

MOLIÈRE — PROBLEMĂ DE TRADUCERE

Teatrul de Stat Brăila : *Scoala nevestelor* ; Teatrul de Stat Ploești :
Vicleniile lui Scapin

Distanța care ne desparte de Molière în timp a fost umplută pînă nu de mult, pînă la promovarea realismului socialist în teatrul nostru, de o anumită tradiție ce pune accentul pe latura formală a comedilor sale, împotmolindu-se în nisipurile unui *pseudostil* de interpretare molierescă. Evident, nu putem nega unitatea, timbrul specific al limbajului comic creat și susținut de Molière, care a determinat stilul efektiv, clasic de interpretare. Dar, în același timp, ca slujitori ai metodei realist-socialiste, nu putem fi de acord cu deplasarea centrului de greutate de pe conținut pe formă, a unei greșite înțelegeri a tradiției clasice. Prejudecata stilistică n-a făcut decît să servească teatrului burghez pentru escamotarea fondului social și moral cuprins în toate lucrările lui Molière. De aceea, salutăm în recente spectacole de la Brăila și Ploești, orientarea spre valorile de conținut ale textului, spre semnificațiile reale ale acestuia.

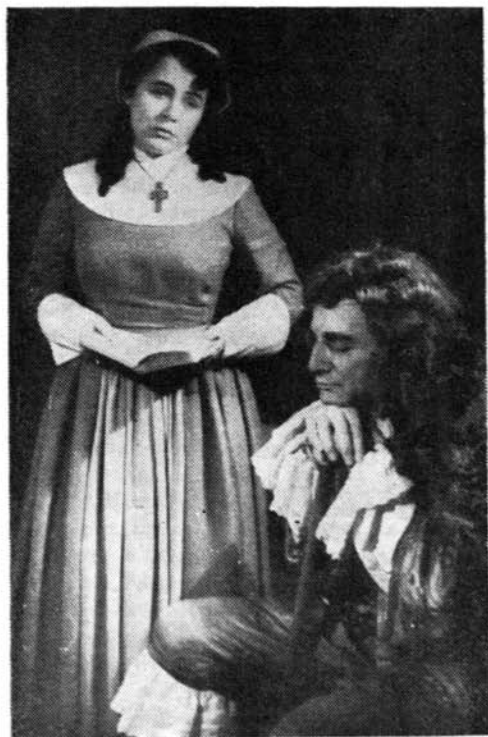
Căci, caracteristica teatrului molieresc, înainte de orice preocupare pentru forma de reprezentare, este marea pasiune pentru adevăr, pentru adevărul social și moral. Iar comicità personajelor sau a situațiilor rezultă tocmai din observarea și reflectarea realistă a vieții.

Montările de la Ploești și Brăila au pus accentul tocmai pe adevăr, pe realismul comic al *Scolii nevestelor* și al *Vicleniilor lui Scapin*, lăsînd ca stilul de joc să rezulte din justa tălmăcire a fondului de idei. Cu aceasta nu vrem să spunem că reușitele au fost integrale — sînt multe lucruri de discutat — dar subliniem linia fundamental sănătoasă a ambelor spectacole.

Scoala nevestelor de la Brăila a fost handicapată de calitatea dubioasă a traducerii lui George F. Gesticone,

Versiunea românească — publicată în colecția „Clasicii literaturii universale” de E.S.P.L.A., vol. II — autohtonizează, nepermis de vulgar, originalul. Citeva exemple edificatoare : „bucățică bună” pentru

Victoria Dinu (Agnès) și Iulian Bradu (Arnolf).



„l'aimable Agnès” (drăgălașa Agnès); un tânăr „bien fait” devine „un tânăr foarte bine”; „à porter en terre” (a îngropa, a băga în mormint) e tradus cu expresia „ii rupem din colivă”; „galantul” Horațiu devine „fasonel”, „frumoșii bălai” (les beaux blondins) sint de-a dreptul „gomoși”, comandantul, („le chef”) este „gradat”, „a bate, a lovi” se transformă în „mardeală”, iar „faire violence” (a constrînge), în „să-i punem sula-n coaste”, „bien étriller” (a scărmana, cel mult) se metamorfozează în „a fitui frizura” etc., etc. Asemenea expresii, și altele, duc la „mahalagizarea” textului clasic original, cu totul străin de orice intenții de acest fel. Înțelegem necesitatea de a „colora”, în traducere, o comedie, dar nu dincolo de ținuta permisă de original.

