

aius. Hamlet acțiuneaază, se încercă să ucide, în legitimă apărare, cum zicem azi, pe cancelar. Dar și Polonius l-ar fi ucis pe Hamlet. Ar fi fost o crimă justificată în ochii lumii, își apăra regina! Iată adevăratul chip al lui Polonius! Hamlet a ratat, a ieșit din joc.

De aici înainte nu e decît o sărmană roțiță fără însemnătate. Dar a strîns în el atîta amară înțelepciune, că nu mai poate să tacă, rostește vorbele care exprimă sfîșietoarea lui filozofie, credința clătînată, zădărnicia, îndoiala, neputința, celebrul monolog care mie, cel puțin, mi se pare cel mai frumos, mai plin. Mai adevărat, mai strălucitor moment al lui Ștefan Iordache în spectacol.

Hamletul lui Iordache nu e nebun. Nici măcar nu se prefacă nebun. Nici nu e luat drept nebun. Hamlet a văzut prea multe, a înțeles prea multe și rostește prea multe adevăruri. Neplăcute, firește, regelui și slujitorilor. Și atunci se convine că Hamlet e nebun, că trebuie strașnic păzit, că nu trebuie să părăsească nici curtea, nici regatul, plecînd aiurea. Mai departe, Hamlet încetează să existe. El pierde, laolaltă cu ceilalți, egal cu ei în fața morții. Pe tron urcă Fortinbras (Victor Ștrengaru) și, o vreme, în Danemarca va fi tăcere, o cumplită, nimicitoare tăcere. Doar flautului îi e îngăduit să ciute, spre desfătarea regelui și a curții. Dar sufletul omului, conștiința lui, nu sînt instrumente muzicale, din care să poți scoate sunete pe placul regelui. Admirabil final.

Din prea-plinul operei, Dinu Cernescu a ales o parte. Cea mai importantă, cred eu. A dat spectacolului o durată convenabilă. Dar i-a dat și amploarea cuvenită? Limpezindu-i înțelesul, nu a și simplificat opera? A făcut din Danemarca o temniță, metaforă tradusă destul de naiv de Helmuth Stürmer, cu zăbrele negre și uși de fier trîntite zgomotos. De ce nu și o coajă de nucă, din care Hamlet să contemple nemărginirea? Hamlet e un om, firește. Dar de ce un om obișnuit, de ce un om ca noi toți? Cred că Cernescu a greșit, reducîndu-l pe Hamlet la dimensiunile oricărui curtean, supus neputincios legilor vremii și locului. Hamlet e un om, firește, dar un om de o structură deosebită, gînditor adînc, sensibil, mistuit de patimi, chinat de întrebări fundamentale, dornic de dreptate, însetat de adevăr, spirit mult deasupra celorlalți, poet, filosof. Ștefan Iordache a fost prea puțin din toate, de aceea spre final se pierde, se destramă, devine nedeslușit, aproape de neînțeles, și aproape inutil. Ștefan Iordache, care ar fi putut fi mult mai mult, e derutat, devine patetic, sînt momente cînd își iese din marea jocului său simplu și atît de firesc, zbătîndu-se în gol. Ca și Gilda Marinescu, admirabilă în scenele cu Alexandru Repan, vigurosul rege tînr, devorată de patimă, decisă în gesturi iremediabile, care o fac părtaşă la crimele comise de Claudius, dar surprinzător de nestatornică în mijloace. Să nu fie din pricina desenului tremurat al personajului ei, ea și al celui al lui Ștefan Iordache sau al

