



Scenă din „Mascarada” de Lermontov.  
Teatrul de Dramă și Comedie din Constanța

## Teatrul de Dramă și Comedie din Constanța

# MASCARADA

## de Lermontov

*Mascarada* lui Lermontov ni se prezintă azi, la aproape un veac și jumătate de la scrierea ei, încă tulburătoare în semnificația ei tragică. Neputința lui Arbenin de a-și depăși decăderea — împătımirea în rău și în viciu — de a-și împlini destinul printr-o patetică aspirație spre puritate și fericire devine o condiție a unui erou tragic. Nobila răzvrătire și pătimașa dorință a eroului lui Lermontov de a se desprinde de mediu, de a renaște prin dragostea curată a unei femei, se prăbușesc implacabil în fața monstruosului mecanism social al Rusiei de la începutul secolului al XIX-lea. Implicat în realitatea sinistrală a „lumii bune” petersburghize (în această „strălucitoare mascaradă”, „clan de tîrfe și paiețe”) în care atît de puțin se pot deosebi adevărul de minciună, răul de bine, cîntea de necînte, inteligența de mediocritate, eroul *Mascaradei* nu-și poate învinge individualismul, scepticismul față de valorile pozitive ale vieții și cade victimă hățișului de re-

lații bazate pe înțrigă și ipocrizie, ură și calomnie.

Dramatismul subiectului, forța denunțării unui mod de viață steril, lipsit de orizont și de perspectivă, patosul acuzării „bolii secolului” (imensul vid sufleteșc, reveriile pasive, dezamăgiriile și pesimismul, lipsa de acțiune); profunda și detaliata analiză a zbuiciumului sufleteșc al eroului și mai ales sensul moral înalt al dramei: *răul pedepsit prin rău*, confirmă, peste timp valorile ei pentru spectatorul contemporan.

Obsedat multă vreme de ideea de a pune în scenă această frumoasă și nepieritoare pagină a clasicismului rus, Ion Maximilian a încercat să-i dea o tălmăcire proprie, pornind de la o firească nevoie de concentrare. (Doar e vorba de o masivă construcție de inspirație romantică; zece tablouri ample, în patru acte.) Așa cum mărturisește în caietul-program, Ion Maximilian, în calitate de traducător, a urmărit să apropie textul de receptivitatea contemporană printr-o modalitate de exprimare cît mai naturală și mai cursivă „fără a eluda ceea ce este esențial ca idei și sensuri”. A rezultat o versiune care, într-adevăr, nu se îndepărtează de sensurile originalului. Unele personaje ca Sprich sau Baroneasa, dobîndesc un contur mai viguros, amplificîndu-se astfel tendința autorului de a zugrăvi cu incisivitate, cu vehemență, pînă la grotesc, moravurile vremii. Față de versiunile anterioare — Al. Philippide, Lascăr Sebastian — care au scos în relief cu multă eleganță și subtilitate, cu efecte elevat poetice, drama sufletească, zbuiciumul lui Arbenin, versiunea lui Maximilian trece însă mai liniar peste complexitatea textului. Limbajul, în

general sobru și cursiv, e violentat uneori de termeni cotidieni actuali, cu totul improprii mediului nobiliar și etichetei aristocratice.

În cea de a doua ipostază, de regizor al spectacolului constăntean, Ion Maximilian a intenționat „accentuarea lucidă a sensurilor social demascatoare ale piesei bogată în sarcasm, «păstrarea la cald» a splendorilor unei mari drame romantice”. Într-o caligrafie sobră (parțial), spectacolul materializează această intenție. Pe linia ascendentă a acțiunii, sînt în montarea constănteană câteva momente (întîlnirile dintre Arbenin și Nina, finalul), care se impun prin tragism ascuns, prin sublinierea discretă, dublată de emoție, de fior poetic, a stărilor sufletești, a sensurilor cuprinse în trama dramatică. Cu atît mai mult șochează alte tablouri realizate într-o manieră de-a dreptul operetistică, ostentativ convențională, artificioasă, folosindu-se excesiv muzica și baletul, metaforele textului traducîndu-se prin imagini pleonastice, prin simboluri vulgarizatoare; procedee care îndepărtează drama și de sensibilitatea „epocii”, de climatul ei spiritual și de sensibilitatea contemporană.