Spectacolul de la Brăila n-a putut evita aceste degradări ale traducerii și — cu toate că nu le-a accentuat — s-a împărțit din vulgaritatea ei, ca tonalitate generală. În schimb, regia lui Dumitru Dinulescu a făcut tot posibilul să desprindă ideea de bază a piesei, și a reușit în bună măsură. În cuvinte puține, această idee de bază constă în următoarea lecție morală, atît de frecventă în opera lui Molière: o căsnicie sănătoasă nu se poate fonda decît pe un real sentiment de iubire, pe potrivire de vîrstă și de fire. Căci în zadar caută Arnolf să-și „crească” o nevastă, care i-ar putea fi fiică, ținînd-o departe de viață, în ignoranță și rigidă claustrare. Curată în simțămînte și aspirații, suava Agnès rupe zăgăzurile ridicare împotriva firii de Arnolf și nu ascultă decît de glasul natural al inimii. „Expertul” Arnolf e nevoit să primească o usturătoare lecție practică de viață și de comportare morală.

Ideea comediei n-a fost servită în egală măsură de cei doi protagoniști. Ea a reieșit mai mult din jocul Victoriei Dinu (Agnès), care a adus în scenă candoarea și naturalețea convenită rolului, decît din contribuția actoricească a lui Iulian Bradu (Arnolf), rutinieră și conformă unei tradiții depășite. Scena mare a „maximelor” despre căsătorie a fost interpretată cu măsurată comicitate de către Victoria Dinu, actrița subliniind absurditatea unor precepte care răpesc dreptul la personalitate al femeii față de bărbat. Iulian Bradu, în schimb, a complicat inutil mișcarea (s-a așezat de repetate ori pe jos!), a precipitat recitarea (anulînd înțelesul unui sfert din dialog) și a ris tot timpul nefiresc, cînd trebuia și cînd nu trebuia. Pe deasupra, și-a împins personajul spre o senilizare excesivă (Arnolf, totuși, n-are vîrsta și înfățișarea lui Arpagon!), care a dena-

turat în oarecare măsură raportul real dintre el și Agnès.

Lui Horațiu, Eugen Popescu i-a dat o alură prea romantică. abuzînd și el de mișcare și de haz forțat. Potrivită, în sobrietatea ei, ținuta lui Petre Simionescu în Crisald.

Din punct de vedere regizoral, spectacolul — în genere bine condus — s-a dovedit deficitar în scena dintre Arnolf și cei doi servitori (o bună compoziție a realizat Călin Botez în Alain), cînd stăpînul își instruieste slugile să-l alunge pe Horațiu (actul IV, scena 4). Scena, de mare umor și semnificație socială (stăpînul e îmbrîncit și luat în deridere de servitori), a rămas complet neînțeleasă de public, trezînd nedumeriri. De asemenea, nesubliniată a rămas și aspirația de parvenire socială a lui Arnolf, care se întitulează cu prostească mîndrie „de la Souche” (adică „seniorul de vîtă veche”, element neglijat și de traducere, în comparație cu titlaturile, explicate, de Mușuroi și Movilă — actul I, scena 1).

Decorul unic și convențional a fost interpretat de Mihail Gavrilov pe linia ideii centrale, zidurile așezate în jumătate de hexagon, care se deschid alternativ în formă de clește, evocînd expresiv imaginea claustrării absurde la care e supusă Agnès. Supărător, în decor, este însă excesul de ghirlande de verdeață și frunzișul care se cațără pe ziduri (atît ar fi fost deajuns) și se revarsă abundent din sufite.

Bucurîndu-se de traducerea mult mai conformă, în spirit, cu originalul, a lui Aurel Baranga, *Viciunile lui Scapin* au fost ferite, de la început, de pericolul unei excesive autohtonizării. Afirmația devine cu atît mai concludentă, cu cît calitatea traducerii l-a păstrat și pe interpretul principal, Ștefan Bănică, în afara unui limbaj frust, spre care avea înclinații naturale. Se poate spune deci, din capul locului, că spectacolul molieresc de la Ploești a scăpat de vulgaritate. În schimb, n-a fost scînteietor și plin de vervă, pe cît oferea textul (mult mai dens în sevă comică decît *Școala nevêstelor*, unde interesează mai mult învătătura morală).

Faptul se datorează în primul rînd lui Ștefan Bănică (Scapin), neașteptat de reținut și nedispus să-și desfășoare verva de care e capabil în mod obișnuit. Dacă nu chiar toate, foarte multe din însușirile scenice ale lui Scapin sint proprii interpretului.

