

rocirile au început să se abată peste capul personajului. Mijloacele de expresie au păstrat un echilibru admirabil. Pentru limitele între care s-a mișcat interpretarea, pe întreg cuprinsul dramei, este tipică durețea limpede și adincă, exprimată în scena morții lui Niculăeș. Teluric și ros de contradicții sufletești, omul acesta tace, având izbucniri limitate, violențe curmate, acțiuni țepene, vocea sugrumată — pe scurt, e chinuit și blind.

Moarcăș a fost interpretat cu talent și cu pătrundere de Gheorghe Cosma. Grija pentru veridic și umanitate s-a manifestat și în figura secretarului — interpret L. Doctor —, dar realizarea caracterului acestuia, în text și în joc, a rămas fadă, fără prea multă personalitate.

Ansamblul artistic a fost omogen, bine ales și strunit cu meticulozitate de regizorul

C. Anatol. Există totuși câteva elemente adăugate ulterior piesei de către regizor, ca să sublinieze titlul; există, de asemenea, scene cu o motivație exterioară, resturi de șablon, câteva roluri principale slab creionate — Valer (D. Aurelian) și Veronica (Viorica Cernucan-Popa) — și diferențe în concepția scenografică între tablourile inițiale și cele din partea a doua. Aceste neajunsuri nu știrbesc grav valoarea dramei lui Bușecan. Ea rezistă prin perspectivă și mijloacele de studiere și reprezentare a personajului principal, prin complexitatea conflictului, prin vioiciunea caracterelor secundare și prin dialectica socială cu care izbuteste să-l vindece pe acest „Ion“ de rănile pe care i le-a cauzat foamea lui nemăsurată de pământ.

Nicolae PÎRVU

## Dandin trebuie să ne facă să ridem

Teatrul de Stat din Braïla : *Georges Dandin* de Molière

*Georges Dandin* a fost, în general, considerată o „comedie a ridicolului“: țăranul Dandin, ridicol în postura sa de ginere al nobililor de Sotenville, care îl disprețuiesc profund, devine și mai ridicol încercând să demaște infidelitatea soției sale. Ridicolul unei poziții sociale nefirești atrage după sine, oarecum justițiar, ridicolul unei situații morale nefirești: vinovata, disculpată prin prisma prejudecăților sociale ale vremii, își bate joc de inocentul Dandin, care se vede astfel obligat să ceară scuze, pe rînd, amantului soției sale, socrilor și nevestei.

Acum trei secole, inegalitatea claselor sociale, adevărate caste, putea să justifice o asemenea poziție satirică. La serbările de la Versailles din 18 iulie 1668, cînd a fost jucată pentru prima oară comedia lui Molière, spectacolul unui țăran, fie chiar bogat, căsătorit din ambiție socială cu o aristocrată, era — prin înseși datele sale — un spectacol al ridicolului: Dandin era condamnat de la prima sa replică, fără cruțare și fără putința de a se reabilita. Astăzi însă, pentru noi, lucrurile stau altfel. Noi nu mai sintem sensibili la acele diferențe sociale pe care scurgerea timpului le-a redus la niște simple prejudecăți. Desigur, poziția lui Georges Dandin, în ea însăși, stirnește risul prin ridicolul intenției sale de parvenire. Dar ceea ce, pentru contemporanii lui Ludovic al XIV-lea, constituia răsplată dreptă a acestor pretenții absurde, adică expunerea la ridicol, se reversează, astăzi, asupra ambelor tabere: atît

asupra burghezului cit și asupra nobililor. De altfel, „coarnele“ acestui țărănoi plin de bun simț nu au, în fața noastră, nici o justificare morală; comedia lui Molière nu aduce în sprijinul purtării Angelicai nici diferența de vîrstă ori de caracter, nici vreun viciu al soțului. Așa încît satira, care — pe timpul lui Molière — viza exclusiv pe Dandin, se extinde astăzi și asupra celor ce-l batjocoreau: Clitandru e amoral din vocație, după cum Clodina e ticăloasă din interes; domnul și doamna de Sotenville sînt răi din prostie, după cum fata Ion, din ușurătate; cit despre bietul Dandin, el e victima propriului său triumf în care partenerii îl depășesc prin rafinament și spirit de intrigă.