Interpretarea a fost lipsită și ea de omogenitate. Dacă tripticul eroilor principali: Sandu Simionică (Arbenin), Aurora Simionică (Nina), Mircea Nicolae Crețu (Prințul), au reușit printr-o interpretare sinceră, interiorizată, să creeze o imagine viabilă, unitară a caracterelor, să releve mișcarea sufletească a personajelor, redusă la expresia ei esențială, ceilalți interpreți, deținători ai unor foarte importante roluri în desfășurarea acțiunii și a deznodămîntului, ca Romel Stănciugel (Necunoscutul), Marcela Sassu (Baroneasa), au folosit modalitatea unui straniu joc la rampă, exterior, desuet, cu supărătoare accente didactico-manieriste. Foarte neglijate, lipsite cu totul de personalitate, de rigoare profesională, rolurile miciei, compozițiile valeților, ale cameristelor, ale jucătorilor de cărți, ale invitaților, roluri cu o funcție deloc lipsită de importanță în sugerarea lumii specifice epocii.

Spectacolul merită, cred, să ne oprim totuși mai mult asupra interpretării pe care Sandu Simionică a dat-o eroului *Mascara-dei*, și să completăm, pe lângă ceea ce am spus mai sus, că datorită jocului său profund inteligent, reținut, patetic, chipul lui Arbenin a căpătat dimensiunile necesare, salvîndu-se, astfel, prin el, o bună parte din inadvertențele de concepție ale spectacolului. O prezență convingătoare a avut în acest spectacol și Emil Sassu (Șprich).

V. D.



# Teatrul de Stat din Oradea — Secția română — REGELE GOL

## de Evghenii Șvarț

A fost, așadar, un rege. Care avea o față destul de frumoasă. Deșteaptă fiind și relativ tînără, Prințesa, pare-se mai sentimentală decît alte prințese, iubea un băiat sărman. Și nu pe oricare, ci pe cel mai sărac, dar frumos nevoie mare, șmecher și obraznic nu numai cu doamnele de la curte, ci și cu Prințesa, ba mai mult... cu Regele însuși. Ba chiar cu amîndoi regii, și cu tatăl Prințesei și cu pretendentul la mîna ei, regele pe care-l va trage pe sfoară, făcîndu-l să apară gol în mijlocul alaiului nupțial, conform cunoscutelor fapte din povestea lui Andersen.

Evghenii Șvarț nu s-a limitat la o simplă dramatizare a povestirii lui Andersen. Dincolo de cunoscuta fabulație a basmului, *Regele gol* devine o satiră în care autorul folosește într-un chip neașteptat parabola feericului și ne prilejuiește să urmărim cu încredință un text în care fantasticul și artiștiile de la care se reclamă au o tăioasă și subtilă capacitate de a exprima sarcasmul.

Motivul care i-a hotărît pe actorii orădeni să-și încerce puterile în ridicarea pe scenă a textului lui Evghenii Șvarț este, probabil, tocmai dorința de a se angaja într-o asemenea comedie satirică: virulentă și actuală în măsura în care ipocrizia și minciuna mai au (lungi, scurte...) picioare cu care umblă în lume. O altă calitate a textului, care a impulsionat, probabil, colectivul, era aceea că va putea pune în mișcare toată fantezia sau o bună parte din ea în interpretarea unei... fantezii. Numai că, sub așteptări, nu prea s-a întîmplat tocmai așa... Textul succulent al lui Evghenii Șvarț a fost acoperit pe scenă cu un înveliș de gheață, rareori deschis de o suflare actoricească mai caldă, de care au fost capabili Dorina Păunescu (Prințesa), Nicolae Toma (Regele), Ion Abrudan (Ministrul Sentimentelor Intime), Ion Mîinea (Prim-Ministrul). Să fie oare greșeala de tinerete a regizorului Alexandru Colpacci? Ori, pur și simplu, un climat deliberat de gravitate în tratarea basmului-satiră-comedie? Fapt este că replicile se scurg — reci și străvezii baloane de săpun — scenele se succed în-