

faptă cumplită din final. Cuceritor, ca de obicei, Mibai Ciucă, în rolul lui Titi Aripă; emoționant *miles gloriosus* Treanță (Al. Lulescu) și, cum am mai spus, onorându-și copiosul rol servit, Nicu Constantin (Oacă). În apariții episodice: Ovid Teodorescu, Cornelia Teodosiu, Luigi Ionescu (fără microfon) și alții, bine integrați în ansamblu.

Trinuțându-și la tipar cartea (sînt paisprezece ani de la prima ediție a *Groapei* și, dacă nu mă înșel, vreo cincisprezece de la apariția ei în „Viața românească”) Eugen Barbu era, sînt sigur, pe deplin conștient de riscurile pe care și le asuma. Îndrăznise — atunci! — să abordeze bolgiile cele mai întunecate ale abjecției și decăderii sociale. Îmi aduc chiar aminte că una din cronicile literare — pe cît de numeroase, pe atît de contradictorii — apărute la vremea aceea se intitula „Pe cele mai de jos trepte ale realismului”. Pe măsura subiectului tratat e și limbajul — și e firesc să fie așa, un alt limbaj ne-ar duce într-o lume eterogenă. Și un straniu resort face să-mi sară acum, din bibliotecă, pe masa de lucru, un volum de corespondență a lui Marcel Proust. «Adaug — îi scrie autorul „Sodomei și Gomorei” lui René Blum — că sînt în prima parte pagini foarte indecente; iar în a doua altele și mai indecente. Dar *caracterul operei este atît de grav* (sbl. ns.) și ținuta atît de literară, încît aceasta nu poate constitui un obstacol». Așa se face că, atît atunci, cînd tema și limbajul puteau hîrni pe unele gîtlejuri prea exclusiv năvălite cu maslu, cît și astăzi, la spectacol, unde zadarnic mi-aș fi strunit cine știe ce înclinare pudibondă, mi-am amintit că, prin aducerea la suprafață a acestui *bas-fond* bucureștean, prin sugerarea condițiilor care l-au zămislit și legănat, și așa mai departe, caracterul operei e *atît de grav*, încît, ca să cităm din nou pe Marcel Proust, ea face caducă „dubla și inversa indignare a celor ce cred că opera mea e un pamflet, și a celor ce-și imaginează că e o încurajare”.

Și nu pot încheia, fără a mărturisi cititorului încă un „purice care mi-a intrat în ureche”. Prin ce se deosebește, mă mușca insecta aceea, *Groapa* lui Barbu, de Ponson du Terrail, de *Misterele Parisului* sau de multe altele, asemenea, romantice și tenebroase istorii de bandiți și celebrități de care e plină literatura universală? Și atunci iar mi-au sărit din rafturi vechii mei tirani și prieteni. Mi-a căzut pe masă de lucru textul lui Radu Popescu (...cronicarul!), a venit și Anonimul brîncovenesc, a venit și Pitarul Hristache cu al său Turnavitu, și, mai cu temei, mi-a posopit pe masă o pagină din jurnalul lui Matei Ion Caragiale, pe care rog să-mi fie îngăduit s-o transcriu aproape întocmai: „Le-am văzut (străzile Bucureștilor — n.n.) luminate de sărbătoare, precum am văzut filifindu-le la porți steaguri albe sau negre... beteală, flori, zîmbete, lacrimi — un

vălmășag nebun de iubiri, de uri, de uitări, de înșelăciuni, de amăgiri, una peste alta totdeauna mai multă jale decît bucurie și peste tot atîta minciună, zadarnică și deșartă ticăloșie omenească, că uneori cîte un nimic aducîndu-mi aminte de unele, scap din vedere că ale lumii sînt toate, îmi uit de ale mele, și cad pe gînduri și-mi vine să zic cu cîntecul: «arză-l focul, București!». Mirosul ăsta de gîrlă bucureșteană sau faptul că, vorba lui Kogălniceanu — *si licet parvis componere magnis* — „mi-s mai aproape Călugărenii decît Termopile ori Salamina”, constituie caracterul de „unicum” al *Groapei*. Iar valoarea educativă a spectacolului — căci știut este de toată lumea că cea dintîi menire a artei e să educe — e tocmai tristețea aceea grea, copleșitoare, covârșitoare, de castran, care-ți încovoiaie umerii atunci cînd pleci de la acest cu totul insolit spectacol al Teatrului „Constantin Tănase”.

