, un elogiu al gîtarei; spusă cu un oftat de sentimentalism exterior (de actrița Simona Bondoc), poezia a împrimat oarecum tonul

1 Cum a putut accepta secretariatul literar al teatrului inadvertența din program și de pe afixe, care pune semnul egalității între *Baraca* și „traducerea din lirica lui F.G.L.“? Așa cum e enunțată și anunțată, *Baraca* nu înseamnă nimic și pentru nimeni. În orice caz nu putem lăsa ca publicul să înțeleagă că e „traducere“. Atît programul teatrului, cît și regia — în recital — nu trebuiau să se ferească de informații și comentarii privind opera lui Lorca. Am fi fost scutiți să precizăm că în 1931, din însărcinarea proaspătului guvern republican spaniol, Lorca înființează o trupă de teatru ambulantă, alcătuită mai ales din studenți, care cerceta cele mai îndepărtate cătune, dînd spectacole gratuite în aer liber, pentru publicul cel mai umil. În repertoriu: capodoperele „secolului de aur“ cu Cervantes, Lope de Vega și Calderon, în frunte. De asemenea, s-ar fi putut recomanda regizorului să nu evite informarea publicului, neapărat necesară în cazul de față. Regizorul a avut ambiția să nu se suprapună, cu text personal sau comandat ocazional, vocii origi-

Scenă din actul I



intregului recital. Cel puțin, actrițele care au urmat (Catița Ispas și Elena Sereda, cu isprăvile singeroase din *Romanță a găzii civile spaniole*, spuse cu oarecare avînt, dar prea școlărește), toate și-au sufocat declamația într-o cutie de rezonanță surdă, fără strălucire, a ideii și imaginii. Ceva mai bine s-a comportat, ca recitator, Gabriel Dănculescu (tristețea unui țel neatins în *Cintec de călăreț* și *Psalmul Siguiriyei*, în traducerea exactă *Trece Siguiriya*, dans simbolizat de o „fată brună”), care a imprimat rostirii cel puțin o necesară vigoare dramatică. Din recital n-a lipsit și nu putea să lipsească — fiind momentul de culme al poeziei lorchiene — *Bocetul pentru Ignacio Sanchez Mejias*, cu splendecele lui momente de revoltă, de tristețe sau de bărbătească evocare, dar mai bine ar fi lipsit: felul în care a înțeles Emanoil Petruț această elegie a fost minor și plat.

Pentru calitatea discutabilă a recitărilor nu pot fi făcuți răspunzători doar actorii. Ca și pentru piesă, principalul responsabil rămîne tot regizorul. Miron Niculescu n-a pătruns toată valoarea poeziilor lui Lorca, nu le-a studiat cu destulă atenție și mai ales n-a izbutit să stabilească adîncă legătură cu folclorul spaniol. În ciuda eforturilor de plastică (Stere Popescu) și de gitară (Adrian Ionescu) — care n-au fost lipsite de bun gust — recitalul intitulat *Baraca* n-a izbutit să ofere decît o „hispanizare desuetă”, cum scria Mîhnea Gheorghiu (cronica din „Contemporanul”, nr. 637), neputîndu-se scutura „colbul de pe o concepție pitorească”, adică exterioară, superficială. Dacă din dansurile și cîntecele noastre populare, prezentate în strălucitele turnee din străinătate, publicul n-ar ghici cîteva din trăsăturile fundamentale ale sufletului popular românesc și ar rămîne impresionat doar de culorile și ritmurile formale ale costumelor sau jocurilor — n-am realiza nimic. Tot așa cu poezia lui Lorca: înșirarea de cuvinte — arbitrar rimate, fără strălucirea intimă a ideilor și imaginilor — rămîne o cădere de frunze veștede de pe un trunchi uscat.

nale a poetului. Ambiție onestă în sine, dar cu rezultat nefavorabil. Amestecul regiei s-ar fi putut înlătura și altfel, satisfăcîndu-se și exigențele clarității: Lorca are conferințe despre poezia populară, are interviuri, are mărturii consemnate de prieteni — texte care, studiate cu atenție, ar fi putut constitui un comentariu foarte prețios și absolut necesar în montarea așa-numitei *La Barraca*.

Aceasta cere, firește, eforturi suplimentare. Dar fără efort, fără studiu și sudoare nu se poate face nimic, nici măcar spectacole de teatru!

Tinerii actori de la Național și-au luat o sarcină pentru care nu sînt suficient pregătiți și pentru care n-au muncit cu destulă seriozitate. Și ar fi bine ca, din această experiență, să rămînă cu lecția că un poet nu se învață pe dinafară, ci se pătrunde și recrează dinăuntru, odată cu înțelegerea profundă a poporului din care s-a născut; iar strict profesional vorbind, să se ferească de diletantism.