Andrei Coropol, păpușă voluptuoasă dar golită de substanță? Sînt neîmpliniri ale spectacolului, probleme lăsate în gol sau duse pînă la jumătate, și nu-i e nimănui de folos să fie trecute sub tăcere, cită vreme tuturor le este limpede că nu sînt precumpănitoare. Personalitatea lui Dinu Cernescu se impune în ce privește schema conceptuală, structura spectacolului, imaginea de ansamblu, dar devine șovăitoare, încertă în ce privește desăvîrșirea, lucrul aplicat eu actorii. Dar, eu vremea, regizorul va dobîndi și ce azi îi lipsește, pentru că îl vedem, ca pe puțini alții, mereu în evoluție. De astă dată... Rămînem mai bucurători și mai convînși cu amintirea unui spectacol apropiat nouă prin ce vrea să ne spună, cu imaginea tronului-raclă-mormînt-pai-masă de ospăt, și fluturarea pelerinilor roșiatice ca sîngele crimelor mai vechi, și luciul plumburiu al oglinzilor, și străfulgerarea pumnalelor. Și cu amintirea creațiilor lui Ștefan Iordache, Gilda Marinescu, Alexandru Repan, Ștefan Radoff și Mircea Anghelcu.

Virgil Munteanu

Teatrul „Giulești”

NĂPASTA

de I. L. Caragiale

Teatrul „Giulești” a inaugurat cu *Năpasta* lui I. L. Caragiale o sală „de subsol” — o sală destinată unor spectacole intime, rodite, pare-se, din impulsuri experimentale și bucurîndu-se, ca atare, mai degrabă de meditația și dezbaterea publică pe marginea lor, decît, cu orice preț, de aplauze masive. Nu este o inițiativă prețioasă acest „Studio 74”, cum au fost nu puține de aparență similară, altădată, la alte echipe. Semnificația și legitimitatea ei țiu de reale cerințe ale vieții și feții artistice ale teatrului nostru, stăpînit, de la o vreme (mai cu seamă în București), de o temperatură călduț-cumințe. Inițiativa spectacolelor-studiu (care nu se vor, prin aceasta, de fel, scutite de obligația rotunjirilor și încheierilor exigente, dar care, prin formula lor, se oferă deschise împlinirilor) presupune măturisît intenția cercetărilor și disponibilitatea la dispute creatoare. Ceea ce, măcar ca sim-

ptom, se cuvine întâmpinat cu toată bună-voința și cu toate bunele așteptări (așa cum, dintr-o perspectivă înrudită, a fost întâmpinat și îmbrățișat *Hamlet-ul* din Sala mică a Teatrului „Nottara”), chiar dacă nu vom vedea scenele veterane trezindu-se automat, de pe urma unor atari zvicniri simptomatice, din toropeala rutinei.

Mai e de semnalat, spre lauda acestui „Studio 74”, că nu a ținut să se manifeste exploziv atenției și curiozității publicului, ci numai tinerește — în înțelesul cel mai curat și cinstit al cuvântului: cu o lucrare clasică și cu vădită dorință de a privi din nou drama lui I. L. Caragiale, cu ochi proaspeți, aplecați spre surprinderea și punerea în evidență a acelor valori ce i-ar putea chezașui un înțeles astăzi rezonant.

