

Interpreții lui Molière, în cadrul „Filarmo-niciei”, au fost Eufrosina Popescu (Hiacinta din *Violeniile lui Scapin*, Lucinda din *Amorul doctor*), Nicu Andronescu (Octav din *Violeniile lui Scapin*), Ioan Lăscărescu (Geronte), Constantin Mincu (Clitandru din *Amorul doctor*), Ion Rîmnicianu (George Dandin, Argante, Sganarelle).

În seara de 1 ianuarie 1846 „diletanții români” din trupa lui Costache Caragiale au „avut onoarea” să reprezinte în sala „Molu” „în beneficiul” lui Costache Mihăileanu, *Amphitryon*, în traducerea lui Ion Heliade Rădulescu, cu Ioan Lăscărescu în rolul titular, Iorgu Caragiale (Sosie), Zoe Mi-hăileanu (Alemena), Ralița Stoienescu (Cle-anta).

În orașele și satele transilvănene, actorii amatori au arătat preferință comediei *Doc-tor fără voie*. Au jucat-o, începînd de prin 1885, cei de la Oravița, apoi „studentii ju-riști” de la Oradea (1899), „plugarii din Coș-tei” (comună din apropierea Timișoarei), cei de la Orăștie (1885) — iar la Zărnești s-a reprezentat (în 1895) și *George Dandin*.

Dintre directorii Teatrului Național din București, cel care a reprezentat, într-o sin-gură stagionă, cel mai mult pe Molière, a fost I. L. Caragiale: *Violeniile lui Scapin*, *Căsătoria silită* (în traducerea lui Vasile Alexandrescu, tatăl lui Sică Alexandrescu), *Avarul*, traducere de I. Suehianu, rolul lui Harpagon fiind interpretat de Nicolae Ha-giescu, actor popular în epocă.

Ioan Massoff

...Și de-a lungul vremii

Comediile lui Molière aparțin organic isto-ricii și prezentului teatrului românesc.

Locul de frunte în repertoriul teatrului din țara noastră i-a fost asigurat lui Molière — așa cum se desprinde de altfel și din scrie-riile celor care l-au cultivat, de la Ion Heliade Rădulescu încôace — deopotrivă de valorile educative ale operei sale (comunicate prin variatele arme ale comediei — de la basto-nadă la vorba de duh, de la păcăleala grosolană la dezvăluirea subtilă a contradicțiilor sufletești) și de valențele ei artistice, la soli-citarea cărora și-au făcut, la începuturi, uce-

șicia și, mai apoi, și-au exersat, în bună mă-sură, virtuozitățile actorii noștri.

Ion Brezeanu, neuitatul lăncu Brezeanu, căruia I. L. Caragiale i-a consacrat riuduri nemuritoare, descriîndu-i creațiile în *Doc-torul Purgon* sau în *Harpagon*, a marcat, o dată cu începutul veacului al XX-lea, odată cu liniile noi, în general încercate în domeniul artei actorului, și serioasele mutații petre-cute în înțelegerea și interpretarea operei molierești pe scenă. Alături de sensurile (moralizatoare) au fost acum adincite și cele psihologice, minuiorul, satirei educa-torului și învățătorului dezvăluindu-se și cu însușirea unui adinc cunoscător al sufletului omenesc. Comedia lui Molière nu mai apare doar ca un izvor de amuzament cu trimiteri morale; *vis comica* se împlinește prin Poe-zie. „Dar iată că vine demnul domn Pur-gon. Cum apare, atmosfera se ridică la o înălțime neobișnuită. Atunci începe cascada lui tunătoare de indignare, de imputări, de recriminări și amenințări. Ce vervă fosforică! Promițînd nenorocitului bolnav moartea sig-ură ca pedeapsă a revoltei contra științei, Purgon iese spumînd. A intrat, a uimit, a răsturnat, a devastat și se duce ca o furtună luminoasă, ca un meteor orbitor”. În des-crierea lui I. L. Caragiale admirația față de arta desăvîrșită a interpretului român se însoțește, subteran, de aprecieri noi la adre-sa operei molierești. Termenii meniți să cin-tărească și să evalueze calitățile ei educative sînt luminați de valorile ei estetice. Autorul de comedii, văzut din perspectiva artei Poe-tice, determină și în întruparea lui scenică o viziune corespunzătoare: sensurile morali-zatoare directe, didactice, se estompează pen-tru a înlesni actorului român închegarea unui personaj în care spiritual fuzionează cu din-amismul, farmecul, autenticitatea. De altfel, Ion Brezeanu se arată și în continuare un inegalabil creator — pe aceste coordonate — al personajelor molierești. El va sfîrși ade-seori să arunce o punte de apropiere între ris și plîns, să scoată în relief ambivalența situației comice, învecinată cu hotarele su-ferinței. Așa îl va juca pe Sganarelle (din *Doctor fără voie*), așa, din 1898, pe Harpa-gon (din *Avarul*). „Alături de puterea de a nuanța, de a detalia și a cristaliza fiecare moment psihologic, Ion Brezeanu are în el puterea emoțiunii dramatice atît de dezvoltată, încît fără nici o sforțare captivează publicul”, serie I. C. Bacalbașa (*Adevărul*, din 5 decembrie 1898), relevînd atît puterea de a emoționa a comediei cît și dispariția gra-nițelor precis indicate de pînă atunci.

