

În majoritatea lor, interpreți — deși valoroși individual — ne-au apărut surprinzător de palizi, neconvinși de rostul lor dramatic. Ne referim la G. Popovici-Poenaru (Damis), Marcel Enescu (Cléant) — acesta chiar întrucâtva nesigur pe recitare — și la Ioana Bulcă (Mariana). Alexandru Giugaru (Orgon) a ajuns la Molière, venind de la Goldoni. Înutil de arătat că *Bădăranii* nu e chiar același lucru cu *Tartuffe*, or, Orgon-ul lui Giugaru — fără a-și greși „intențiile” interpretative — l-a amintit prea des pe Lunardo. Aici e clară coresponsabilitatea regiei, care n-a căutat să fructifice la maximum posibilitățile talentului masiv al lui Giugaru. Cu Elmira — socotit un personaj esențial al dramaturgiei lui Molière — Dina Cocea a avut de înfruntat o grea încercare de expresivitate, de suplețe, de stil. Avem credința că actrița a depășit-o cu succes: scenele Elmira-Tartuffe (actul III, scena 3) și ceva mai puțin, Elmira-Tartuffe-Orgon (actul IV, scenele 5, 6 și 7) au găsit în interpretarea Dinei Cocea, atât „splendidul suris” de dispreț la adresa lui Tartuffe, cât și grația și prospețimea specifică „mediului” feminin al operei lui Molière.

Nu ni s-a părut cu totul fericită alegerea lui Carmen Stănescu pentru Dorina, deși actrița s-a „achitat conștiințios” de misiunea ei în scenă. Socotim că interpreta a adăugat rolului o nuanță de vul-

garitate, absentă în original, și că, pe de altă parte, n-a avut mobilitatea, agilitatea „subretelor” molieresti. Silvia Fulda (Doamna Pernelle) s-a orientat fidel liniilor rolului, marcând cu expresivitate tranziția de la actul I la cel de al V-lea. În sfârșit, notabile, creionările de o apariție sau două, ale Cristinei Săvescu (Flipota), Ion Henter (Loyal) și Coșma Brașoveanu (Laurent).

Tartuffe-ul lui Ion Finteșteanu (ca personaj) e foarte bine pornit. Artistul și-a fixat o mască fundamentală de o justă expresivitate, pe care a făcut să treacă — mimic — nuanțe în funcție de situații. Izbitură ni s-a părut îndeosebi prima apariție (actul III, scena 2), precum și primul colocvium Elmira-Tartuffe.

Aici, maestrul Finteșteanu a desfășurat un joc mimic variat, egalat de nuanțele și inflexiunile în replică, marcând cu precizie și fără „a se descoperi”, duplicitatea abjectă a lui Tartuffe. Totuși, rolul trebuie încă adâncit, trebuie obținute noi nuanțe — raportate mai ales la celelate personaje — care să îmbogățească, actoricește, chipul lui Tartuffe. Maestrul Finteșteanu, eliberat de acum înainte de grijile regizorale ale premierei, are posibilitatea de a-și adânci concepția și munca asupra rolului. Fiindcă actorul Finteșteanu are cel puțin valoarea regizorului...

Florian Potra

„CYRANO DE BERGERAC” DE EDMOND ROSTAND

(TEATRUL ARMATEI)

Data premierei: 5 martie 1960. Regia: George Rafael. Decoruri și costume: Dan Nemțeanu. Distribuția: George Demetru—Florin Stroe (Cyrano de Bergerac); Toni Zaharian (Christian de Neuvillette); Constanțin Brezeanu (Contele de Guiche); Virgil Vasilescu (Ragueneau); Petru Popa (Le Bret); Gheorghe Cîmpeanu (Căpitanul Carbon de Castel-Jaloux), Gr. Anghel-Seculeanu, Napoleon Crețu, Mihai Herovianu, Dan Nicolae, George Manu, Ion Petraru, Theo Partisch, Paul Nadolski, George Constantin, Dorin Moga (Cadeții); Val Săndulescu (Lignière); Theo Partisch—Șt. Tăpălagă (De Valvert); Mihai Herovianu (Marchizul I); George Manu (Marchizul II); Nicolae Gârdescu (Mon.fleury); Nicolae Meicu (Bellerose); Nucu Păunescu (Jodelet); Constantin Irod (Cuigy); Costel Zaharia (Brissaille); George Țurcanu (Plicicosul); Dan Nicolae (Un mușchetar); Ion Petraru (d'Artagnan); Sabin Făgărășanu (Flanquin); Ion Igorov (Champagne); Ion Damian (Burghezul I); Valeriu Arnăutu (Un oțet spaniol); Lupu Vasile (Pungașul); Sandu Sticlaru (Capucinul); George Negoescu, C. Niculescu, Ion Igorov, Costin Dodu, Cornel Elefterescu (Poeții); Marga Butuc—Geț. Cibolini (Roxana); Elena Nica-Huzum (Sora Martha); Natașa Nicolescu (Liza); Sanda Băncilă (Vinzătoarea); Elena Chiosa (Maica Margareta); Athena Marcopol (Dădaca); Pușa Scărlătescu (Sora Clara); Eugenia Bosinceanu (Actrița); Florica Baciu (Florăreasa).