Dar contactul cu un mare clasic al comediei l-a inhibat pe Ștefan Bănică, i-a

limitat gama de mijloace comice. Erou popular, din categoria „servitorilor”, Scapin e o ripostă vie a geniului poporului, la inteligența prețioasă și sterilă a aristocrației și burgheziei parvenite. Ceea ce pentru cavalerii de tipul lui Octave și Léandre sau pentru burghezii Argante și Géronte constituie probleme insolubile, pentru Scapin nu e decât un prilej de desfășurare a ingeniozității, a deșteptăciunii, a vervei, a gustului pentru farsă. Ștefan Bănică s-a mișcat cu destulă eleganță și sprinteneală, dar n-a fost acel havuz perpetuu de voce bună și agerime care e Scapin, n-a avut hazul convenit. Considerăm acest fapt și ca o deficiență a regizorului Harry Eliad, care n-a izbutit să „elibereze” toate resursele comice ale actorului. De aceea, centrul de putere comică s-a mutat pe compoziția izbutită a lui Dumitru Palade (Sylvestre), care a conturat cu mult aplomb falsa prostie a unui servitor, de fapt din aceeași familie a lui Scapin. De asemenea reușită, compoziția lui Moș Negoescu (Géronte). E firesc ca în scena bastonării lui Géronte să se ridă: dar s-a ris mai mult de expresia comică a lui Negoescu, decât de situația în care-l pune răzbunarea lui Scapin. Din restul distribuției s-a reliefat Victor Bucurescu (Argante), cu rezerve asupra emisieii vocale prea susținute în forță, dar mai ales Lupu Buznea (Octave), care s-a dovedit

un excelent interpret de amorezi moliereschi, discret, atent la nuanțe, cald cînd e nevoie, cu echilibrat simț al comicității. În sens negativ, s-a făcut remarcată Elena Nica Huzum (Zerbinette), datorită frivolității excesive și rîsului supărător de forțat pe care le-a împrumutat personajului.

Decorul Eugeniei Buiuc Marinescu a acordat mult spațiu de joc actorilor, reducîndu-se la trei panouri pictate (două laterale și un fundal) și un element — ne lipsit — de fîntînă. Bine aerat, decorul a fost servit și de lumina plină care a înviorat climatul locului în care se petrece acțiunea (Napoli).

Pentru ambele teatre, spectacolele acestea au constituit un prim pas de acomodare cu comedia molierească. Un pas destul de reușit, în linii mari, grație faptului că s-a plecat de la valorile realiste ale textelor și nu de la false premise „stilistice”.

De unde, putem trage concluzia că pentru a-l reprezenta fidel pe Molière, e neapărat necesară o bună tălmăcire. Înainte de a fi o problemă de montare, de artă spectacologică, Molière rămîne o problemă de condiție și calitate a versiunii românești. Iată cum atenția asupra problemei traducerilor de calitate ne e atrasă de însăși practica, de însăși viața scenelor noastre.

Florian Potra

ECHILIBRUL ÎN SPECTACOL

Teatrul Național Craiova: Ecaterina Teodoroiu de N. Tăutu

Funcția educativ-patriotică a piesei lui Nicolae Tăutu este îndeplinită atunci cînd, din colbul vremii, redăm spectatorului imaginea înobilată, îmbogățită de nîmbul eroic, chipul viu și totuși de proporții legendare al acestei Ioane d'Arc moderne a romînilor, care este Ecaterina Teodoroiu, eroina de la Jiu. Și, în continuare, piesa mai e servită atunci cînd, pe lingă întru-chiparea acestui personaj istoric, aproape legendar, spectacolul se mai îmbogățește și cu fresca (tot vie și ea) a societății acelei vremi, pentru ca astfel eroismul Ecaterinei, contrastînd cu climatul moral, specific clasei conducătoare de atunci, să dea morții ei semnificația unei jertfe izvorite din sentimentul patriotic, dar și a unei pilde de civism și moralitate, în comparație cu cei ce nu înțelegeau să-și riște nici

măcar o unghie, pentru țara pe care o conduceau.

Fără ca aceste sensuri ale piesei să fie greu de descifrat ori de redat, regizorul are a face față aci unei probleme de dozaj, de echilibru artistic, spre a nu crea un spectacol în care, pe de o parte, ambianța patriotismului eroic să servească evoluția personajelor socotite pozitive, dar, pe de altă parte, introducerea în scenă a celor negative să destrame această ambianță, spre a o înlocui (asemenea unui divertisment) cu un fel de atmosferă de comedie bufă.

Am asistat, la Craiova, la o piesă în care, o echipă de dramă a dat: viață, spiritualitate și noblețe eroinei de la Jiu, prin jocul Silviei Popovici; caracter și forță de convingere colonelului patriot Dobre, slujit cu multă dăruire pe scenă de către