

Sînt anume opere care evocă totdeauna zilele luminoase ale adolescenței și copilăriei. Gavroche sau Cyrano, Căpitanul Nemo sau d'Artagnan, Dantès — conte de Monte Cristo — sau Sherlock Holmes, iată eroi ce au făcut parte din idealurile „virstei de aur“, care au chemat la vis și fantezie. Minuitorii abili ai acestor eroi — Hugo, Rostand, Jules Verne, Dumas și Conan Doyle — au fost generoși cu copiii inspirației lor, i-au făcut curajoși, leali, isteți, galanți și spirituali, jonglind cu versul, sabia și pistolul, bucurîndu-se din plin de farmecele generoase ale vieții, dar dînd preț și lacrimii în clipe de tristețe. Acești eroi cu „panaș“, gata de sacrificiu, oricînd dispuși să-și pună serviciile în slujba unei cauze drepte, își însoțesc acțiunile de un întreg ceremonial reverențios, un soi de protocol necris și complicat.

Acționînd în numele unor principii morale drepte și luminoase, ei poartă parcă deasupra lor o aureolă, o lumină veșnic aprinsă — candelă de mărturie a concepției lor generoase despre oameni și viață. Descinși de multe ori direct din pinzele grele de podoaba culorilor sau din frescele Renașterii, fără complicația unei clare concepții filozofice sau politice, prietenii aceștia ai adolescenței au fost totdeauna servitorii binelui împotriva răului.

Ați: de populari au fost ei, încît noi ediții erau mereu cerute, teasurile au reprodus în broșurile — proaste, uneori — întimplările lor și a fost nevoie chiar de teatru, pentru ca eroii să-și poată comunica minunatele lor întimplări în fața a zeci și zeci de mii de spectatori. Iar aceștia au ascultat cu nesăț, au aplaudat. Tehnica modernă a adăugat filmul, radio și televiziunea. După scurgerea veacurilor, deși, de pildă, heliocopterul nu mai e o fantezie ci o realitate, cavalcadele mușchetarilor rămîn la fel de vii, de pasionante. Referindu-ne la problema noastră, eroii lui Dumas și-au păstrat prospețimea, poezia lor cavalerescă

(deși ușor livrescă) cu accente vii, omești. Aventura nu se precipită în text în dauna caracterelor personajelor ci, dimpotrivă, cei patru prieteni sînt surprinși plastic pe fundalul de gobelin al fastuoasei epoci.

Nu totdeauna dramatizările au reușit să extragă din deșul enunțurilor pagini (și să nu uităm: în aceste pagini, acțiunea e mereu tumultuoasă) toată minunata poezie a aventurii.



G. Carabin (d'Artagnan)

Primejdia principală a dramatizării romanului de aventuri stă însă în subțierea faptelor, care nu mai pot avea aceeași consistență pe scenă, fără îndolală pierzîndu-se în mare măsură și poezia izvorită mai ales din comentariile lirice ale autorului. Nu este întîmător deci că a fost mai ușor pentru mari regizori să opereze ei înșiși aceste dramatizări (Baty, Copeau, Craig), adică efectuînd odată cu turnarea romanului în text dramatic, și un soi de calet de regie. Ion Șahighian (fără să uităm pe primul prelucrător pentru scenă al romanului: însuși Dumas) a extras

din *Cei trei mușchetari* filonul principal al peripețiilor — episodul diamantelor, legat de idila dintre Anna de Austria și Buckingham, episod în care mușchetarii își vădese din plin calitățile, își conturează profilul moral în cadrul unei acțiuni care alătură copios lupta erică cu lacrima și hazul.

