

patriarhal al spectacolului despre care vorbeam — s-ar referi la actul I. Aici, atmosfera ni s-a părut totuși *prea* pașnică, aducând a idilic, atât de pașnică, încît nu vestește — cum s-ar fi convenit — dramele de mai încolo, ca și dramele de pînă atunci. Poate — la viitoarele spectacole — se va mai pune în pastă nițel roșu-aprins.

Ceea ce spuneam mai sus despre caracterul spectacolului ar trebui repetat atunci cînd vorbim despre interpretul lui Ștefan cel Mare, deoarece *Apus de soare* este una din acele piese, destul de frecvente în dramaturgie, axată în jurul unui personaj fundamental care determină, în fond, structura operei, după cum interpretul va determina, în mare măsură, sensul, succesul sau insuccesul spectacolului. I. Niculescu-Brună, copleșit de spectrul creației lui Calboreanu — a avut de purtat pe umeri o povară cumplită. Umerii actorului s-au dovedit însă a fi destul de puternici. Brună a fost „moș” — evocîndu-l pe Mircea al lui Eminescu, tată chinuit de taina nașterii lui Rareș și a Oanei, politician de geniu, sfîșiat la gîndul zilelor ce vor veni pentru Moldova, stăpîn absolut, impunîndu-și voința, prin sînge, atunci cînd nu se poate altfel. În ultimele două acte — actele marii creșteri a spectacolului — actorul a izbutit să producă emoția, aceea mult rîvnită și implorată de artist, emoție pe care o aștepti ca pe un fapt firesc, dar care, în realitate, zvicnește atît de rar și în text și pe scenă și în culoare și în melodie.

Din restul interpreților vom remarca pe Iolanda Copăceanu-Mugur — apariție princiară, pas de Doamnă, gest măsurat — în Doamna Maria, pe Costel Constantinescu, acest modest actor de calitate într-un doctor Șmil, plin de înțelepciune și umor specific, și pe confracții săi întru meserie: Eugen Antohi (doctorul Ieronimo) și Mișu Rozeanu (doctorul Klingsporn), pe Kitty Stroescu excelentă într-o Oană pură și vibrantă, pe Silvia Stinculescu, luminos în Petru Rareș, și pe Ion Buleandră, un Bogdan interiorizat, pe Ion Giurgiuveanu într-un Moghilă plin de vitalitate și haz, sau pe Ion Veștea, evocînd bravura lui Arbore, sau pe atîția alții, dar nici o cronică din lume nu va putea aduce elogiul nominale unui număr de aproape patruzeci de actori. (Cu una sau două excepții poate, de pildă, George Mitru, care nu a amintit inteligența diplomatică a logofătului Tăutu.)

Am remarcat apoi, în mod deosebit, decorurile lui Mircea Marosin (mai fine decît la București), costumele aceluiași și ale lui M. Bortnovschi, precum și plastica spectacolului, la care — desigur — decoratorul a avut o contribuție hotărîtoare. Sint decoruri create în același gen nou, modern, stilizat, cum au mai apărut în spectacolele din ultima vreme.

Muzica, semnată de o debutantă, Letiția Onceanu, evocă atmosfera veacului, deși „uvertura” e prea lungă. Instalația de megafone — sinistă.

AI, MIRODAN

Patos romantic și analiză realistă

Teatrul de Stat Orașul Stalin: *Mascarada* de M. Lermontov

Cu momente de mare amplitudine dramatică, susținute progresiv spre final, cu încercări de penetrantă analiză psihologică și socială, *Mascarada* fișnește dintr-o dureasă și revoltată experiență personală. Lermontov scrie această dramă în versuri în 1835, la scurt interval după o perioadă de criză — e vorba de anii petrecuți la Școala Militară din Petersburg — în care

abandonase literele, aruncîndu-se cu aviditate, dar și cu deznădejde, în viața mondenă a capitalei ruse. Sterilitatea, lipsa de orizont și de perspectivă a ambianței aristocratice au un efect deprimant asupra poetului. Aventuri galante, adultere, dueluri, joc de cărți, nopți albe, discuții de salon sau de alcov — toate acestea ard cu para unei clipe de voluptăți, tinerețea unui om-

Și la capătul lor? Nimic. Sensul amar al deșertăciunii, al inutilității, al imensului gol sufletesc, rășfrînt și în mortificarea fizică.