Nici o pretenție competițivă, prin urmare, la mănunchiul de tineri interpreți ai acestei *Năpaste*. Ar fi fost și strivitor pentru ei să infrunte umbrele mari — ale Aristizei Romanescu, a lui C. I. Nottara, a lui Iancu Brezeanu; și, neîndoios, ar fi operat în ei un sterilizant proces inhibitiv, încercarea de a relua desenul ori de a se opune neștersei și încă răscolitoarei poezii a durerii întrupate în anii noștri de Emil Botta. Jocul lor s-a dorit și s-a desfășurat fără amintiri împovăraătoare și derutante, subordonat nemijlocit cuvântului dramatic și trimiterilor lui, alimentat de el și încărcat mai mult de sensurile lui decît de sugestia lui figurativă. De altfel, structura însăși a spectacolului ca și eșafodajul ei scenografic au fost gîndite mai mult conceptual, ușurate de orice încărcătură de culoare locală, ferite de orice vibrație cu dinadinsul iscată de o anume psihologie, de un anume habitat social și moral. Alexa Vișarion, acest tinăr dar deja recunoscut regizor al gesticii esențiale, lasă impresia că și-a invitat spectatorii nu la prezentarea dramei (de mult și bine știută de ei) ci la comentarea ei, la descoperirea resorțurilor ei și la întîrzierea asupra modului în care acestea sînt angrenate și mișcate. De aceea, el descojește pînă la simpla sugestie cadrul și elementele de viață ale eroilor, îi scutește de date bio și sociografice ornante, dar îi scutește prin aceasta, în același timp, și de un ecou limitat — furat de anecdotă, încarcerat într-un timp, o condiție și o psihologie fixe — al tragediei lor. „Interiorul unei circume”, în care ne plasează cu lux de amănunte decorative autorul (cu: „în fund, la mijloc, ușa de intrare; la stînga, fereastra mare de prăvălie cu oblon, lingă fereastră taraba”; cu „la stînga, planul întîi și al doilea, două uși care dau în două odăi”; iar „la dreapta, planul întîi, chepengul beciului și o ușă care dă în celar...”) face loc unui spațiu larg neutru de reconstituire și de punere în anchetă și în dezbateri nu atît faptele dramatice cît condițiile care au putut face posibile aceste fapte, implicațiile lor. În acest scop „masa de lemn” (lungă, întinsă perpendicular pe axa jocului propriu zis) și cele două bănci rustice sînt suficiente. Vittorio Holtier face, cu

o vădită parcomonie în selecția și în etalarea valorilor evocatoare, demonstrația unui plastician al scenei, pătruns de poezia și de rigorile geometrice dar și, mai cu seamă, demonstrația unui subtil acord de viziune cu regizorul. Podelele sălii de spectacol, uerașcheteate, prelungindu-se la nivelul stalului, spre spațiul „dezbaterei” dramatice, și ostenit luminate de o lampă cu petrol, trimit atît cît să nu abstractizeze, totuși, drama, la ambianța rustică în care ea s-a petrecut. „Masa de lemn” a putut astfel să-și restrîngă valorile decorative strict și strîmt ilustrative, pentru a se lăsa încărcată de o pluralitate de funcții în valorile dinamice ale spectacolului. Ea este în același timp și pe rînd, terenul comunicațiilor sau aflărilor mărunte, cotidiene, locul întunecatorilor tăceri chinute ca și al violențelor izbucniri ori ratate elanuri de împăcare, din care e țesută căsnicia bolnavă și rău prevestitoare a Ancăi și a lui Dragomir; ea găzduiește nevoia lor de reculare, de repaos al cugetului, precum alimentează, la una, focul de a afla adevărul și dreptatea, la celălalt, pojarul remușcărilor. Aici, la această masă, ca la o bară a justiției implacabile ori ca în fața unui altar, se depun mărturiile, se pronunță rechizitoriile, se decid sentințe; ar fi putut sluji drept așternut nupțial, precum slujește, la prăbșuirea lui Ion, drept catafalc. Masa aceasta e simbolul tainelor și revelațiilor, al întrebărilor și al amăgiriilor cruciale, e focarul faptelor și deciziilor fără întoarcere. Ea scutește de folosirea culiselor (cînd acolo au, în text, loc evenimente hotărîtoare cum e, de pildă, sinuciderea lui Ion), precum scutește de folosirea convenției monologurilor; Ion se injunghie în fața mesei, Anca își deapănă introspecțiile prin gest și atitudine în fața ei. Masa de lemn e, fără exagerare, pivotul spectacolului; cînd e părăsită, ea joacă (mut) rolul unui cor sui generis în tragedie...