Radu Albala

Teatrul Giulești

MĂSURĂ PENTRU MĂSURĂ de Shakespeare

Nimic mai firesc, pentru un climat de creație sănătos, decît o pătimașă discuție în contradictoriu; dată fiind acalmia acestui început de stagiu, ne putem considera chiar fericiți cînd spiritele se aprind; mai ales dacă obiectul o merită, și nu se risipește, pentru o bagatelă, energii prețioase. Din acest punct de vedere, un spectacol Shakespeare care naște o polemică reprezintă întotdeauna cel puțin o garanție de vitalitate artistică.

Disputa despre *Măsură pentru măsură* în versiunea scenică a teatrului Giulești nu va putea fi însă tranșată printr-o judecată de valoare globală și definitivă, pentru că aprecierile și criticile se raportează mereu la criterii deosebite. Sînt prea multe de spus, trebuie mai întîi să decidem din ce unghi privim lucrurile. Dacă acceptăm că actul critic nu se poate dezinteresa de ansamblul condițiilor concrete ale trupei care prezintă o înscenare, recunoaștem implicit spectacolului niște mari merite. Într-adevăr, de puține ori am văzut la acest teatru o montare atît de ambițioasă, de *interesantă* — în sensul original al acestui cuvînt prea uzat —, realizată cu atîta rigoare. Spectacolul are logica înteroară și stringența unui manifest, ideile principale sînt subliniate, orice pretext de digresiune epurat, și faptul, în mod evident, nu

este străin de o intenție didactică vizînd publicul, un public al său, pe care-l cunoaște și, în cunoștință de cauză, încearcă astfel să-l „domine”.

Și în ce privește traiectoria artistică a creatorului, spectacolul comportă un elogiu. Dinu Cernescu e consecvent cu preferințele și cu temperamentul său, dar în același timp are suficientă inteligență critică pentru a se elibera de sine însuși, nu-și iubește cu exagerare „vrstele” pe care le-a depășit. Nu demult îl simțeam înclinat să îngăduie fanteziei jocuri gratuite, să propună mai mult decît putea asimila spectacolul; atitudinea lui în creație rămîne la fel de personală — *Măsură pentru măsură* e un spectacol categoric, radical —, dar o cenzură intelectuală funcționează vizibil, și soluțiile, inclusiv cele mai discutabile, converg. Coerența e exemplară.



De îndată ce înscrîm montarea în orizontul operei, discusia devine în mod obligatoriu mai nuanțată.

Dinu Cernescu a știut foarte precis ce urmărește și a înscenat textul cu tehnica opticianului care schimbă lentile din ce în ce mai puternice pentru a expune clar o suprafață din ce în ce mai limitată, unde observă o micromișcare ce-l fascinează. Din țesutul atît de bogat, el a decupat o fișie, cea a angrenajului politic, și a examinat-o insistent, pînă cînd piesa i-a apărut mai mult ca o piesă a politicii, a resorturilor ei ascunse, a manevrelor cărora le cade victimă omul mărunt, oarecare. Un politician e în primul rînd ducele Vienei, care pleacă din considerente de calcul: trebuie „strîns șurubul” în oraș, acțiune din care popularitatea sa ar avea de suferit; e mult mai înțelept, deci, ca antipatia să cadă asupra locuitorului; iată și ocazia cea mai bună de a-l anula, printr-o încercare ce-i depășește puterile. O manifestare „de simpatie populară” e pusă la cale pentru a-i însoți plecarea, aplauzele sînt regizate. Urmează euforia eliberării de constrîngere, strada se iluzionează pentru o clipă, agîtîndu-se frenetic. Înghețul e cu atît mai izbitor: rîsul e scrisnit, siluete speriate traversează în goană locul, ori se furiează pe lingă pereți. Noua înfățișare a puterii e mai înspăimîntătoare, pentru că e mai abstractă, mai impersonală; demnități fără chip, înălțate pe coturni, unăși alinate la un simulacru de tribună, un întreg „aparat” protocolar — toate acestea adîncesc ruptura dintre om și realitate, nasc un soi de teroare rece. Pentru că încearcă să intervină în mersul evenimentelor, să oprească brațul necruțător al legii înainte ca acesta să-i ucidă fratele, Isabela însăși e trasă în cercul de fier și nu se mai poate smulge. Între Angelo și ducele Vincentio, care o vor deopotrivă, situația ei

nu se schimbă deloc: e tot victimă a arbitrarului, tot silită să se supună, ba, în cazul ducelui, are și mai puțin dreptul opțiunii. Judecata finală e o cacialma, iertări și pedepse se împart după bunul-plac al tiranului. „Plecați acasă, s-a făcut dreptate” e o batjocură amară; roțița abuzului se va învîrți la infinit.