Arta actorilor români devenise, la începu-tul veacului, o adevărată sărbătoare a nuan-țelor, a rolurilor construite cu minuțiozitate; comunicările lor erau încărcate de vibrație omenească, chiar dacă documentații cunoscă-torii ai modei sau manierei din timpul Regelui Soare nu erau pe deplin mulțumiți de „reconstituiri” acestora pe scenă. Țara noastră nu se voia moștenitoare a tradițiilor baroce, iar teatrul nostru n-a avut niciînd

fanatismul respectului față de detaliile exterioare. Molière fusese îmbrățișat tocmai datorită universalității lui, capacității lui de a surprinde omul în sinteze (comice, vii, convingătoare, dincolo de amănunte, în special de cele determinate de condiții social-istorice precise). Acestea erau sacrificate adevărului interior, caracterelor. Fără îndoială, vestimentele erau franțuzești, mobilierul, în linii mari, de asemenea. Dar, în jocul actorilor noștri, universalul marelui dramaturg se lăsa mai degrabă resimțit în hazul spontan, — inefabil autohton și lipsit de malițiozitate — plin de înțelepciune al românului, în vorba de spirit ce-și intrudea substanța cu snoavele și proverbele populare. Adeseori, înrudirile puteau fi descoperite și în traduceri.



Generația de aur a comicilor români, despre care avea să scrie Camil Petrescu, a jucat stagione de stagione piesele lui Molière. Ba, la începutul secolului nostru, afișele teatrelor întruneau, în același an, câte trei sau patru din lucrările lui. Acestea au prilejuit, mai departe, lui Iancu Brezeanu, iar odată cu el și după el, unor Vasile Toneanu, Nicolae Soreanu, C. Niculescu, Maria Ciucurescu puțința de a-și demonstra spiritul științelor, inteligența, jocul scriitor care le definea personalitatea artistică și cu care, seară de seară, delectau pe cei veniți la teatru. *Doctorul fără voie*, *Bolnavul închipuit*, *Avarul*, *George Dandin*, *Căsătoria silită*, *Violențele lui Scapin* și, mai târziu, în anii primului război mondial, *Tartuffe*, iată capodoperele molierești din fondul de aur al Teatrului Național din București. De reținut în acest context este și faptul că primul directorat al lui Al. Davila a dat un nou impuls și o nouă strălucire spectacolelor, adâncind, îndeosebi, prin asocierea Plaut-Molière (*Ulrica* cu *hani-Avarul*), universalitatea și totodată originalitatea comediografului francez.