Așa cum scrie René Benjamin, un inteligent comentator al operei moliériste, comedia aceasta este „o piesă resemnată, dar de o minie surdă, care transformă cuvintele într-un bici de foc“. Izvorită din aceeași amară experiență a căsătoriei ca și *Amphytrion*, dar fără fantezia și seninătatea acesteia, am putea crede că *Georges Dandin* aduce pe scenă un erou simplu și uman, victimă a unui complot de minciuni. Dar într-o asemenea interpretare, subiectul este atît de cumplit, soluția atît de nemiloasă, încît nu ne-ar putea amuza. Oricum s'am privi personajele ce-l înconjoară pe Dandin: ca simple caricaturi umane sau ca tipuri sociale reprezentative, sfîrșitul lamentabil al unui erou în carne și oase — imagine dificil de justificat pentru acest parvenit — reversează peste spectacol

unda unei amărăciuni dezolante, sfișietoare, care scufundă comedia în tragic. Singura soluție în care personajele se mențin într-un echilibru dramatic, în care comicul rămîne pur, fără a anula totuși satira, este aceea de a da întregului spectacol o linie de bufonerie plină de spirit: printr-o fantezie picantă, caricatura trebuie îngroșată



Scenă din actul 1

pentru a salva ceea ce situațiile au prea crunt, prea dezolant. Teoretic vorbind, Dandin nu poate fi tragic, căci îi lipsește măreția: Dandin trebuie să ne facă să ridem. Pentru aceasta, e nevoie fie de o satiră la adresa tuturor personajelor, inclusiv Dandin, fie de o adevărată smulgere a piesei din problematica etică, de un fel de *anestezie morală*: eroii trebuie să devină niște umbre chinezești, simple contururi umane, surprinse într-un joc grațios sau grotesc de linii și mișcări.

Indiciile unei interpretări bufe există, de altfel, atît în structura piesei cît și în tradiția spectacolului însuși. Procedeele clasice ale comediei italienești — bastonadă, *qui-proquo*, *lazzi* etc. — sînt prezente aproape în toată opera lui Molière, dar mai cu seamă în *La jalousie du barbouille*, din 1653 — prima versiune a lui *Georges Dandin* — care cultivă episodul burlesc din actul III al acestei piese. Pe de altă parte, chiar la prima reprezentare pe scenă, la Versailles, *Georges Dandin* a fost jucată și dansată, excelind printr-o amețitoare

mișcare de scenă, printr-un *du-te-vino* continuu — totul pe muzica lui Lulli, în care — cum spune Molière însuși — „tout y brille d'invention“.

Inspirindu-se din acest dublu izvor al textului și tradiției interpretative, regia artistică a spectacolului *Georges Dandin* de la Teatrul de Stat din Brăila, semnată de Gabriel Negri, a utilizat citeva procedee indicate, valabile însă — din păcate — doar ca intenție artistică: personajele au fost prezentate, pe rînd, înainte de ridicarea cortinei; actele au fost introduse melodice (uneori, muzica a subliniat chiar unele scene); personajele secundare au folosit măști (inceputul actului II); momentele principale au fost subliniate prin pantomimă etc. Toate aceste elemente și procedee au conlucrat la realizarea acelei *anestezii morale* de care vorbeam mai sus.

Dar regizorul s-a lăsat ispitit, în același timp, de o rezolvare parțială: satira socială, fără a o extinde însă asupra tuturor personajelor, și, în felul acesta, a spart unitatea spectacolului. În timp ce domnul și doamna de Sotenville au fost prezentați ca niște caricaturi, Angelica, Clitandru și — mai ales — Dandin au fost încărcăți cu întreaga responsabilitate a unor personaje vii, autentice, reale. Așa încît, soția a părut un mic monstru de ușurățate, minciună și perfidie, amantul un crai fără scrupule, Dandin un erou tragic stîrnind sincera noastră compasiune, iar spectacolul — în ansamblu — un prilej de amară meditație asupra caracterului femeii. Dar, așa cum spune un avizat critic dramatic al lui Molière, „dacă Dandin e prea adevărat, prea sfișietor, unitatea impresiei de ansamblu e spartă, căci nu pot fi lăstate niște simple fanteze să țopăie în jurul unui personaj real“.

Dintre interpreți, Paul Varduca, în *Georges Dandin*, a fost un convingător soț încornorat: deși puțin prea precipitat, ca debit verbal, pentru un țăran, el a impresionat prin surda amenințare din repetata scenă a scuzelor, și a stîrnit un zîmbet discret prin zeflemeaua sa amară. Ceilalți — cu excepția lui Vasile Tonescu în Lubin (vioi și insinuant) și a Maiei Belciu în Angelica (grațioasă, excelind îndeosebi în actul I) — ni s-au părut insuficient integrați rolului lor: domnul și doamna de Sotenville (Petre Simionescu și Olly Eftimiu) au șarjat excesiv. Clitandru (Ion Lazu) nu a avut suficientă grație, deși cu o bună dicțiune, iar Clodina (Sereda Sorbul-Varduca) a îngroșat prea mult rolul. Mișcarea celor două măști (Aurora Dima și Nicolae Budescu) a lăsat mult de dorit.

În felul acesta, pornind de la premisa noastră inițială, *Dandin* ne-a făcut mai

puțin să ridem, mai puțin să înțelegem intențiile mollierești și a fost, în cel mai bun caz, o încercare de a insista asupra plasticii scenice.