În registrul pe care și l-a ales, spectacolul transmite puternic sentimentul farsei tragice. Mișcarea rigidă, punctată de hohotele sarcastice ale bufonului (personaj inventat din necesități de argumentație), neliniștitoare reverberații sonore (muzica — Ștefan Zorzor), un fel de cinism lipsit de veselie se îmbină, realizînd o violentă parodie a puterii alienate, într-o lume tăcioasă.

Una din problemele delicate ale montării, care mizează în cel mai înalt grad pe expresivitate, este raportul dintre idee și imagine. Momentul înalt al acestui raport, cînd se atinge transparența ideală a cristalului nobil, este începutul; siluetele înscrise în spațiul gol al scenei vaste (ce minune în sine e o asemenea scenă!) dobîndesc aură poetică, creează o emoție a teatralului pur, care se consumă foarte repede, la propria sa flacără, și nu izbuteste să se mai repete. Apoi apare senzația de suprasaturare. Pentru a servi fiecare intenție regizorală, scenograful Sorin Haber a inventat foarte mult, și cu un real talent al grotescului, al șocantului — pînă într-atît încît raportul firesc s-a răsturnat și spectacolul e dominat de scenografie. Alfabetul vizual al montării are ca dominantă „urîtul”, — instrument cu două și chiar mai multe tășuri, a cărui mînuire cere însă măsura cea mai fină; altfel, deși semnul e întotdeauna descifrabil, uneori nu e validat artistic (împlinirea păcatului lui Angelo; ori caracterul voit eterodit al costumelor...).



Luat ca atare, cu calitățile și cusururile sale, *Măsură pentru măsură* e un act teatral demn, de sine stătător. Rămîne însă în picioare întrebarea fundamentală: „prinde” spectacolul *esența* piesei? După părerea mea, nu, fiindcă regia săvîrșește o eroare de principiu. (Dar nici nu e sigur că stă în puterile concretului scenic să realizeze echivalentul a ceea ce sugerează și subînțelege opera. Nu știm, experiența reprezentării ei ne lipsește. Spre deosebire, însă, de autorul unui frumos eseu, publicat ca prefață a spectacolului, cred că șansa, cîtă există, nu stă în alegerea unei „chei” de interpretare, ci tocmai dimpotrivă.) E nevoie, pentru a întui viața piesei, de o privire în *adîncime*, pătrunzînd *simultan* în toate straturile ce se deschid unul într-altul, ca un labirint al naturii umane însăși. *Măsură pentru măsură* ascunde o dificultate proprie; putînd cuprinde un număr de lecturi



Scena judecății din finalul spectacolului

fundamental diferite, nu suportă simplificarea, reducțiile, unilateralizarea. Multiplele sensuri se rează pe ambiguitate, pe echivoc, pe dilemă; o indefinisabilă dialectică a realului pulsează în dramaticul echilibru dintre lege și dreptate, dintre pasiune și crimă, dintre subiectiv și arbitrar. Problema există întrucât e *problemă vie*, întrucât motivația omenească individuală, concretă, a faptei și proiecția sa metafizică sînt indisolubil legate. Ce fel de balanță poate cîntări persoana ducelui? — pe un talger stau îngăduința, înțelepciunea, cunoașterea firii omenești, pe celălalt, imprudența, ușurința, cinismul, lipsa de scrupule! Cînd e Angelo mai uman — cînd condamnă fără a cunoaște, puritan steril, ori cînd se cufundă în mîrșăvie, suferință și zburciuni? Cine este Isabela — o fecioară insensibilă și vanitoasă, sau un suflet neprihănit, zăvorât într-un sistem de valori fără fisură, care nu comunică în nici un fel cu lumea înconjurătoare? Și cum e această lume însăși — haotică și clocotitoare, mișunînd în unghere întunecoase, nesățioasă, senzuală, amenințată de preaplinul propriei vitalități, nezăgăzuită de vreo frînă morală, o lume în care „totul e permis“? Dinu Cernescu a tranșat ceea ce nu poate fi tranșat, a spart coaja tare a adevărului și l-a despărțit în două jumătăți, ca pe un miez de nucă, a înăbușit în embrion orice întrebare, punînd în loc cite un răspuns explicit. De vreme ce conflictul se desenează acum strict ca un conflict de dominație și represiune, nu se mai pune nici chestiunea răspunderii, nici cea a fanatismului etic fulgerat de pasiune, cu atît mai puțin a libertății naturale și a necesarei ei limite în planul existenței sociale. Eroii aflați la răscrucea tuturor ispitelor, torturați de neputința de a introduce ordine în propria lor conștiință, devin astfel