În perioada dintre cele două războaie, Molière cunoaște, aparent o eclipsă pe scenele Capitalei. Voga era a dramei psihologice, a așa-zisei piese contemporane. Molière pătrunsesse însă în restul țării, îndeosebi la Naționalul din Cluj. *Doctorul fără voie*, cu N. Neamțu-Ottonel în Geronte, se înscrie printre primele premiere ale anului 1919, reluându-se apoi câteva stagioni la rînd. Îi urmează *Avarul*, cu același interpret în Harpagon, la 27 ianuarie 1920. *Bolnavul închipuit* cu I. Stănescu-Papa în Argan, la 1 aprilie 1922, *Căsătoria silită*, la 17 aprilie 1923, tot cu I. Stănescu-Papa în rolul principal. Asistența de regie, la toate montările amintite, a îndeplinit-o Sică Alexandrescu; faptul acesta de ucenicie la izvoarele comediei merită a fi remareat și subliniat pentru unele

consecințe ale viitoarelor bogate cariere pe care o va cunoaște pasionatul om de teatru.

Spectacolele molierești de după război (cele clujene sau cele din Iași și Craiova) depășesc, firește, numărul celor înregistrate în deceniile precedente. Destinul lor însă este mai complicat, eșecurile montărilor alternînd cu succesele mai des decît la începutul veacului. Accentele cad acum mai ales pe implicațiile estetice, sociale sau etice ale lucrărilor. *Tartuffe*, la Teatrul Național din Capitală, în stagiunile 1919/20 și 1921/22, cu Maria Filotti în Elmira; la Cluj, în 1927 cu N. Neamțu-Ottonel în rolul principal și C. Potcoavă în Orgon și, mai ales, *Burghezul gentilom*, la Compania „Bulandra”, pusă în scenă de Vladimir Maximilian, interpret și al rolului principal, indică deplasarea interesului către meditația socială, către reacțiile omului la condițiile de viață.

Din acest punct de vedere, *Burghezul gentilom* a fost, fără îndoială, unul dintre cele mai interesante spectacole — „cea mai frumoasă reprezentație pe care am văzut-o”, după opinia mărturisită de Al. Davila regi-zorului. S-a bucurat de o distribuție de seamă, de un decor plin de culoare și putere sugestivă: „Într-un balcon-firidă, cînta o orchestră. De la jumătatea scenei porneau practicabilele pe care erau instalate masa și scaunele pentru supeul oferit de Jourdain. În dreapta și în stînga scenei lachei și cîntăreți. Recuzitele erau de dimensiuni ilariante. Pești de cel puțin un metru, budinci cît roata carului, fazani de trei ori mai mari decît în realitate”. Descrierea aparține chiar lui V. Maximilian. Aceste elemente însă au slujit sublinierii unui sens critic cu adresă imediată. *Burghezul gentilom*, în 1923, în Bucureștii vremii ataca direct — amuzant dar violent totodată — parvenitismul „noilor îmbogățiți”, risipa, într-un moment cînd mizeria gîtuia omul de rînd de la orașe și din sate, și împingea clasa muncitorească și celelalte pătri exploatate la cunoscutele mișcări protestatare.

Pentru teatrul vremurilor noastre, Molière a însemnat, în primul rînd, o tradiție prețioasă care trebuia valorificată și îmbogățită. Acțiunea a fost pornită imediat, pe planuri multiple. S-au inițiat noi, și în bună măsură, valoroase tălmăciri din aproape întreaga operă a poetului. Studii, încercate din unghiul filozofic — estetic nou, materialist dialectic, au surprins, în această operă, de pe coordonatele istorice care au determinat-o, acuitatea ei critică prelungindu-se și în actualitate. Iar scena, dincolo de respectul pentru clasicitatea operii, pentru posibilele ei ecouri în contemporaneitate, a continuat s-o cultive și s-o răspîndească în cele mai îndepărtate colțuri ale țării. Harta pieselor lui Molière, jucate în ultimii douăzeci de ani, coincide aproape cu harta teatrului românesc de azi.

