

## Un dialog posibil despre OPERA DE TREI PARALE\*

S-au scris multe cronici informate și drepte cu privire la spectacolul *Opera de trei parale*; parcă n-ar mai fi loc de încă una. Dar ascultînd controverse și opoziții, interesat fiind mai ales de dezacordurile unor spectatori obișnuiți față de reprezentație și de întrebările de substanță sinceră care i-au fost și-i sînt adresate, aș încerca să formulez cîteva răspunsuri care n-au altă pretenție decît aceea a unor puncte de vedere într-o discuție.

\*\*\*

— Dacă vrei să-l recomanzi cu adevărat pe Brecht publicului românesc e mai bine să te adresezi lucrărilor de maturitate, nu celor din tinerețe, care-l reprezintă parțial...

— Sînt însă și autori care au scris o singură operă în mai multe capitole; înăuntrul ei nu se prea pot risca periodizări convenționale și diferențieri categoriale stricte. Teatrul lui Balzac n-are cum să fie considerat în etape, marcînd o evoluție de la inferior la superior; cine ar afirma azi că *O noapte furtunoasă* e o treaptă, iar *D-ale carnavalului* alta, pe o scară suitoare?

*Opera de trei parale* a avut premiera în 1928, dar faza ei embrionară e datată cu două sute de ani înainte, cînd poetul și dramaturgul englez John Gay, prietenul lui Pope și al lui Prior, i-a adus în scenă pe veselii săi cerșetori. Apoi, Brecht a tot lucrat la piesă pînă în ultimii ani ai vieții. Și el, și numeroși exegeți au considerat că aceasta este o piesă programatică a teatrului epic; ea și-a făcut loc tocmai ca atare pe scenele lumii și ar fi neconform a o numi nereprezentativă.

\* Teatrul „Lucia Sturdza Bulandra”: „Opera de trei parale“ de Bertolt Brecht. Regia: Liviu Ciulei și Raul Serrano. Decoruri: Liviu Ciulei și Ion Oroveanu. Distribuția: Victor Rebengiu și Dumitru Furdui (Cîntărețul ambulant), George Măruță (Jonathan Jeremiah Peachum), Mimi Enăceanu (Celia Peachum), Margareta Pîslaru (Polly Peachum), Adrian Gheorgescu (Filch), Toma Caragiu (Macheath-Mackie Șis), Mihai Mereuță (Mathews), Marius Pepino (Jakob), Gh. Ghiulescu (Robert), Gheorghe Novac (Jimmy II), Vasile Florescu și Dumitru Furdui (Walter), Paul Sbrênța (Ede), Nae Ștefănescu (Pastorul Kimball), Gheorghe Petreanu, Dumitru Dumitru, Al. Martinescu, Mihai Badiu, Simion Hetea, Em. Reisenauer, Mircea Gogan, Cici Manoliu, Eleonora Gion (Cerșetori), Clody Bertola și Virginica Popescu, (Jenny-Speluncă), Aurelia Sorescu, Ileana Mindrilă, Zoe Anghel-Stanca, Beatrice Biega, Virginica Popescu, Ina Otilia Ghiulea, Isabela Gabor, Mihaela Juvara, Coca Blanu, Flavia Buref („Colegele“ ei), Gh. Oprina (Brown), Rodica Tapalagă (Lucy), George Andreescu (Smith), Toma Paraschivescu (Ajutorul lui Smith), Traian Petruț (Călăul). În alte roluri: Misail Chiriță, Gheorghe Iorgulescu, Marian Bușulescu, Paul Nestorescu, Ilariu Popescu, Jeannine Elefterescu, Maria Pricop, Aura Rădulescu, Teodora Mitulescu.

Publicul romînesc a cunoscut și alte produceri brechtiene, nu e străin de această dramaturgie, nici de principiile regizorale ale autorului, nu e deci cazul a certifica echivoc inițiativa prezentării unei piese sau alteia din opera scriitorului, sub motive de pură cronologie.