pioni într-un joc cu reguli fixe. Regia nu crede o clipă în buna credință inițială a celor implicați într-o criză existențială. Tiranii se delimitează de la început de victime, vinovăția și inocența se polarizează, tabloul se limpezește. Ceea ce refuză să încapă, ceea ce rămîne cu încăpăținare contradictoriu, se elimină (și se elimină mult, prea mult). Cîteva licențe de exactitate — intervertiri, chiar adaosuri la text — conduc demonstrația la rezultatul dinainte stabilit (rolul ducelui, al lui Lucio, finalul). Fără fundalul pestriț, de „comedie umană“, fără amoralismul jovial al lui Pompey, fără polițaiul căruia îi scapă sensul cuvintelor, fără amestecul de obrăznicie sfruntată și depravare veselă a lui Lucio, mai ales fără zvfnetul de irepresibilă forță animalică ce-l leagă de viață pe Barnardin, tîlharul ingenuu cu instincte sănătoase, *Măsură pentru măsură* își pierde nu numai impactul emoțional, dar și radiația de poem filozofic umanist. Dorința de claritate fără umbre, căutarea puterii de șoc maxime și precizia de proiectil trimis în țintă au tras spectacolul în capcana didacticismului. De obicei, reprezentarea de teatru trăiește ca floarea de păpădie, răspîndind de cîteva ori mai multă „sămînță“ decît speră să rodească în public; paradoxul acestei montări este că destinatarul „absorbe“ întregul mesaj, fără să piardă vreo picătură, totuși rămîne cu un fel de insatisfacție, cu senzația că i s-a oferit prea puțin. Dacă nu cunoaște opera, o va considera percutantă, dar săracă — în vreme ce ea e, dimpotrivă, difuză și copleșitoare.

Probabil că actorilor nu li s-a cerut un efort de interpretare, o ipoteză creatoare proprie asupra personajului — altfel nu se explică jocul aton, mecanic, neutru; actricește, spectacolul este uimitor de schematic. Pe fundalul de desen liniar, numai Peter Paul-

hofer și Cornel Dumitruș obțin un oarecare efect de perspectivă. Cel dintâi, printr-o compoziție în tonuri de cenușiu — un Angelo sobru, șters, rezervat, mască impenetrabilă de „funcționar intelectual”, ros de complexe și chinuit de dorinți: cel de-al doilea, printr-o explozie de energie nervoasă — un Lucio contestatar, teribilist, bon enfant, cu un grăunte de altruism în plus. Ion Vilcu (ducele Vincentio) și-a demascat personajul de la început și a rămas tot timpul dubios și antipatic. Iulian Necșulescu (Escalus) a debitat alb și sec. Ileana Cernat (Isabela) și Dan Tufaru (Claudio) n-au reușit să se elibereze de tonalitatea teatrului de salon; chiar la marginea deznădejzii, a morții, personajele lor rămân minore, fragile, lipsite de adâncime dramatică. Prin contrast, prezența lui Mihai Stan a dat Temnicerului ținută, greutate în acțiune. Despre restul distribuției, nu e mare lucru de spus.