Va fi dificilă, și, oricum, trunchiată, de utilitate mai curînd statistică, o trecere în revistă a spectacolelor în acest răstimp. Mai

interesante rămân semnificațiile culturale care au stat la temelul acestor inițiative. Teatrul de Stat din Arad, în 1954/55, pune în scenă *Tartuffe*: Naționalul din Craiova, în 1966; Oradea, în 1968; Iași, în 1970; *Amphytrion* se joacă la Cluj, în 1967; *Vicleanul lui Scapin* la Ploiești, în 1959; iar la Bacău și Timișoara, în 1972. Urmează *Scoala femeilor*: la Arad, în 1956, la Brăila, în 1959. Apoi *Mizantropul* la Birlad, în 1971; *Don Juan* la Satu Mare, în 1958; la Constanța în 1967; la Sibiu, în 1972. Tot la Brăila, în 1957, se joacă *George Dandin*, în timp ce *Avarul* vede luminile rampei iarăși la Arad în 1967, apoi, în 1970, la Petroșani și în 1972 la Botoșani. *Bolnavul închipuit* a prilejuit dezbatere la Sibiu, în 1958, și la Iași în 1971, și iarăși, *Scoala femeilor*, la Pitești, în stagiunea 1955/56.

Se observă că odată cu înmulțirea spectacolelor molicrești crește și interesul față de lucrări mai puțin jucate în trecut, și mai cu seamă față de cele unde granițele dintre contradicții și dureri se estompează, spectatorul de azi arătându-se sensibil și la accentele dramatice din, de pildă, *Don Juan* sau *Mizantropul*. Faptul a fost izbitor remarcat la București, unde, încă din 1946, *Don Juan* a fost privit și apreciat nu atât din perspectiva tragicomică a unui desfrinat, osîndit pentru lipsa lui de morală, ci din perspectiva atitudinii lui protestatere și a sincerei lui revolte împotriva îngrădirilor de tot felul, a setei lui de libertate. (Vezi Alice Voinescu în *Revista Fundațiilor*, nr. 1, 1946.)

Faptul a fost apoi relevabil și cu ocazia montării, în 1947/48, la Teatrul „Maria Filotti” din București, a *Mizantropului*, în inegalabila tălmăcire a lui Tudor Arghezi. Zonele farsei și ale burlescului au fost abandonate pentru lumea rafinată a saloanelor. Tantzî Cocea, Sandina Stan și Nelly Sterian, interpretele feminine în acest spectacol, s-au opus pline de grație, rafinement, inteligență, dar și cu măsură, întunecatului și drasticului Alceste, realizat de A. Pop-Marțian. Decorurile lui Liviu Ciulei merită, desigur și ele o mențiune. Ceea ce trebuie însă reținut cu precădere din actul de cultură realizat atunci este verbul incandescent al lui Tudor Arghezi. Salonul prețios a devenit în tălmăcirea poetului „o bălătură românească” ⁴⁾, dar una în care a rămas totuși intactă și netrădată strălucirea intelectuală a celei mai rafinate societăți a veacului al XVII-lea. Dialogul lui a avut forță, vitalitate, hărăbție adevărată. Eroii se înfruntau, se complexeau reciproc, se împungeau, respectind însă cu desăvîrșită artă ceremonialul de curte franceză. Romanticii văzuseră în Alceste pe strămoșul lor; dar versul original nu ajunge să lege acel amestec de grotesc și sublim preconizat de Victor Hugo în Prefața de la *Cromwell*. El a fost realizat însă de Arghezi, unde ura



Constantin Ramadan, Harpagon
din „Avarul”

sfință stă la hotarele ridicolului, unde risul e gata să înghețe pe buze, iar comedia să se transforme în lovitură de spadă otrăvită...

„Mîndră stirpătură și ticăloasă cutră!
Dă-ți cu mocirla în suflet și palme peste
mătură
Din întâmplare dacă aș fi făcut ca tine,
Aș căuta frînghia și-un cui s-o țină bine...
Inchinăciuni, smerenii, tertipuri și tîrcoale
Țin loc de miez și suflet al vorbei
voastre goale
De făcături de graiuri și pupăcioși mi-e
groază,
Li văd cercind un ifos și învîrînd o frază,
Declamatori de mofturi, ori și cum fac
și dreg
Ei prețuiesc optimea cît preț dau pe întreg...

Publicul — aprecîind farmecul actriței Tantzî Cocea și sobrietatea lui A. Pop-Marțian — și-a prelungit amuzamentul în meditație.