Așa cum au fost alese, eclectic, versurile n-au exprimat toată complexitatea paletelor poetice a lui Lorca și nici n-au oferit o imagine unitară de concepție. Poate că ar fi fost mai bine să se aleagă o suită din *Poema del Cante Jondo*, prin care să se illustreze consecvența poetului de a da expresie înnoită formelor populare de cîntec și dans. (N-ar fi trebuit să lipsească, astfel, caracteristicul strigăt de durere gîtan *Ay!*, nici *La Soleá*, cîntecul popular de tragică singurătate, nici scurtele momente din *Gráfico de la Petenera*, Chipul Petenerii etc.) Totuși, criteriul fundamental ar fi trebuit să fie posibilitatea de transpunere cît mai exactă a versului în limba romînă și, mai ales, posibilitatea de recitare și de pătrundere în public a imaginilor poetice. Poezia lui Lorca, datorită simbolurilor cu care operează, e foarte greu de tradus, așa cum desigur greu de tradus sînt și înșeși modelele populare care au inspirat-o. (Constatarea nu trebuie să uimească: cît de îndărătnice la tălmăcire sînt, cu tot conținutul lor deplin, versurile *Luceafărului*, ale lui Arghezi, sau, pe planul literaturii populare, inimitabilele distihuri ale *Miorișitei!*)

În cazul nostru, traducerea n-a excelat, iar recitarea a fost în general lipsită de forța și densitatea de imagini a originalului. Esența poeziei lui Lorca, de fapt esența sufletului popular spaniol, n-a fost pătrunsă de traducător, care a înlocuit marea armonie interioară a poeziei lui Lorca printr-o cantilenă rimată, respinsă de original. Marile bucurii și marile dureri ale poporului andaluz n-au putut fi comunicate integral publicului nostru.

O impresie mai bună a lăsat montarea *Minunatei pantofărese*. Dezînvoltura regizorală a lui Miron Niculescu a suplînit aici lipsurile lui „poetic”. În fața unui text de teatru, regizorul a demonstrat o mai justă capacitate de interpretare și de transpunere scenică. (Ceea ce demonstrează încă o dată că versul și piesa de teatru cer înțelegeri și tratări diferite.)

Întii, despre piesă. *Minunata pantofăreasă*, în versiunea lui Aurel Vasilescu, este aproape *La zapatera prodigiosa* a lui Lorca. Spun aproape, fiindcă, de pildă, în

original se scrie: „Autorul a preferat să intrupez exemplul dramatic în ritmul viu al unei pantofărese din popor”, și nu: „autorul a crezut mai nimerit să așeze tema dramatică în ritmul de vie trăire al unei pantofării populare”, cum se rostește traducerea. Tot așa, în original e „sombbrero”, pălărie, și nu „joben”; „spune mamei tale” și nu vulgarul „spune mă-ti”; după cum originalul nu se sfiește nici să precizeze că pantofăreasa e „blondă cu ochi negri”, semnălmnt pe care traducerea îl trece sub tăcere; și altele încă (n-am sondat decât primele pagini)².

La zapatera prodigiosa (1930), deși autorul n-o mărturisește, este, ca și *Don Cristóbal* (1931) și poemele tragice, de inspirație populară. În prologul la *Don Cristóbal*, Lorca afirmă că „autorul a cules această farsă din gura poporului” (*los labios populares*); de asemenea se știe că și *Nunta însingurată* sau *Yerma*, de pildă, au la bază folclorul. Balada recitată în actul II de pantofarul travestit în păpușar, baladă care cuprinde și rezumă semnificația întregii piese, demonstrează inspirația populară a autorului:

*Intr-o curte din Córdoba
printre mărăcini și leandri,
trăia odată un meșter curelar
împreună cu meșterita lui...*

Dar parabola aceasta, inserată în acțiune ca „teatru în teatru”, nu numai rezumă sensurile piesei, ci le întărește, le subliniază prin repetiție. Pe de altă parte, Lorca ilustrează în felul acesta și cum se naște din viața reală poezia populară. Morala piesei se confundă, de altfel, cu morala basmelor sau baladelor care circulă pe *los labios populares*, fără nici o diferență de accent sau de sublinieri: simplu, direct, la mîntea copiilor. Dar la „mîntea copiilor” în înțelesul lui Lorca, cu toată spuza de poezie, de asociații colorate, de cîntec și de bucurii elementare, care nu se dezmițtă nici în *Minunata pantofăreasă*, și nu degeaba rolul de *raisonneur* e atribuit chiar Copilului. (Nu e, el, singurul care-l recunoaște imediat pe pantofarul travestit, tocmai pentru că „aude” și „vede” ce nu aud și văd oamenii adulți?)