\* \* \*

— Nu e, totuși, puțin desuetă această reetalare a drojdiei societății? Literatura cu apași, femei de stradă, vagabonzi, cerșetori a fost mult prea abundentă, atât în versiunile ei „serioase” cât și în parodie, ca să mai stîrnească azi un interes nou.

— Această abundență e un fapt și cel puțin literatura engleză cunoaște exemplare numeroase înainte de Gay și după el, în binecunoscutele romane ale lui Dickens și în veselele povestiri ale lui Zangwill, după cum literatura franceză a furnizat, pe lângă romanele naturaliste, narația-fluviu a lui Eugène Sue sau melodramele scrise de D'Ennery și Cormon, literatura spaniolă — nuvela picarescă, sau cea rusească — o producție epică de coloratură critică, socială, semnificativă mai ales în scrierile lui Gorki, și așa mai departe. În vremea din urmă a făcut largi investigații în teritoriul social respectiv filmul neorealist italian.

Mi se pare că Brecht n-a fost interesat nici de tragedia acestor pături numite lumpenproletare, nici de melodrama lor și nici de comedia aspirațiilor individuale ale unor tipuri spre „societatea înaltă”. El și-a propus să divulge acele relații între anumite straturi ale societății capitaliste pe care onorabilitatea burgheză le mistifică ori le respinge. Și a pornit de la cel mai de jos. Pungașii, cerșetorii, prostituatetele, cei puși să-i înlătore ori să-i îngrădească, adică poliția, justiția se află angrenați într-o uriașă afacere, care-și are întreprinderile ei — cum e aceea a lui Peachment —, registrele ei de conturi și planurile de operațiuni, fiind dinamizată de ideea tipică de concurență. În virtutea nimicitor al concurenței se urzesc căsătorii „morganatice”, intrigi pentru defăimarea și anularea adversarului, se face recurs la sacrele legi protectoare ale proprietății și se inițiază chiar false demonstrații de stradă, revendicative, în scop de șantaj. Osmoza permanentă între straturile de sus ale burgheziei și acest strat ultim, de sedimente, e relevată și printr-un moment suprem de contact real: în final, banditul Macheath intră oficial în onorabilitate, luîndu-i-se de pe gît lațul spînzurătorii și punîndu-i-se cu pompă colanul de nobil.

De aceea, aș socoti viziunea originală a lui Liviu Ciulei și a scenografului Ion Oroveanu remarcabilă prin consubstanțialitate cu opera. Căci scena înfățișează, în tot timpul reprezentației, zidul din spate al unei clădiri masive și sumbre, metaforizînd astfel curtea din dos a societății capitaliste; peripețiile care se desfășoară aici (nunta lui Mackie, de pildă) sînt organizate scenic în așa fel încît să mimeze (ridicol, evident) ceea ce se poate vedea, în situații similare, la fațadă. Această idee, urmărită cu consecvență, își găsește felurite expresii în decoruri, ca și în costumația Piei Oroveanu — care le-a pus tuturor bărbaților aceeași pălărie neagră și a sugerat același costum (chiar cînd e incomplet, impestrițat), dominat de negru.

Ca aspect general, fauna din piesă nu putea fi depozitată de elementele exotic-pitorești care-i sînt inerente — și nici nu era cazul să fie lipsită de ele. Brecht le-a dizolvat însă în ironie, înlăturînd prin zeflemea crusta de romanțiozități, spirit de aventură, cinism cu panasă, pretinsă loialitate întemeiată pe jurăminte — pe care literatura mizerabilistă a stratificat-o pe trupul și sufletul ființelor de clasă. În spectacol, această zeflemea devine un principiu director și țintește nu numai oamenii piesei, ci și fariseismul specific burgheziei (ca în scena ultimelor socoteli dintre Mackie și Brown).