⁴⁾ Expresia aparține Eugeniei Oprescu în studiul „Molière în România” în *Studii de Literatură universală și comparată*, 1970.

Teatrul Național din București și-a reluat și el repertoriul molicresc pe două planuri — unul grav, de critică socială, și unul burlesc.

Între 1947 și 1967 istoria primei noastre scene se leagă de reluările interesante ale comediei *Tartuffe*. La început, în rolul microsului ipoerit a fost N. Bălățeanu — unduios, inteligent, primejdios ca un blestem venit din adâncuri. Apoi rolul a fost creat de Ion Finteșteanu, plin de nuanțe în glas și mișcări. De fiecare dată finalul categoric al pedepsirii lui *Tartuffe* a păstrat o incertitudine, aceea a revenirii lui, ca un „memento“ pentru toți cei ce se opresc la aparențe, ca un îndemnul la luciditate și cunoaștere.

Burlescul molieresc pe care-l găsim în montările lui Sică Alexandrescu (în special *Bolnavul închipuit* din 1962 cu Al. Giugaru în Argan) și în *Burghedul gentilom*, pus în scenă tot în 1962, de către Lucian Giurchescu (cu Gr. Vasiliu-Birlie în Domnul Jourdain, la Teatrul de Comedie), trimiteau prin culoare și vervă la jocurile de carnaval, la farsa populară, dar își datorau succesul, desigur, și în personalitatea unică a celor doi interpreți.

Reliefarea elementelor de critică socială este un bun câștigat; ea se simte urmărită, subliniată, în toate aceste montări, dar pe primul plan revine nevoia unei comedii spumoase, dinamice, generatoare de ris.

În spectacolele mai sus amintite, publicul bucureștean a avut prilejul să vadă pe cei mai buni actori comici ai epocii noastre (alături de Al. Giugaru și Gr. Vasiliu-Birlie au jucat C. Rauțchi în Domnul Fleurant, Dem. Rădulescu în Doctorul Purgon, Silvia Dumitrescu-Finică în Béline, Carmen Stănescu în Foinette etc.) să le surprindă capacitatea de asociere a autenticității umane cu automatismul marionetelor, nuanțele psihologice cu măștile fixe de carnaval. Gr. Vasiliu-Birlie a fost și un Harpagon plin de causticitate, com-

pletindul-l parcă pe Constantin Ramadan, creatorul rolului pe scena fostului teatru al Armatei. Birlie a avut haz, Ramadan umanitate, dar o umanitate mutilată în care goana după bani atrage după sine stingerea adevăratelor sentimente, distruge omul.

Un ultim aspect, vrednic de reținut, este acela al schimbului de generații — al eforturilor tinerilor regizori și actori de a revedea opera lui Molière din perspectiva sensibilității celor ce se apropie de sfârșitul veacului trăind aievea excursiile pe lună, preconizate chiar de contemporanul lui Molière, fantastul Cyrano de Bergerac. Aceste încercări nu sînt, desigur, nici revoluționare, nici deosebit de spectaculoase; ele nu sînt, adesea, nici ceea ce se cheamă niște reușite. Ele rămîn totuși tulburătoare prin semnele de întrebare ce ridică, atît în tonalitatea gravă cit și în cea veselă. Mă gîndesc la *Bolnavul închipuit*, pus în scenă la Iași de Cătălina Buzoianu și la *Viciunile lui Scapin*, montat de David Esrig la Studioul Institutului de Artă Teatrală și Cinematografică în 1957, și la spectacolul cu aceeași comedie pus la Teatrul Mic de tînărul regizor C. Vișa, cu Dumitru Furduliu în rolul abilului servitor.



Se pot trage multe concluzii pe marginea destinului lui Molière în România. Se poate vorbi și despre valorificarea lui deplină la un moment dat, și despre necesitatea adîncirii semnificațiilor lui astăzi. Importantă este prezența lui în conștiința publicului românesc, imposibilitatea ruperii creației marelui dramaturg de teatrul nostru, tînerețea lui continuă.

Ileana Berlogea