Desigur, prin teza lui morală (comedia aduce o adiere a „moralității” medievale),

poetul nu vrea să pledeze pentru căsniciile cu mari diferențe de vîrstă dintre soți. Luînd însă un asemenea caz — ce poate fi socotit caz limită într-un anumit sens — Lorca stabilește un principiu incoruptibil al căsnicieii, al familiei: fidelitatea consecventă a soților, încrederea lor reciprocă. Bazată pe ce? În ultimă analiză, pe *poezie*, ca o calitate atotcuprinzătoare a omeniei, răspunde Lorca. Vîrsta — ca și frumusețea sau bogăția pretendenților reali și imaginari la mina pantofăresei — devine un criteriu exterior. Pantofăreasa e cucerită și rămîne definitiv fascinată de vîrstnicul ei soț, care „în ciuda celor cincizeci și mai bine de ani ai lui, binecuvîntați fie anii lui, mi se pare mai drept decît trestia și mai toreador decît toți bărbații de pe pămînt”, pentru că: „...toate aceste basme și păcăleli... nu sînt decît firimituri din cîte știa el... Știa de trei ori mai mult, așa să știi!... Mi le povestea cînd ne culcam să dormim. Istorioare străvechi de care dumneata nici n-ai auzit...”

Dacă aceste momente subliniază latura contemplativă a personajului — cea dinamică, cea activă, stă, așa cum spune autorul în prolog, în faptul că Pantofăreasa „luptă mereu; luptă cu realitatea din jurul ei și luptă cu fantezia, ori de cîte ori aceasta se preschimbă în realitate văzută”. De fapt, luptă cu vecinele birfitoare, „vi-pere pudrate”, cu clientele care vor să-î înșele bărbatul, cu tinerii și bătrînii amorezați de ea, cu toată lumea, în afară de Copil, singurul care o înțelege. Axată pe acest personaj principal, care dă și titlul piesei, acțiunea e și ea o continuă alternanță de ritm îndrăcit și de momente de întîlnire cu închipuirea, cu o realitate visată, desigur mai bună, mai senină, decît cea imediat înconjurătoare. Și mai are piesa o semnificație. Prin figura Pantofăresei, aleasă anume „din popor” pentru că „poezia s-a retras de pe scenă în căutarea altor medii”, adică a mediilor populare — autorul a ținut să creeze o eroină exemplară, intruchipare a virtuților morale și de caracter ale poporului andaluz. În acest scop, Lorca și-a așezat personajul în lumea lui organică, firească, destul de diferențiată tipologic și chiar din punct de vedere social. Căci dacă Tinărul cu sombrero, Don Mierloi sau Tinărul cu briu reprezintă diferite temperamente și vîrste, Primarul, de pildă, reprezintă atît autoritatea administrativă, cît și puterea banului, în fața căroră Pantofăreasa rezistă cu bărbăție și le respînge. Lorca nu lasă neironizate — pentru a pune în relief sănătatea suflătoare a eroinei principale — nici simțul de birfă, ușuratică pâlăvrăgeală a Ve-

² S-ar putea discuta și asupra titlului: adjectivul „prodigiosa”, e într-adevăr prodigios în accepțiune. Prima traducere, a lui Lascăr Sebastian, îl redă prin „nemaipomenită”, dar e adevărat că poate fi și „admirabila”, „strașnică”, „extraordinară” etc. În orice caz, „minunata” pare că limitează trăsăturile pantofăresei la cele morale, de bază.

cinelor, nici ipocrizia morbidă a Bigotelor (nu chiar Călugărițe, cum indică traducerea). Cu un cuvânt, Lorca a căutat să sculpteze în chipul Pantofăresei statuia din piatră lucitoare a prototipului femeii crescute pe solul aspru al Andaluziei: săracă, frumoasă, harnică, vioaie, statornică, cinstită, dispusă la visare, dar și la acțiune. Toate acestea în ritmul jucăuș al comediei, anticipând într-un fel statuile tragice ale femeilor turnate în cremene dură din *Yerma* și *Casa Bernardei Alba*, de mai târziu.