Cred că un aspect mai cețos al acestei piese, construită cu atîta tilc și vehemență dreaptă, puternică și directă în dezvăluirile ei, e transferul de substanță socială și atitudine critică pe care-l săvîrșește uneori Brecht, din domeniul adevăraților oprimați, în cel al lumpenproletariatului. Aici demonstrația oscilează; intenția de a zugrăvi un tablou social complet nu se poate bizui pe o idee ca aceea cuprinsă în songul „Din ce trăiește un om?.../ Vrem orice om sărac să-și taie-odată/ din piinea lumii, barem o bucată.../ ...întii de toate dați-ne mîncare”, pentru că o asemenea idee nu e încorporată efectiv în sistemul de imagini ale piesei; îi lipsesc și personajele care s-o susțină, și situațiile care ar putea-o afirma, chiar și indirect. Tot aici are și spectacolul partea lui umbroasă, căci toți cei ce sînt angrenați în momentele cu pricina joacă într-o



manieră subliniat dramatică. Încredințarea finalului tristei retrageri a femeii pierdute Jenny Speluncă aduce, în acest sens, cel mai împovărător element de incertitudine în argumentația generală. Observația a mai fost făcută, argumentat, de cronicarul Radu Popescu.

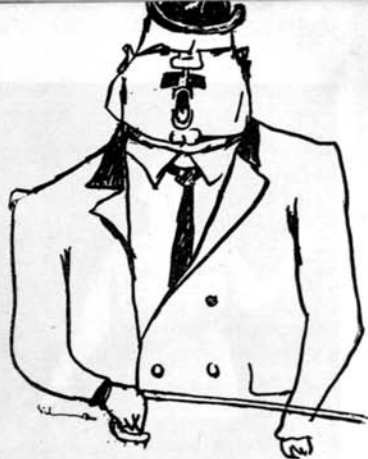
Valoarea de ansamblu a reprezentației românești în *Opera de trei parale* e exprimată, cred, în generalizarea din perspectivă contemporană (implicată și în text) a anumitor raporturi din societatea burgheză. Iar generalizarea e cu atât mai pregnantă, cu cât studiul scenic al coliziunilor din această lume mace-rată de contradicții se exercită într-o modalitate artistică proprie, unitară, seducă-toare nu numai prin logica demonstrației, ci și prin expresia colorată, imbinând suplu pasiuni contrarii, înfățișând situații și, numaidecît, cu aceeași vigoare, contra-situații, creînd paralelisme între tipuri și atrăgînd atenția asupra a ceea ce des-parte indivizii, răsturnînd mereu fiecare raport stabilit, pentru a nu lăsa dubiu asupra esenței reale a fenomenelor. Polemica autorului și realizatorilor cu aparen-țele scontează și efecte comice și efecte tragice. În întregul ei e subsumată însă unei discuții raționale cu spectatorul, căruia i se oferă toate elementele pentru a-și formula concluzia proprie, premisele fiindu-i servite astfel încît să nu-și poată refuza concluzia justificată de istorie.

Perspectiva contemporană organică, eficientă salvează deci de atributul de vetust materialul de viață întrebuițat în construcția dramei.

\*\*\*

— *Nu-mi dau seama dacă și cît e de frumos acest spectacol. Sînt momente de teatru, dar și de operetă, e și muzică de estradă, pare cam amestecat ca gen; mai totdeauna e prea multă lume, prea multă recuzită pe scenă. Poate fi considerat oare brechtian? Nu e o modernizare cam forțată?*

— Dramaturgia lui Brecht e o soluție literar-dramatică, inspirată de cre-dințele sale teoretice în privința teatrului, dar principiile sale regizorale, cele privind relațiile scenei cu publicul, ale actorului cu textul etc., nu pot fi soco-tite obligatorii nici chiar în transpunerea vreuneia din piesele sale. *Domnul*