Lermontov a simțit necesitatea de a denunța acest mod de viață și a făcut-o cu romantică avintare pasionată și cu realist simț de analiză a societății, demonstrînd că — pentru a nu renunța la condiția umană — individul trebuie să-și aleagă o altă conduită și mai ales să-și găsească un înțeles, să-și vertebreze existența. *Mascarda*, atît prin figura lui Arbenin, cît și a prințului Zviezdici, e un avertisment în fața tinereții rău trăite. Intre Arbenin, vîrstnic și consumat, și Zviezdici, tînăr și însetat de plăceri, e un perfect paralelism. Cel dintîi își recitește, reconstituind-o pas cu pas, cartea propriei tinereți în paginile frămîntate pe care cel de al doilea le scrie cu ușuratică pasiune. Le recitește, suferînd, toate consecințele dureroase, pricinuite altora cu nepăsare, odinioară.

Arbenin se recunoaște în Zviezdici, cînd acesta, desperat, îi cere o soluție, după ce a pierdut la jocul de cărți. Il ajută, dar nu înainte de a-i arăta cheia succesului în asemenea împrejurări, cod al cinismului și al venalității :

*Părinți, prieteni, și onoare ;
Va trebui să te desparți de toate.*

*Va trebui să știi disprețui
Și legea firii și legea socială etc.*

Salvat, Zviezdici își va răsplăti binefăcătorul cu încercarea de a-i seduce soția. Printr-o coincidență, care se va dovedi dramatică, Zviezdici intră în posesia unei brățări a Ninei Arbenina. Angrenajul de intrigă și ponegriri al mediului se declanșează și Arbenin află că e înșelat. Ros de gelozie, el o ucide pe nevinovata Nina, dar abia la sfîrșit își dă seamă de tragica eroare și înnebunește.

Desigur că dramatismul piesei se afirmă cu vigoare în aceste conjuncturi, menite să exacerbeze patimile și zbcuciumul sufletesc. Dar, semnificațiile dramei trec dincolo de simpla înlănțuire a unor fapte și mișcări psihice. Lecția morală a dramei — pe lângă pictura de moravuri — e pedepsirea răului prin rău. Conștient sau nu, Arbenin a profesat răul și viciul — va succomba sub lovituri asemănătoare cu cele



Emil Siritonovici (Arbenin)

aplicate de el. Viața, societatea, îi va juca una din farsele pe care Arbenin le împărțea cu singe rece pretutindeni. *Mascarda* e titlul piesei, și tabloul 2 reproduce, într-adevăr, un bal mascat unde se urzesc primele ițe ale intrigii. Dar sensul farsei sinistre se extinde asupra întregii acțiuni : viața societății aristocratice — în care atît de puțin se pot deosebi binele de rău, cinstea de necinste — e, ea însăși, o mascaradă, angajată în virtejul unei fatalități morale care o duce implacabil la pieire. E destinul clasei veștede, iar Lermontov îi găsește materializarea scenică, personificîndu-l, după gustul romantic, în figura Necunoscutului. Acesta, în pofida intervenției lui concrete (își răzbuună vechile suferințe pricinuite de Arbenin), rămîne totuși simbolul ideii morale, pedepsitoare.

S-a observat — și pe drept cuvînt — că opera lui Lermontov face, în literatura rusă, trecerea de la romantism la realism, anticipînd marea proză a secolului al XIX-lea. Aprecierea are în vedere, în primul rînd, romanul *Un erou al timpurilor noastre*, scris în ultima perioadă a vieții lui Lermontov, dar rămîne valabilă și în ceea ce privește teatrul. (În afară



Vally Voiculescu-Pepino (Nina) și Emil Sirtinovici (Arbenin)

de *Mascarada* și înaintea ei, Lermontov a scris câteva drame, sub directă influență a lui Schiller: *Oameni și suferințe*, *Un om ciudat*, *Doi frați* etc.) Pateticele aventuri romantice alternează cu momentele de luciditate, de raționalism; tonurile întunecate, aproape sumbre, sînt urmate de atitudini constructive; virtuozitatea în redarea clarobscurului ține de romantism, analiza incisivă a moravurilor și a sufletului uman e de amprentă realistă. Cu însăși personalitatea sa, împărțită în aceste zone, Lermontov exprimă omul epocii sale, văzut prin unghiul unei înaintate mișcări de idei, deschisă spre idealurile revoluționare ale burgheziei în ascensiune.