Reprezentată în ultima decadă a lunii decembrie 1877, piesa *Cyrano de Bergerac* a cunoscut un succes care amintea întrucâtva poate numai pe acela raportat de Victor Hugo în momentul premierei lui *Hernani* (1830). De atunci, piesa lui Rostand s-a menținut constant pe cele mai

înalte culmi ale interesului tuturor generațiilor.

Cyrano de Bergerac i-a fost inspirat lui Rostand de figura unui personaj care a trăit în secolul al XVII-lea, care înmănușia, pe lângă virtuțile de cugetător și pamphletar îndrăzneț, calitatea de curajos

soldat. Într-un fel, asemenea prototipului său spaniol — Don Quijote, Cyrano reprezenta cîntecul de lebadă al unei stări sociale, aceea a cavalerismului feudal.

Desigur, Cyrano, așa cum l-a creat Rostand, își depășește în toate dimensiunile prototipul real. Personajul istoric care a scris o interesantă „Călătorie în lună“, devine în piesă un adversar înflăcărat al decrepității morale și nesincerității, al încorsetărilor în formule rostite papagalicește și al despoților, al tuturor nuanțelor de parveniți, al căror stil de viață urmărește dobîndirea unor noi galoane ierarhice, pentru care nu se sfîesc să plătească cu adulații de tot soiul. Totodată însă, Cyrano e prietenul celor dezmoșteniți de către societatea în care trăia, al oamenilor simpli, măi bogați sufletește și spiritualește decît „dantelele imaculate“ — aristocrații.

„Să treacă adevărul ca pîtenii sunînd“ — acesta e unul din crezurile programatice ale lui Cyrano. E punctul de sprijin al existenței sale, motorul care îi conduce toate acțiunile și faptele, cuceritorul său fel de a fi. Eroul lui Rostand dezarmează și cu floreta de scrimă și cu aceea a ironiei, pe infatuatul de Valvert sau pe ducele de Guiche.

Umorul lui Cyrano depășește însă calitățile de simplă armă îndreptată contra

tarelor societății și ale slăbiciunilor ome-nești. În orele de bătălie, cînd cadeții înfomețați ar putea repede pleca steagul în fața dușmanilor, el le oferă paharul plin cu vinul tonic al glumelor lui, înviorîndu-i și menținîndu-le buna dispoziție. Stimulați de jovialitatea lui, tovarășii săi de luptă ies din impasul de-o clipă în care se zbat și așteaptă cu seninătate certitudinii începerea ostilităților.

Cyrano de Bergerac continuă să fie atît de viu în memoria adolescenților ca și a celor mai în vîrstă, deoarece firea lui exaltă generozitatea, capacitatea de sacrificiu, ignorarea propriilor sale interese, cînd sînt în joc cele ale prietenilor sau ale patriei lui, posibilitatea de a înnobila prin arta sa literară orizontul destul de sărac al oamenilor din apropierea sa. Toate acestea au sfîrșit prin a crea în jurul personalității sale un nimb de legendă, definind prin puterea sa generalizatoare o întregă familie spirituală, ai cărei descendenți îi putem găsi prezenți în toate epocile istoriei.

Această piesă merită să însenineze, să tonifice cînd e citită — tradusă admirabil de Mihai Codreanu —, a fost pusă în scenă de Teatrul Armatei. Spectacolul regizat de George Rafael evoluează pe două linii, care, din păcate, își păstrează o perfectă autonomie. Vom începe cu cea de a