INTERPREȚI DIN SPECTACOL

văzuți de *Silvan*

Sus : Clody Bertola (Jenny-Speluncă), Marius Pepino (Jakob Sparge-Teste), Gh. Oprina (Brown); mijloc : Toma Caragiu și Margareta Pîslaru (Mackie și Polly); jos : Mimi Enăceanu (Celia Peachum), Mihaj Mercuță (Mathews), George Măruță (Jonathan Peachum)





*Punțila și sluga sa Matti* a fost montată la Teatrul Muncitoresc C.F.R. din București nu în respectul efectului de distanțare, și cu toate acestea artiștii trupei „Berliner Ensemble“, aflați în turneu la noi, au apreciat foarte călduros montarea, validând adică și un mod diferit de al lor de a înfățișa o lucrare brechtiană.

Echipa de realizatori condusă de Liviu Ciulei a considerat *Opera de trei parale* dintr-un punct de vedere propriu, care nu poate fi confirmat sau infirmat prin raportare strictă la viziunea lui Brecht asupra înscenării piesei — căci altfel toate spectacolele din lume cu piese pe care le-a semnat odată regizorul Brecht ar trebui să semene cu prototipul.

După cum se știe, dramaturgul german a lucrat aici pe un vechi text englezesc, a prelucrat și interpolat creații literare de François Villon și Rudyard Kipling și i-a cerut compozitorului Kurt Weill să scrie o partitură specială, ulterior căreia el a recompus unele versuri. Liviu Ciulei a mers mai departe pe acest drum. El a folosit traducerea lui Isaiia Răcăciuni și Ion Cantacuzino, căreia a considerat necesar să-i aducă unele transformări (adăugând fragmente din romanul lui Brecht, scris pe același material), i-a solicitat poetei Nina Cassian o versiune a cîntecelor și compozitorului Richard Bartzler o parafrază modernă a muzicii originale — care să servească implantării contemporane a piesei în spectacol. Împreună cu Raul Serrano a elaborat viziunea regizorală nouă, decurgînd din textul nou, și muzica recompusă; cu Ion Oroveanu a stabilit noile spații de joc, conform cărora, în repetiții, s-au creat necesități noi de prelucrare a textului. De la început a stabilit că, în spectacol, unul din roluri trebuie interpretat de o cîntăreață, pentru a se da maximă valoare cel puțin unora dintre motivele muzicale, și a invitat-o în acest sens pe regretata Maria Tănase. Ulterior a intrat în distribuție, în alt rol, Margareta Pislaru.

Am impresia că spectatorul nu contemplă pe deplin detașat întîmplările de pe scenă, nu este „pus“ în fața acțiunii, că scenele nu sînt dissociate unele

de altele, așa cum și-a propus probabil regizorul Brecht (sau cum a dorit); sînt și alte nonconformări la viziunea brechtiană. Dar spectacolul este conceput, chiar și prin aceste îndepărtări de canoanele teatrului epic, *în spirit brechtian*, servind opera pe ideea ei critic fundamentală, descoperind în structura lucrării o posibilitate originală de a afirma această idee fundamentală.