În lumina aceasta, *Mascarada* constituie un important document de istorie literară, dar în primul rînd o valoroasă operă dramatică, atît prin ideea ei morală, cît și prin structurarea caracterelor și a conflictului. Și dacă motivul exterior al geloziei recheamă *Othello* al lui Shakespeare sau schillereana *Intrigă și iubire*, *Mascarada* e o dramă autonomă, originală, în care mediul nobiliar al Rusiei de la începutul secolului al XIX-lea își găsește o expresie specifică și ireductibilă.

Pentru transpunerea scenică, drama lui Lermontov cere experiența și bravura unor

virtuozi. E vorba de o construcție masivă de zece tablouri în patru acte, în versuri. De aici, probleme de recitare, de decor, de mișcare amplă, îndeosebi, de ritm. Spectacolul trebuie să se păstreze alert, proaspăt, de la primele tablouri expositive și de închegare a conflictului pînă la cele tragice ale deznodămîntului. Pe linia ascendentă a acțiunii, scenele și tablourile trebuie să se înșire omogen, fără interstii sau rupturi și reinnodări. Altfel, spectacolul se frînge și riscă să plictisească, fie pe parcurs, în momentele de complicare a intrigii, fie chiar la final, în ciuda sporului de tensiune dramatică. Sub raport stilistic, trebuie avut în vedere tocmai amestecul de procedee romantice și popasuri de analiză sau zugrăvire realistă, expresiv puse în relief de traducerea elegantă și scenică a lui Lascăr Sebastian.

Echipa teatrului din Orașul Stalin nu e făcută din virtuozii, începînd chiar de la regizorul Ion Simionescu, tînăr, lipsit de experiență. Cu toate acestea, dificilul examen a fost trecut, dacă nu cu bine, în orice caz cu onestitate artistică. E adevărat că marea problemă a ritmului nu era încă rezolvată la premieră: multe tablouri, în special din prima jumătate, trenau, și odată cu ele, schimbările de decor. Pe de altă parte, am fost de acord cu fericita orientare a mișcării scenice (ne referim la actori și figurație), cu întrebuițarea judicioasă a resurselor de lumină (reușite efecte de clarobscur, în armonie cu stilul piesei), ca și, în general, cu buna conducere a interpretării în funcție de idei și de exigențele recitării. S-a respectat patosul romantic și s-au subliniat efectele analizei lucide, raționale.

Emil Sirtinovici a fost un Arbenin peste așteptări. Maniera sa teatrală a împrumutat personajului acea poză necesară de „bon vivre” consumat, de blazare, de înțelepciune prin viciu, în timp ce momentele de intensitate au extras din această manieră accente patetice adecvate. Într-un raport oarecum inversat, Marius Rolea a avut tînerțea și cruditatea prințului Zvezdici, mai puțin eleganța aristocratică a acestuia. Nina Arbenina a găsit în Vally Voiculescu o interpretă sinceră pasionată de destinul dramatic al personajului, deși vocea i-a trădat uneori neta vocație de comediană. Eugenia Eftimie-Petrescu a dat Baronesei prea multă pon-

dere și înțelepciune și prea puțină cochetărie și frivolitate. Aceasta, fiindcă a fost, poate, derutată de pledoaria pro-feministă de la începutul actului II. Altfel, o prezență scenică inteligentă și caldă. Dintre interpretii rolurilor secundare am notat caricatura, de o singură scenă, a ordonanței Ivan (E. Mihăilă-Brașoveanu), tentativa de compunere a lui Sprich (Boris Gavlițchi), parțial izbutită, fantomaticile și expresivele apariții ale Necunoscutului (Aristotel Apostol), cum și supărătorul, stereotipul, permanentul riset fals al lui Kazarin (C. Voinea-Delast). Oricît de neașteptat ar părea, nu ne putem abține să nu remarcăm expresiva mască și mișcare a figurantului H. Krauss (un jucător de cărți).