Scena finală



două, importantă și ea, dar parcă nu într-atît cît e prima. O subliniem însă, fiindcă e cea reușită. E vorba despre lirismul cald, învăluitor, pe care atît regia, cît și interpreții, în marea lor majoritate, au izbutit să-l redea convingător. Sînt momente, de pildă în actul III; cînd în scenă, nemaipredominînd necesitatea de a reliefa umorul, parcă joacă alți actori. George Demetru rostește versul cu căldură, cuvîntul lui devine un ghioc în care răsună sentimentul autentic, pe care îl nutrește față de Roxana, dăruirea înaripată față de aceea pe care o iubește, dar de care nu poate fi iubit. În scena aceasta a balconului, și Marga Butuc (Roxana) și Toni Zaharian (Christian de Neuvillette) găsesc tonul sincerității și o oarecare dezinvoltură, poezia simțămîntelor eroilor. De asemenea, în actul IV, care se petrece la Arras, pe cîmpul de bătălie, regizorul creează pe alocuri grupaje de personaje foarte plastice (datorită și contribuției lui Dan Nemțeanu, scenograful spectacolului, care a creat o ambianță inspirată de veridice tablouri de gen). De fapt, reprezentarea, după un început anemic, cunoaște o creștere manifestă, atît în ritm, cît și în valoarea interpretării, spre actele următoare. E adevărat, această coeziune și omogenizare mai suferă unele mici poticneli pe parcurs, desfășurarea acțiunii scenice în actul V lîncezește, dar, în ansamblu, spectacolul tinde să se rotunjească, să cucerească o formă armonioasă.

Vorbesc despre două linii pe care evoluează spectacolul. Am amintit pe cea care însumează calități incontestabile, dar nu putem neglija pe cea mai însemnată. Ne referim la aceea a umorului debordant pe care îl presupune piesa și la verva ei satirică, umor și vervă care în spectacolul Teatrului Armatei au apărut diminuate. Majoritatea replicilor sortite să smulgă asentimentul spectatorilor printr-un rîs copios, cu scilipiri rabelaisiene, sînt spuse de interpreți, în frunte cu George Demetru — Cyrano —, în așa fel încît avem impresia că pînă și surîsul se oprește interzis în fața unei uși, dincolo de culise. Din păcate, jerbele luminoase și întăritoare ale satirei cuprinse în replicile lui Cyrano, în loc să strălucească asemeni focului de artificii deasupra sălii și printre spectatori, contaminînd pe toți de o veselie care amintește chermesele populare, abia licăresc ici și colo, sporadic, întîmplător. Fără îndoială e aici o slăbiciune atît a regiei, cît și a interpretului principalului rol din

piesă. Și George Rafael și G. Demetru parcă s-au oprit tămători înaintea sublinierii umorului și a satirei suculente a piesei, ca în fața unei cutii a Pandorei, nebănuind că, tocmai deschizînd-o, adevăratele virtuți ale piesei pot izbucni cu strălucire.

George Demetru a fost un Cyrano liric, fără a cădea în dulcегărie, i-am apreciat mlădierea cu care a știut rosti versurile, deși uneori se lasă furat de tentația spre melopee. I-am aplaudat în multe scene ținuta, dar îi reproșăm că a fost prea zgîrcit în luminarea celui Cyrano plin de vervă, care folosește toate armele, de la ironia fină și insinuare, pînă la causticitate și lovitura frontală. Poate, o mai mare insistență a actorului și a regizorului în descifrarea umorului cu care Rostand și-a înzestrat eroul va putea determina împlinirea fizionomiei lui Cyrano, care — așa cum se prezintă acum — e mai degrabă la stadiul suitei de schițe din care pictorul urmează să realizeze *portretul psihologic* al modelului său. Marga Butuc a imaginat o Roxana caldă, fără exaltare, plăcută, discretă, senină. Dar putea să realizeze o fizionomie cu contururi mai sigure. C. Brezeanu a schițat un duce de Guiche străduindu-se să se mențină cu fidelitate la litera textului. Adică, a realizat o figură uneori marțială, alteori îngîmfată, totdeauna distinsă, fără stridentă, alegînd tonuri de pastel.

Ansamblul l-a secundat pe regizor și în clipele de strălucire, și în momentele de slăbiciune. Atît D. Moga, cît și P. Popa, G. Constantin sau G. Cîmpeanu au realizat niște personaje limpezi în corectitudinea lor, dar nici una dintre realizări nu-l poate împinge pe cronicar să zăbovească mai mult asupra lor. Totuși, nu putem s-o omitem pe Lăliana Tomescu, care, spunînd nu mai mult de 24 de cuvinte, în decursul unei scene care durează două minute, se întipărește în memorie ca un tip realizat.

Cyrano de Bergerac, pe scena Teatrului Armatei, s-a oprit în pragul succesului. Dar n-ar fi cu neputință ca, peste cîteva reprezentații, să auzim că l-a trecut. Pentru aceasta însă, atît regia cît și interpreții trebuie să mai străbată distanța care-i desparte de țintă. A rămîne la nivelul actual al spectacolului, e păcat. E păcat, fiindcă distingem certe posibilități de creștere la toți realizatorii lui.

Eugen Nicoră