În multe locuri din lume se caută azi căi de valorificare a tuturor potențelor teatrului, privit ca o artă cetățenească ce se adresează mulțimilor. Unii denumesc țelul acestor căutări *teatru total*, deși poate i s-ar potrivi mai curînd numele de *teatru pur* și simplu — teatru adevărat, conform cu natura sa, esențial. Definiția termenului e, desigur, dificilă. (Profesorul praghez Jan Kopečky, reputat istoric și cercetător, mi-a mărturisit recent că lucrează de mai mulți ani la o carte care se vrea răspuns la întrebarea: „ce este teatrul?” și că, ajuns la pagina 1000, are senzația că-i vor mai trebui măcar încă două mii). Pînă la definirea completă a noțiunii, știm deocamdată că dorința de a revitaliza în teatru formele vechi, populare ale acestei arte, de a găsi mijloace noi pentru a valorifica înțelesul actual al pieselor vechi, de a perfecționa mijloacele verbale și nonverbale ale actorului și a potența expresia sa în raport cu cerințele de reflectare cît mai diversă și mai multilaterală a omului modern — e integrantă preocupărilor actuale ale celor mai bune teatre din lume; că definește deci o coordonată a teatrului contemporan, care constă în stabilirea unei relații cît mai strînse cu un public cît mai vast. Spectacolul Teatrului „Lucia Sturdza Bulandra” este, cred, înscris acestei sfere de preocupări. E o experiență de teatru complex, în care contactul nemijlocit cu spectatorul, folosirea muzicii ca factor dinamic al acțiunii, plastica mișcării, comportarea mecanizată (a poliștilor), dansantă, grotescă, acrobatică a actorului, modularea specială a vocii în rostirea (și în cîntarea) songurilor — care au o anume rigoare a rostirii către public — sînt reunite într-o imagine unitară de mare anvergură scenică. O asemenea experiență, care vizează monumentalul scenic, și vrînd să exprime o lume îi caută măsura imagistică în limitele maxime ale scenei, e prin ea însăși un act de cultură teatrală. Căci, pentru a fi expusă astfel publicului a fost



Margareta Pîslaru (Polly)  
și Rodica Tapalagă (Lucy)



nevoie de o cercetare în domeniul specific (nu în afara lui), cu integrarea în actul teatral a unor valori care, în decursul timpului, s-au separat din constituția lui (din motive istorice și stilistice ce nu au loc a fi examinate aici). Dacă muzica e scoasă din fosă și readusă pe scenă, asimilată faptului scenic, aceasta e o experiență interesantă (a mai fost, de altfel, tentată și în *Cum vă place*; de asemenea, de alți regizori — aș aminti, de exemplu, nelegitim uitatul spectacol *Ochiul albastru* al lui Horea Popescu). Dacă actorii organizează la un moment dat un cor vorbit, necesar acțiunii, aceasta e iarăși o experiență notabilă care își are rădăcinile, într-un fel, în originile tragediei și comediei. Dacă un grup de femei, reprezentînd pensionarele bordelului unde Mackie „își face tabietul” o dată pe săptămînă, schițează într-un moment al acțiunii un număr de music-hall, această viziune nu contrazice universul lor spiritual (aș zice și estetic), căci lumea interlopă își are și ea preferințele ei în materie de artă — și e o experiență fertilă introducerea unui element spectral din sfera vieții moderne în montarea aceasta referitoare la o întîmplare veche.

E adevărat că experimentul scenic nu e desăvîrșit pe tot parcursul lui și gustul care îl ghidează nu e totdeauna sigur. Bilciul din Soho e frumos alcătuit, ca o petrecere ieftină într-o policromie ternă, căsătoria lui Mackie nu are însă umorul întreg al textului (și al situației). Întîlnirea dintre cele două rivale, Polly și Lucy, e stridentă și punctată de efecte. Finisajul spectacolului ar mai fi reclamat timp. Nu e deloc ușor să faci un spectacol elegant despre o umanitate atît de joasă. Tocmai de aceea, ar trebui subliniate încă o dată siguranța concepției și perseverența cu care sînt polarizate toate datele spectacolului în jurul ideii teatrale originale ce l-a guvernat. Există, firește, elemente din domeniul estradei, după cum există și unele detalii ale punerii în scenă care amintesc de circ (Mackie în cușcă). Tot astfel, există în reprezentarea cu *Romeo și Julieta* demonstrații de cultură fizică de masă (bătălia cu săbiile dintre membrii familiilor Montagu și Capulet), iar în *Galleu*, scene de iarmaroc medieval. În *Iași în carnaval* ori în *Rețeta fericirii* e practicat, în anumite momente, teatrul de păpuși, iar în *Poveste din Irkutsk* — cinematograful. Importantă nu e



atît constatarea acestor note particulare ale sintezei teatrale, ci aprecierea asimilării ori neasimilării lor în structura proprie, unitară a spectacolului. Or, în *Opera de trei parale* s-a realizat, cred, fuziunea elementelor disparate, a împrumuturilor, a muzicii, a dansului, pantomimei, cîntului, declamației, într-un concept unitar de spectacol teatral.