Ileana Popovici

Teatrul „Lucia Sturdza Bulandra”

MINCINOSUL

de Goldoni

Cu *Mincinosul* își deschide stagiunea și cea de-a doua scenă a Teatrului „Lucia Sturdza Bulandra”, tirziu, e drept, dar din întemeiate motive ale reparațiilor. Presupun că printre schele îi va fi venit greu trupei conduse de regizorul Sanda Manu să repete, lucru sesizabil în spectacolul prezentat publicului la un stadiu în care, odată puse la punct ultimele detalii, ar fi fost cazul să se stăruie asupra omogenizării.

Mincinosul e o alegere foarte potrivită pentru repertoriul dintotdeauna pretențios al acestui teatru; prin înscrierea acestei piese, se încearcă să se închidă oarecum unghiul în stagiunile anterioare, adesea prea deschis: de la *Danton* la *Comedie pe întuneric*, de la *Leonce* și *Lena* la *Puricele în ureche*. Nu numai pentru prestigiul clasicului venețian, dar pentru meritele înseși ale comediei sale, opțiunea teatrului e rezonabilă, cu atât mai rezonabilă cu cât, în ciuda tuturor aparențelor, Goldoni s-a reprezentat pe scenele noastre întristător de puțin.

Și totuși, ce izvor bogat, dramaturgia celui care, numai în anul când scrisese *Mincinosul* dăduse scenei încă alte cincisprezece piese! Ce nesecate posibilități de a transpune scenic, în spiritul și tradiția teatrului nostru, comedii cu un atât de evident caracter popular și atât de violent critice!

În sfârșit, *Mincinosul*, în care tradițiile comediei cu măști se împletește cu noile concepte despre teatru, măștile devin caractere, iar imaginea, în ansamblul ei, este imaginea Veneției aflate la răscrucea epocilor. *Mincinosul*, în care viciile corupției, mercantilismului, aventurismului, par să înăbușe virtuțile dragostei și aspirației spre puritate, înfățișează o lume privită critic, dar și cu înțelegere, hotărând dedepse blinde pentru marile păcate înfățișate. În mod neîndoios, nu Lelio, nu Mincinosul, e luat în răspăr și batjocorit, ci lumea din jurul acestui tânăr simpatic, inteligent și neastâmpărat. Sanda Manu a înțeles acest lucru și a încercat să-l facă vizibil în spectacol; și, în bună măsură, a reușit. Nu de Lelio vom ride noi, nu pe el îl batjocorim, ci lumea de aventurieri puși pe căpătuială, de domnișoare nerăbdătoare să se mărite ca să scape de cicăleala taților, de bătrâni zgirciți în căutare de mezelianțe care să le rotunjească avutul. Nu-mi dau seama cât de exact „Il bugiardo” se spune pe românește „Mincinosul”, cât de cuprinzător e înțelesul titlului pe limba noastră, sau ce alt cuvânt ar fi putut reda mai cu fidelitate dimensiunile acestui amăgitor, spontan făcător de „flori de spirit”, cum își numește singur născocirile. Un lucru e limpede: scopul, unicul scop al minciunilor lui Lelio e un scop nobil, cucerirea dragostei Rosaurei; iar minciunile, oricât ar fi de sfruntate, nu urmăresc decât să opună unei realități meschine o lume imaginară, în care grozăvii greu de închipuit se împletesc cu gesturi grațioase, de îndrăgostit. Rolul tinărului Lelio a fost incredințat lui Ion Caramitru, actor cu farmec și candoare, cuceritor și dezinvolt. Caramitru a izbutit să fie și impertinent, dar cu măsură, și tandru, dar cu ironie. Actorul a izbutit în primul rând să ne convingă cât de adânc crede el, cel dintâi, în născocirile sale, stabilind cu noi o șireată complicitate, comentându-se prin semne discrete adresate sălii, cerându-ne uneori, cu o privire, consințământul, înainte de a pune la cale o nouă șotie; și totul îi iese bine. Caramitru a dus greul, cum se zice, mai făcând pe deasupra și o adevărată demonstrație de echilibristică pe punțile bolțite, pantele, treptele, din care e alcătuit decorul Sandei Mușatescu, cu trimitere la urbanismul alb-meridional al așezării lacustre. Petre Gheorghiu și Dumitru Onofrei realizează două meșteșugite compoziții în rolurile celor doi bătrâni, Pantaloni și Balanzoni, roluri ingrate, încă tributare „măștilor”. Schematic, așadar. Le-a cam lipsit hazul, dar nu e neapărat vina lor, pentru că nu au nici datele,