

în ritm de carusel diverse omenеști care se înlănuie cu o logică mai mult sau mai puțin justificată, în jurul unui subiect totdeauna atractiv : examenul de bacalaureat. Farsa nouă a lui Dumitru Solomon are însă (pentru ușurarea sufletească a unor recenzenti) și caractere, și situații, și există și o morală spiritual susținută prin pledoaria „anti-pilă”. Autorul a găsit, cu fantezie și ingeniozitate, situațiile noi ale farsei, le-a făcut să fie susținute de oameni contemporani, credibili în coordonatele metaforei comice dilatată pînă la grotesc. Dialog spiritual, poante, glume (uneori adaptate ad-hoc de actori) fac ca piesa să fie gustată, chiar dacă, pe alocuri, avem sentimentul că ascultăm unele scheciuri sau scenete insuficient sudate.

Lucian Giurchescu, maestru al comediei, l-a invitat pe Mihai Dimiu să regizeze un spectacol — care a izbutit să fie eminaamente vesel, foarte deseori spiritual, condimentat cu toate ingredientele genului (de la semistreaptease, la eroi bilbăuți și sîsîți) în care a fost inclus și suspensul polițist — ce e drept doar ca pretext. Sanda Toma e fluidă, spontană, cu un umor personal, Iurie Darie joacă și se joacă avînd o dezinvoltură cinematografică și un ritm de „vitezist”, Vasilica Tastaman joacă temperamental, cu un comic ce stă mărturie că s-a reintegrat deplin genului, Mircea Șeptilici compune cu inteligență un „tip”, iar C. Băltărețu este excelent într-o semipantomimă. Nu lipsesc nici debutanții cu haz, ca Mircea Diaconu, și „forme”, ca Nina Zăinescu și Tamara Crețulescu, nici actorul care se afirmă : Gh. Șimonca, nici decorul foarte util al lui Dan Nemțeanu. Teatrul lui Lucian Giurchescu a redescoperit și reinventat uneltele și tehnica farsei. Și dacă asemeni unui nou Galileu, el va fi ars de focul criticii, va putea striga : „Și totuși se ride !”

Împărțit între chemarea criticii și cea a creației, între teatrul de idei și drama psihologică, autorul a ales... farsa, adică succesul de public, dovedind că are judecata lui Solomon.

Al. Popovici



Teatrul de Stat din Arad

„MĂSURĂ PENTRU MĂSURĂ”

de
W. Shakespeare

Punînd în scenă *Măsură pentru măsură*, o piesă de multă vreme absentă din repertoriul românesc, tînărul regizor Ivan Helmer, fără să renunțe la vreuna dintre multele și puternicele semnificații ale piesei, le-a acordat o nouă ordine de importanță, operînd o substanțială modificare de planuri față de exegezele scenice sau critice mai vechi. Soluția regizorală nefiînd lipsită de originalitate, se cuvine să o examinăm cu atenție și să răspundem pe rînd, cît mai didactic cu putință, următoarelor întrebări : în ce măsură este *organică* această viziune în raport cu realitatea profundă a textului ? În ce măsură s-a convertit această viziune în *japt teatral* ?

Ciudata comedie pe care Shakespeare a scris-o în anul 1604, a cunoscut o uriașă prețuire mai cu seamă din partea gîndirii romantice englezești, sedusă de violența contrastelor ei, de energia pură a pasiunilor și — nu în ultimul rînd — de programul ei *moral*, de *ideea justiției poetice* pe care a descifrat-o în ea. Coleridge o considera singura cu adevărat dureroasă dintre dramele lui Shakespeare, iar Walter Horatio Pater o numea „expresia fundamentală a gîndirii sale etice”. Lui Pater îi datorăm, de altfel, un subtil și cuprinzător eseu, în care ideea de justiție poetică, opusă și superioară convențiilor arbitrar ale societății (să nu uităm că Pater își scria esul în înghetata și severă eră victoriană), e asociată în chip intim cu ideea cunoașterii prin dragoste.

Interpretări mai tîrzii — printre care aceea a lui Henri Fluchère — au deplasat accentul, cu aceeași îndreptățire, către semnificațiile *politice* ale piesei, implicate de guvernarea unui stat de tip despotic. Potrivit mai vechii demonstrații a lui Montesquieu, nici virtutea și nici onoarea nu pot fi principiile unui asemenea stat ; orice încercare de a le impune este sortită eșecului, deoarece va acționa în mod fatal doar asupra unor cazuri particulare — ca acela al lui Claudio — dar va fi inoperantă în general. Angelo, provizoriul tiran al Vienei, va fi totuși absolvit de sancțiunea justițiară a Ducelui, pentru șubredul motiv că, împotriva voinței sale,

Intind cu precizie și caracterul organic — izvorit, adică, din însăși materia shakespeareană — al acestor interpretări, dar și istoricitatea lor (încă o dovadă, dacă mai era nevoie, că fiecare epocă l-a considerat pe Shakespeare drept propriul ei contemporan, și că adagiul lui Jan Kott nu e atît de nou pe cît s-ar crede...), Ivan Helmer nu le-a exclus din spectacolul său, dar le-a rezervat o funcție subalternă. Ideea romantică a relativității morale — și, în general, programul etic al piesei — ocupă ultimul strat al spectacolului. Entitățile individuale au dispărut în cea mai mare parte. Caracterele puternice, sfișiate între principii și dorințe, oscilînd între austeritatea normelor și impulsurile neînfrîinate ale temperamentului, mișcîndu-se într-un mediu policrom și torid, ambiguu și senzual, care exprima cu strălucire una din laturile cele mai specifice ale gustului Renașterii — toate acestea s-au ascuns sub un voal de înțelepciune melancolică, de meditație conștientă de propriul său provizorat dialectic. În bună măsură de-vitalizate, desprinse din concretețea temperamentală, personajele au devenit semnele, de natură mai curînd abstractă, ale unei gândiri care tinde spre un grad mai înalt de generalitate:

Mult mai important este, în spectacolul lui Ivan Helmer, planul politic al dramei. Regizorul i-a rezervat o parte însemnată a discursului său. Un fel de suspiciune rece, de teroare înghețată, bîntuie lumea despotică descrisă în spectacol. E o lume al cărui semn e ipocrizia, ai cărei piloni sînt mînăstirea și eșafodul, al cărei substrat e temnița. (Scenografia lui Teodor Constantinescu înstituie în acest sens, cu o mare economie de mijloace, un complex de simboluri extrem de sugestiv.) Detenția lui Claudio, ca și a celorlalți prizonieri, nu este decît consecința unui implacabil sistem de dezumanizare și de reducere la neant. În fața unui asemenea sistem, asumarea adevăratelor responsabilități nu este cu puțință, orice pedeapsă și orice răsplată este inefficientă. În final, cînd legea „măsurii pentru măsură“ pare a fi fost aplicată, cînd echilibrul pare a fi fost restabilit, lingă tăpile personajelor se deschid dintr-o dată, ca o așteptare amenințătoare, toate temnițele lumii...

Pînă aici ne aflăm, așadar, pe terenul interpretărilor mai mult sau mai puțin clasice, cărora tînărul regizor n-a făcut altceva decît să le găsească echivalente — multe dintre ele noi și foarte expresive — în limbajul scenic. Efortul său principal s-a orientat însă pe o altă cale, pe care o putem considera ca îndreptîndu-se fără ezitări, spre miezul etern al operei shakespeareene. Premisa regizorului a fost că, înaintea direcției sale etice sau politice, gîndirea lui Shakespeare se adresează celei mai înalte teme de meditație a poeziei dramatice: raportul mereu schimbător dintre viață și moarte, dintre efemer și peren.

Intre nesfîrșita zbatere în gol a ființei trecătoare și imobilitatea nepăsătoare a universului. Asemeni Ecleziaștului, îndurerat de zădărnicia tuturor lucrurilor, Ducele își rostește marele monolog din actul al III-lea nu ca pe o simplă încurajare destinată unui condamnat la moarte, ci ca pe un zguduitor rezumat al condiției omului în fața eternității. O inspirată soluție regizorală, dar, mai ales, rara forță reflexivă a interpretului fac din acest moment cheia de boltă a întregului spectacol, nucleul care îi definește intențiile și atmosfera. Pornind de aici, însușirea principală a tuturor fetelor dramei este capacitatea lor de a încarna meditația. Planul filozofic al dramei devine fundamental. Fiecare personaj (inclusiv cele din interludiile comice, pe care regizorul nu le-a tratat în grotesc, ci le-a integrat stilului general al montării) reprezintă o ipostază a meditației, într-un ansamblu auster, glacial, de o gravitate calmă în care numai arareori cîte o strălucire intensă sugerează că în adînc pulsează, poate, o lavă incandescentă. Soluțiile concrete ale regizorului nu sînt pretutindeni fidele acestui limbaj (n-aveau ce căuta aici, bunăoară, convențiile superficiale, care lasă descoperite, în scena goală, caloriferul și gura de incendiu, sau care fac ca sumbrul episod al decapitării cadavrului să se petreacă la vedere, cu ajutorul unui manechin), dar mai importantă decît soluțiile de acest tip este evoluția actorilor, cărora regizorul le-a acordat încredere și răspundere în exprimarea substanței filozofice a spectacolului.

Partea cea mai grea a acestei răspunderi a revenit lui Constantin Adamovici, interpretul Ducelui, care a dus-o la capăt în chip exemplar, punîndu-și o pecete inconfundabilă pe stilul întregii reprezentații. Acest actor se dovedește capabil să exprime, cu o rară rigoare și cu o desăvîrșită naturalitate, sensurile cele mai adînci ale marii poezii dramatice, dînd sentimentul că le trăiește, că ele provin din filtrul subtil al propriei sale experiențe. O demnă parteneră i-a fost tînăra actriță Zoe Muscan, care a dat o imagine austeră și vibrantă patimii înăbușite sub ascea Isabelei. Boris Olinescu a fost, în schimb, un Angelo provenit din cu totul altă viziune asupra piesei. Evoluția sa, într-un registru romantic și pe alocuri grandilovent, a distonat vizibil cu tonalitatea generală a spectacolului. Un moment de noblețe meditativă — dar unul singur — a izbutit Ion Petrache (Claudio) în scena din temnița. Corecți și utili: Liviu Mărtinșu, Teodor Vușcan, Dan Antoci, Costel Atanasiu, Dorina Păunescu. Excelent, Gelu Bogdan Ivașcu, ale cărui sumare apariții au constituit principalul liant stilistic al interludiilor comice cu zona centrală a dramei.

Sebastian Costin