\*\*\*

— *Ideea regizorală e temerară, dar actorii nu prea par pregătiți pentru o astfel de lucrare. Colectivul nu s-a sudat îndeajuns. Sint actori importanți în roluri secundare și figuranți în roluri însemnate. Ca să faci o trupă din toți aceștia, trebuie o viață de om.*

— Dar pentru a porni la asemenea grea încercare trebuie un artist adevărat care să și-o propună. El și-a luat pe umeri povara constituirii unui ansamblu, în condițiile unui experiment complicat ale unui text dificil și ale unei puneri în scenă anevoioase. Se pare că o trupă se făurește cu adevărat în încercări grele; e nevoie de o nicovală pe măsura barosului ca să modelezi metalul așa cum se cuvine. Victor Rebengiuc, într-un rol episodic, e, într-adevăr, în litigiu cu direcția de scenă. Mimi Enăceanu nu manifestă simpatie față de teatrul de reprezentare, iar Gheorghe Oprina rămîne la semnele exterioare ale rolului șefului poliției, dilatînd extrem aparența sa comică. (Ultimii doi actori au fost reușiți distribuți în destule spectacole; dar s-a văzut încă din *Proștii sub clar de lună* că amîndoi manifestă inaderență funciară față de o anume formulă modernă de teatru — inaderență accentuată aici.) Clody Bertola, pictînd cu sensibilă intuiție această amforă ofilită care e Jenny-Speluncă, a jucat adesea cu prea multă simțire rolul, contrazicîndu-l într-o bună parte a lui. Dar actori de posibilități atît de diferite ca Mihai Mereuța și Marius Pepino, Gheorghe Ghițulescu și Gheorghe Novac, Vasile Florescu și Paul Sbrențea izbutesc să se armonizeze (și să fie armonizați) în configurarea bandei lui Macheath. Pentru Mereuța nu era greu, firește, să-și asume sarcina interpretării lui Mathews, dar Marius Pepino a demonstrat un efort important în schițarea masivului și



naivului Jakob Sparge-Teste. Iar Margareta Pislaru, deși fără școală scenică, a realizat personajul într-un autentic stil brechtian, jucînd fără participare afectivă, ci demonstrativ, căci autorul nu a rîvnit la simpatia publicului pentru Polly, ci la înțelegerea de către spectator a mecanismului social care produce asemenea ființe, cu sufletul epurat de sentimente adevărate și purtînd stigmatul indelebil al calculului pe bani peșin. Rodica Tapalagă a preluat, de asemenea creator, partitura dramatică și ideea regizorală, dublînd cu răsfățul odraslei de oameni cu stare grosolănia celeilalte, crescută într-un cartier rău famat, cele două fete constituînd astfel, prin două ființe congenere, un singur tip social; fără îndoială că ambele ar fi trasat exemplar acolada care le unește, dacă Margareta Pislaru n-ar executa unul din cîntece la microfon într-o postură care o dislocă din spectacol, iar Rodica Tapalagă n-ar folosi cîteodată un alint prea insistent.