Problema importantă rămâne legată de întrebarea dacă acest spectacol era util la

Brăila, în măsura în care el putea fi servit de forțele colectivului respectiv. Întrebarea nu încearcă să inhibe îndrăznețurile, ci să sublinieze necesitatea ca îndrăzneala să fie legată și de realizarea artistică. În acest plan, *Dandin* la Brăila nu ne-a satisfăcut.

A. P.

## Scenografia

Dintre ultimele spectacole, comedia lui William Shakespeare *Femeia îndărătnică*, reprezentată de Teatrul Armatei, ridică cele mai interesante probleme scenografice, pe lângă celelalte probleme privitoare la interpretarea textului de către actori și regie. Spectacolul (regia George Rafael, decoruri și costume Mircea Marosin, muzica Pascal Benteoiu) a fost conceput în cadrul unui „teatru în teatru”, cu pretensele improvizații de rigoare, așa cum cere, de altfel, chiar textul lui Shakespeare.

Dacă prologul s-a desfășurat într-un cadru simplu, epoca marcându-se prin costumele personajelor și prin unele obiecte de recuzită, comedia propriu-zisă — dragostea Catharinei și a lui Petrucchio, cu interesantele răzvrătiri ale fetei, urmată de imblinzirea ei de către Petrucchio — a fost prezentată într-un cadru specific scenelor italiene, cu multe elemente de commedia dell'arte, foarte adecvat stilului valorificat de Shakespeare. Într-adevăr, povestea Catharinei și a lui Petrucchio are o bază de fabulă moralizatoare, de parabolă teatrală, menită să distreze curtea lordului și pe căldărar, învățându-i, în același timp, să cunoască firea omenească, precum și condițiile în care ea se poate înjosi sau ridica.

Este clar că Shakespeare a pornit aici de la vechile „morality plays” — inspirate la rindul lor de „misterele” medievale engleze — care au fost jucate încă de pe vremea lui Henry al VI-lea și pînă în preajma domniei Elisabetei. Aceste „morality plays” aveau un scop didactic: înfățișau spectatorilor, prin alegorii, personaje simbolice și teorii abstracte, progresul moral al omenirii, luptele dintre bine și rău, trecînd cu timpul la personaje și situații reale. Doza de improvizație artistică — în funcție de auditoriu — era variabilă, și cu timpul s-au introdus părți comice, pentru a face mai asimilabile problemele morale și spirituale, aflate la temelie spectacolelor. Piese moralizatoare — dintre care cea mai celebră a rămas *Everyman* (*Fiece om*) —, ca și „interludiile”, acestea de la bun început doar distractive, au dus

cu timpul la formarea în Anglia a unor trupe de actori, care dădeau dese reprezentații în public, dar mai ales în casele marilor nobili, care le subvenționau permanent. Trupele de actori care apar adesea în piesele shakespeariene și pe care le folosesc Hamlet sau lordul din *Femeia îndărătnică*, spre a distra, verifica și, mai ales, spre a învăța pe spectatori (prin actori, Hamlet vrea să afle chiar adevărul asupra uciderii tatălui său), sînt urmașele vechilor trupe de diletanți și apoi de actori, care improvizau spectacole atît la curțile nobiliare sau regești, cît și în fața marelui public. De aceea, a fost fericită ideea regiei și a scenografiei de a păstra acest caracter de improvizație, de „teatru în teatru”, povestea Catharinei și a lui Petrucchio petrecîndu-se pe o scenă improvizată chiar pe căruța cu care au venit actorii.

Simplificarea decorurilor, folosirea unor procedee scenografice rudimentare și a unor mecanisme naive, de pildă soarele și luna pictate în virful unei prăjini și uneori plantate greșit pe improvizata scenă, mobilele desperecheate, voitul talmeș-balmeș al mobilei și recuzitei, decorurile pictate foarte naiv pe bucăți de pînză, gardul mobil de pomi, adus de figuranți și sugerînd pădurea, siluetele de coloane și pilaștri, calul sub care se ascund doi oameni și care e mișcat în fel și chip, ca la circ, sau cum făceau reprezentanții folclorului nostru cu capra, de sfîntul Vasile, sau cu căiuții, toate acestea au întruchipat pe scenă necesara atmosferă de naivitate, improvizație, pretențiozitate în redarea veridică, atît de caracteristică fie commediei dell'arte italiene, fie începuturilor teatrului englez mai sus-amintite.

Firește că, în Italia, montările de la curțile principilor și ducilor erau mult mai elaborate, ajungînd, grație lui Da Vinci sau Rafael (adesea puși în trista postură a unor maeștri de ceremonii și regizori ai petrecerilor nobiliare), la foarte complicate și ingenioase mecanisme. Paralel cu acestea, vechea commedia dell'arte își continua manifestările naive, așa cum folclorul și