S-a glosat mult, și controversat, în jurul *Năpastei*. Din capul locului — de la premiera absolută (1890) — pînă în zilele noastre. Este *Năpasta* o dramă a răzbunării? O tragedie a remușcării? Un rechizitoriu la adresa unui mecanism juridic „orb și formal” clădit pe aparențe? Este eroul *Năpastei* — Anca, acest „Hamlet rural în fustă” cum, cu maliția lui ușuratecă, o numise, după premieră, Grigore Ventura, dar cum, nu fără justificată asociere, o socotea și George Călinescu? Este eroul *Năpastei*, Dragomir asasinul, a cărui viață, trăită într-o îndelungată așteptare a prescripției fărădelegii sale, este o viață de coșmar, viață care l-a mistuit, înainte de orice pedeapsă a legii, în temnița remușcărilor și spaimii, necurmat întreținute de atmosfera de suspiciune tăioasă și grea în care și-a dus silnic căsnicia? Este eroul *Năpastei*, Ion, acea tristă victimă a eroarei judiciare, al cărui sfîrșit, perpetuează eroarea, pe seama lui Dragomir, pentru a sancționa crima acestuia? Sînt în fond chestiuni de accent. Sînt întrebări asupra căroa tradiția teatrală nu s-a pronunțat cu dinadinsul. Cariera scenică

a *Năpastei* s-a desenat în genere după linia valențelor ei compoziționale cele mai pregnante.

Spectacolul lui Alexa Visarion însă, cum spuneam, eludează ispitele coloristice, compoziția cu orice preț. *Năpasta* lui nu este atât un spectacol de mari interpretări, cit-unul de atmosferă și de sens tragic. Nu modul tragicului, ci motivația și motorul lui, ecoul lui în conștiințe, par a fi obiectul spectacolului. Ceea ce, dacă înseamnă scutirea interpretelor de la eforturi de compoziție, înseamnă, în schimb, îndatorirea lor de a se fixa pe centrul nervoși, de semnificație, ai rolurilor. Aș zice că între viziunea unor acumulari shakespeareizante și una de concentrare antică, actorii au fost puși să aleagă a doua viziune. Dorina Lazăr (*Anea*) a sacrificat, așa fiind, zestrea de feminitate ispititoare pe care biografia rolului său o presupune, pentru a se aduna cu precădere în jurul axului vital al rostului ei în tragedie — în jurul căutării și aflării adevărului; temperamentul ei s-a revărsat când rece și calculat, când aprig și dur, în albia durerii și necruțării, lăsând, poate, orbită de satisfacțiile răzbunării, prea puțin loc propriei prăbușiri finale, în tragic, în însingurarea totală. Corneliu Dumitraș (*Dragomir*) a fost un amestec, uneori nu îndestul dozat, de vlgăuire spirituală și de dezlănțuire violentă a neputinței; și-a afirmat (fără a sfârși prin a și-l impune), mai ales cu timbrul său de o adincă învăluitoare gravitate, locul ce s-ar fi vrut (și convenit) central în spectacol. Florin Zamfirescu (*Ion*) a fost o apariție voit „albă”; a luptat exagerat însă împotriva culorii, deși cu buna intenție de a instrumenta jocul *Ancăi*. Sub ceea ce se vede limpede că e în stare, el a trecut o nepermisă estompă peste marca propriei sale semnificații în trama *Năpastei*. O trecere total neaderentă și neconcordantă cu tonalitatea și linia de inefabil sumbru în care s-a vrut încadra ansamblul spectacolului a fost Dan Tufaru (*Gheorghie*): prea ostentativ zgomotos, pentru o față episodică, prea superficial și fără suport, pentru o prezență de utilitate.

Echipa *Năpastei* de la „Studio 74” este o echipă de nădejde; spectacolul ei e un remarcabil prilej de reflecție pe marginea virtuților ei ca atare, dar și, mai ales, pe marginea promisiunilor ei.

Florin Tornea



Dorina Lazăr (*Anea*) și Corneliu Dumitraș
(*Dragomir*)

Teatrul „C. I. Nottara”

ORATORIU PENTRU DIMITRIE CANTEMIR

de M. Erilian
și Dan Nasta

Nu le vom face desigur mizerii autorilor patetice evocări a lui Dimitrie Cantemir, de la a doua a sa domnie și pînă la sfîrșitu-i de obște, cu privire la unele inexactități istorice: voievodul exilat n-a fost ales membru