Actorii nu sînt toți și pe deplin pregătiți pentru acel experiment teatral modern în care personajele reprezintă generalități condensate în simboluri și metafore, iar sensul este parabolic. Dar pilonii *Operei de trei parale* au fost tocmai interpretii celor două fături scenice care, după părerea mea, le rezumă și le exprimă într-un fel sau altul pe toate celelalte: Jonathan Jeremiah Peachum, proprietarul firmei „Prietenul cerșetorilor“, și Macheath zis Mackie Șiș. Peachum are o tristețe sumbră și rea, e covrîșit de griji, apodictic; în el s-au mortificat toate pornirile omenești și a rămas vie numai pînda. G. Mărutză a realizat maximum de detașare scenică, el își prezintă personajul insinuid cu finețe proprie sa opinie, fără s-o forțeze cituși de puțin pe a privitorului din sală. Susține controverse calme (de pildă cu Brown), altele surescitate (cu fiica sa), ori învăluite într-o indiferență totală (cu cerșetorul Filch), totdeauna închis, fără zîmbet, plictisit parcă de tot ce se ivește nou în mersul lucrurilor, disimulînd însă astfel lovitura de măciucă ce i-o pregătește celuilalt. Inteligență vie, adresă, siguranță a jocului și raportare permanentă la idee, fără a se lăsa furat de false afecte ori de pedante combinații scenice — iată caracteristicile acestui actor care susține esențial stilul spectacolului. La fel și Toma Caragiu, cu al său Mackie tăios, brutal, direct, trecînd degajat prin peripețiile accidentatei biografii, solicitînd nu milă cînd e trădat și nici scuze cînd lovește, ci o apreciere lucidă a categoriei pe care o reprezintă. Umorul sec, nativ al actorului e aici un reactiv pentru valorificarea ridicolului pseudoeroismului gangsterului. Ținuta țepăună, robustețea ce se dorește mlădiată după maniere de salon, dezvăluie ținta personajului. Mackie e în același timp un Nae Grimea cinic, luînd în stăpînire toată populația feminină a mahalalei, și capabil, totodată, a ieși șiret din încurcături amoroase, un Ghiță Țircădău fioros, cu ambiție de familist și șișul ascuns în bastonașul de dandy, un Cațavencu iscusit care combină toate mijloacele posibile în situația socială dată, ca să-și scoată profitul maxim și să urce cîte două trepte o dată spre virful scării. Toma Caragiu a adus, cred, contribuția esențială în definirea legăturii siameze dintre burghez și gangster, explicînd perseverent, cu răbdare, personajul, ocolind orice participare sufletească, examinîndu-l pe Mackie rece și atent, expunîndu-l mereu în altă ipostază curiozității spectatorului. Tipul e depozat sistematic de aureola donjuanescă, de aceea a curajului ca și de falsul sentimentalism, de fama imposibilității de a fi prins. Jocul de-a urmărirea, în care Mackie face ocolul celei în pas de marș, urmat la distanță și în același ritm de polițiști, înecă în hazul unei parodii excelente mitul evadărilor spectaculoase, îndelung pregătite și ireversibile, biziute pe așa-zisul geniu al ilustrului răufăcător. Interpretarea e adîncă și netă, nici unul din sensurile personajului nu rămîne sigilat. Actorul întrebunțează cu succes maniera sa penetrantă de a se adresa partenerului, vigoarea mișcării și a rostirii, replica sacadată, imperceptibil nuanțată, calmul amenințător, părăsirea bruscă a locului de joc și intrarea tot atît de bruscă în scenă, meditația rapidă și hotărîrea tot atît de rapidă, fiind mereu și pe deplin stăpîn pe toate resursele artistice de care dispune, orientîndu-le ferm spre reliefaarea ideii fiecărui moment în parte și păstrînd mereu prezent sensul generalizator al acțiunii. Și Caragiu face stilul spectacolului.

Iar ansamblul se va suda în reprezentații. Și în alte spectacole. Problema a fost pusă și soluția are nevoie de timp pentru a se cristaliza.

— Oare ce-ar fi spus Brecht de acest spectacol? Mă indoiesc că i-ar fi plăcut.