Decorurile lui V. Stürmer au demonstrat o bună înțelegere a textului, dar mai mult cînd au vrut să sugereze (tablourile 1, 3, 6, 9), decît atunci cînd au tîns să detalieze concret. Costumele, în stilul epocii, multe însă improvizate: al Baronesei în tabloul 2, al unui jucător de cărți (Gigi Brătășanu) ș. a.

Coregrafia. Gerdei Salzer, elegant concepută și — excepție! — bine executată de balerini, dar din păcate adeseori desprinsă de acțiunea spectacolului.

Am putea spune că *Mascarada* a fost, la Orașul Stalin, nu numai o încercare de împropiatare a repertoriului, ci și onorarea acestei încercări: modestă, dar cinstită.

Fl. P.

○ discuție dramatizată

Teatrul de Stat Sibiu : *Casa inimilor sfărîmate* de G. B. Shaw

Un spectacol care se desfășoară concomitent pe mai multe planuri, o piesă care te obligă permanent să te gîndești la autorul ei (atît de evidentă este prezența lui G.B.S. între personajele lui încît acestea îți par doar simple marionete) te face să te gîndești la tezele ei, să pendulezi neîncetat între emoția artistică și revelația unor gînduri de obicei cu grijă mascate, iată senzația pe care ți-o lasă vizionarea piesei *Casa inimilor sfărîmate*. Această discuție dramatizată, cum am numit-o de altfel în titlu, împrumutînd sugestia tot de la Shaw, este una din operele cele mai caracteristice în care dramaturgul se întilnește într-un lung și frămîntat popas cu gînditorul. *Casa inimilor sfărîmate* este deci o discuție dramatizată, dar ale cărei idei sînt cuprinse în prefață — într-una dintre cele mai substanțiale și mai elocvente pagini în ce privește gîndirea și poziția ideologică a lui Shaw — în timp ce piesa însăși este o sintetizare artistică a acestor idei.

Dar cine sînt personajele atît de stranii, care se întrec în a se destăinui cu cinism, în a se spovedi, cine sînt apucații ce par că nu așteaptă nimic, sînt cuprinși de zvircoliri, dar fără să știe pentru ce, se revarsă în porniri de crudă sinceritate cu ei înșiși și cu cei din jur, se lasă surprinși în sadismul sau masochismul lor, într-o sinceritate care frizează autoflagela-

rea? Și, mai ales, cine este omul care, prin gura lor, exprimă atîta deznădejde și marasm?

Lumea este Europa întreagă din ajunul primului război mondial, iar omul care ne-o zugrăvește, simțîndu-se sugrumat de societatea aceasta, este Bernard Shaw ce-i presimte sfîrșitul, urăște războiul și pe cei ce-l pun la cale, poruncindu-le tinerilor să-l poarte, „ei rămînînd în grădinițele lor din Anglia după ce și-au trimis tunurile în Europa”.

Piesa este un act de revoltă al lui Bernard Shaw împotriva lumii despre care vorbește în prefață, o lume care „înaltă rapsodii dragostei dar crede în cruzime. Îi e teamă de cel crud, dar își dă seama că cruzimea este măcar eficientă. Ea e în stare de lucruri care aduc bani, pe cînd dragostea nu e în stare de nimic...”

Lumea celor care populează piesa este simbolul unei întregi societăți, care după cum spune Shaw, nu știe cum să trăiască și nici cum trebuie să moară. O lume ce-și duce viața doar ca să-și umple buzunarele și nu ca să-și înzestreze mintea, în care toți se ocupă de bani și de niște oameni cărora să le dea menirea de a păstra o stare de lucruri sau o afacere pe drumul obișnuit „fără să priceapă în mod necesar care-i e sensul, întocmai cum un negustor de pe Bond Street sau un ser-