Înțelesurile generale ale piesei, factura personajelor și a relațiilor dintre ele au fost desoțite de Miron Niculescu cu respect față de text. Din păcate, nu a ajuns la o suficientă adâncire a lor. De aceea, personajele și spectacolul au avut o desfășurare mai mult plană, pe lungime și înălțime, lipsindu-le acea a treia dimensiune, adâncimea, care le-ar fi dat un alt contur și relief. Rezultă de aci că regizorul a fost preocupat peste măsură de plastica și ritmul spectacolului. De fapt, mișcarea, cadența, succesiunea rapidă a scenelor au fost lucrul cel mai bun. (Se cuvine amintită din nou contribuția lui Stere Popescu, coregraful, și a lui Adrian Ionescu, comentatorul muzical, amândoi urmărind cu expresivitate datele textului.) Cu unele rezerve asupra citorva culori și asupra excesivei abstractizări a demarcării spațiului de joc (uși și ferestre suspendate), scenografia — tot a lui Miron Niculescu — s-a integrat în viziunea generală a spectacolului. În privința costumelor, rezervele sînt mai categorice pentru că ele amintesc o Spanie prea convențională, nedistingindu-se prin fantezie nici în colorit, nici în croială. (O întrebare: de ce Autorul din prolog, adică de ce Lorca, autor popular, îmbrăcat în frac?)

Interpreta principală, Coca Andronescu, are afinități cu personajul Pantofăresei. Văzînd-o jucînd, simți că ceva din temperamentul actriței, ceva din umbletul, din gesturile ei, pot fi ale personajului, care a și fost în oarecare măsură urmărit pe făgașul temperamentului dictat de text. Totuși, Coca Andronescu n-a reușit să fie o adevărată eroină populară, adică „pantofăreasă din popor”, n-a vibrat la maximum în scenele de reverie, n-a fost din plin viguroasă în scenele „violente”, iar uneori s-a alintat prea mult, confundînd feminitatea Pantofăresei cu aceea a unei eleve de pension. Uneori, căci în general, actrița s-a menținut pe o mai sigură linie de

mijloc. Într-un cuvînt: o statueta, mai mult o miniatură, și nu statuie adevărată.

Mihai Fotino în rolul de compoziție al Pantofarului, a fost un secundant de calitate, știînd să fie blind și dușos, fără să dea în senilitate, pricepîndu-se să evoce cu discreție povestea curelarului din Córdoba. I-am reproșat, însă, unele îngroșări de priosos ale pasajelor pe care le socotește de necesar efect comic (de pildă, în scena vizitei Primarului).

Omogen și bine diferențiat în același timp, grupul Vecinelor: Draga Olteanu, Mitzura Argezi și Eliza Ploeanu (care în recital a cîntat foarte neconvîngător *Cele trei frunze*). Compus cu mijloacele verificate ale tradiției, tipul comic al lui N. Enache (Don Mierloi) a avut savoare și chiar eleganță. Grave nedumeriri au trezit opintelile și icnirile grotesce ale lui Marin Negrea într-un personaj (Tinărul cu briu) pentru care autorul recomanda special: „Directorul de scenă să dea cu ciomagul în capul actorului care ar exagera cituși de puțin acest rol!”

Fără a căuta să diminuăm aportul întregii echipe, putem afirma cu certitudine că una din realele virtuți ale spectacolului o constituie interpretarea Copilului (Cezar Tătaru). Surprinzător de îndemînic pe scenă, micul actor a adus o undă destul de bogată din acea lume a copilăriei, care-l fascinașe atît de mult pe Lorca: „Li e dat, copilului, să fie spectator și în același timp creator, și ce creator minunat! Un creator care posedă un sens poetic de prim ordin. Nu trebuie decît să-i studiem primele jocuri, înainte ca priceperea să-l turbure, pentru a observa ce frumusețe planetară îl însuflețește, ce perfectă simplitate și ce tainice legături descoperă între lucruri și obiecte, pe care Minerva nu le va putea descifra niciodată. Cu un nasture, un moșorel de ață, o pană și cele cinci degete ale mîinii, copilul construiește o lume complicată, unde se încrucișează rezonanțe inedite, care cîntă și se ciocnesc într-un chip fascinant, cu o bucurie imposibil de analizat”.

Astfel — dintr-un spectacol frînt în două părți calitativ inegale — atunci cînd textul a fost redat cu claritate, a răzbătut pînă la noi, chiar dacă în mod aproximativ, ceva din chipul poetului republican despre care Pablo Neruda scria că „era un fulger fizic, o energie în perpetuă mișcare, o veselie, o incîntare, o gingășie absolut supraomenească. Persoana lui era vrăjită și aducea fericire”.

Florian Potra