— Mie mi s-a părut, la un moment dat, că-l văd într-o lojă, îngîndurat, surizînd neîncrezător, cu un licăr ironic sub sticla ochelarilor, scărpinîndu-se încurcat după ureche, dar numaidecît aplaudînd cu toată puterea mîinilor care au scris *Opera de trei parale*. Cei ce l-au cunoscut spun că privea totdeauna departe de sine însuși și era captivat sincer de orice noutate care se ivea în orizontul vast al vederii sale.

Valentin Silvestru

## TEATRUL „LUCIA STURDZA BULANDRA“

### „FII CUMINTE, CRISTOFOR!“ de Aurel Baranga

Regia : Valeriu Moisescu. Decoruri : Trică Ciocîrdel. Distribuția : George Mărutză și George Carabin (Valeriu Stambuliu), Beate Fredanov (Victoria Sava), Octavian Cotescu (Cristofor Bellea), Marcela Rusu (Ema Bellea și Anca Stambuliu).

Ceea ce își propune să dezbată, alert și cu vervă, piesa *Fii cuminte, Cristofor!* este o problemă serioasă de viață a oamenilor de azi și de totdeauna.

Investigînd sfera relațiilor intime — iubirea conjugală —, autorul manifestă nevoia de a numi prin apropieri și contraste identitatea unei căsnicii, de a stabili normele unei conviețuiri armonioase între soți, incriminînd cu ironie ceea ce tulbură climatul unei etici intime superioare: egoismul, superficialitatea, miopia, iresponsabilitatea etc. Cel care poartă aceste tare este compozitorul Cristofor Bellea, personalitate creatoare, fire de artist, figură simpatică, chiar fermecătoare; după opt ani de conviețuire cu soția, profesoara Ema, el ajunge la bizara concluzie că duce alături de ea o existență banală, plată și monotonă, că femeia visurilor lui din tinerețe s-a transformat dintr-o dată într-o anostă și plicticoasă tovarășă de viață, o fadă „mediocritate“. Inconștient de faptul că la baza acestei vieți de rutină stă, în fond, lipsa efortului, propria sa incapacitate de a alimenta și de a împropăta mereu un sentiment real, de a-i păstra farmecul, puritatea în contactul cu micile neînțelegeri și neplăceri cotidiene, cu prozaismul, cu uzura nenumăratelor și repetatelor clipe trăite în doi, Cristofor se simte tentat să încerce a ieși din impasul pe care singur și-l creează, printr-o aventură extraconjugală. El nu reprezintă un tip de duzină. Dorința

de aventură a lui Cristofor pornește din ușurința unui răsfățat de viață, familie, prieteni, de societate, un suflet vanitos căruia îi place să se joace cu vorbele, cu oamenii, cu simțămintele lui și ale altora. Neconform cu noțiunile de demnitate și responsabilitate, de respect față de sine însuși și de alții, acest joc de-a viața și de-a dragostea, acest dans cu sentimentele, cu iubirea, cu căsătoria se dovedește „fatal“ pentru Cristofor, care iese din acest joc — pedepsit. Lecția pe care o primește Cristofor în final de la soție, care-l părăsește, are darul de a sublinia gravitatea temei morale cu dublul ei aspect social și individual, de a supune neîndoiește meditației „cazul“ lui Cristofor. Firesc se ridică însă întrebarea: oare numai Cristofor trebuia pedepsit? Săgețile autorului ocolesc cu desăvîrșire „cazul Ema“, și pe nedrept, soția avînd partea ei de vină în tentativele de evaziune ale compozitorului. Sentința capitală — dramatica plecare definitivă a Emei — pare o pedeapsă suplimentară. Reală punițiune — pe care scriitorul o demonstrează într-un tablou admirabil construit și nou ca sens — este lecția Ancăi, spectaculos moment de anticipație a unei alte „iubiri“, în care Cristofor ajunge în ridicola situație ca alături de pretinsa femeie a visurilor sale să se frămînte obsedat de soarta soției și decepționat de aspectul cotidian al aventurii.

Pivot al comediei, „cazul Cristofor“ este un prilej pentru autor de a pă-