Dramatizarea cere imperios mari sacrificii în textul inițial, cere selecționarea de fapte și replica cea mai potrivită pentru o caracterizare economică. Dramatizatorul a introdus un prolog (căsătoria vicontelui de la Fère-Athos cu Charlotte Backson, alias Milady de Winter) cu efect dramatic, ancorînd de la început textul în plină aventură. Astfel, de la prolog s-a întins o punte pe care eroii aveau să evolueze în lumea aventurilor. O bună dramatizare trebuie să aibă calitatea de a reuși să facă cunoscut ma-



Scenă din „Cel trei mușchetari”

reliu public, în cadrul specific al legilor dramatice, textul operei inițiale, să efectueze deci o operă de popularizare, am putea spune, așa cum bine a făcut Ion Șahighian. Culorile nu au putut fi mereu la fel de vii și nici pasta fundalului omogenă. Poate teatrul cere aceasta — și în consecință, multe personaje au apărut monocorde, surprinse în liniile lor groase; alteori, de pildă, farmecul frust al tinărului fanfaron gascon a apărut mai diluat.

Se întâmplă — și poezii o recomandă — ca impresiile calde, poetice, ale copilăriei sau tinereții, să nu fie verificate după trecerea anilor, arătându-se că ele nu ar rezista. Optica maturității, aparatul critic zmulg brutal culorile caleidoscopului infantil. Am verificat aceasta. Romanul *Cei trei mușchetari* rezistă, a rezistat veacurilor: spadele strălucesc la fel, ca și spiritul viu al replicilor. Să vedem însă dacă spectacolul rezistă în aceeași măsură.

Ceea ce uimește la *Cei trei mușchetari* pe scena Teatrului Armatei e fantezia bogată a costumelor. Lidia Pincus a înțeles caracteristicile vestimentare ale personajelor, de la basca gasconă a lui d'Artagnan la eleganța discretă, de abate parfumat, a lui Aramis. Nu e o simplă etalare de toalete și costume, ci o transpunere artistică a uneia din cele mai reliefate trăsături ale epocii în care dictonul „haina face pe om”

era o realitate. E semnificativ că începem analiza unui spectacol de la costum și e primejdios, căci am putea fi bănuți să acuzăm de formalism!! În realitate însă, costumele poartă de multe ori, cel mai bine poezia, parfumul evocator al epocii.

Dacă dramatizatorul a îngroșat unele personaje (în fond, esențializând), regizorul lui M. Jora îi revenea sarcina de a „sufლა” boarea de poezie, de a justifica spiritual gesturi și atitudini devenite anacronice, de a reuși să facă personajele să-și trăiască costumele. Or, în spectacol, eroii au fost luați — ca să spunem așa — foarte în serios, cu tonuri și linii grave; firul ușor melodramatic a devenit pasișă de dramă (moartea Constanței se prelungește inutil, ca agonia unei alte doamne Bovary); surpriza necesară genului este ratată prin definiții apriorice ale personajelor. Este drept că spectacolul ne oferă lupte spectaculoase și bătăi meșteșugite (făcute ca pentru un public socotit drept juriu de ring). În acest sector însă, teatrul nu rezistă față de posibilitățile filmului și amintirea lui „Fanfan” nu e în sprijinul montării teatrale. Este drept, de pildă, că tabloul portului englez sau festivitatea curții regale se detașează din linia generală prin atmosferă și mișcare, dar acestea nu schimbă linia spectacolului.

Poate că vina principală pornește de la inconsistența celor trei mușchetari și a lui d'Artagnan. G. Carabin a încercat să se apropie de personaj, dar timid, șters, departe de imaginea admirabilului gascon; C. Codrescu a patetizat un Athos cavernos și sumbru, iar Nucu Păunescu a vulgarizat neaș un Porthos năbădăios, caracterizat mai mult prin răcnete. Singur Eugen Petrescu a păstrat, în ciuda puținului text, silueta discretă, dar impunătoare a lui Aramis.

Ciudățeniile de distribuție ne-au întors pe dos ualele imagini: Tréville era, în amintirea noastră, viteazul căpitan al mușchetarilor (poate, prototipul lui Cyrano), și nu un fanfaron Pantagruel, așa cum l-a înfățișat simpaticul N. Gărdescu; Richelieu întruchipa perfidia, ascuțimea diplomatică și nu gesturile și jocul unui tânăr birocrat bisericesc cu ambiții de protopop, așa cum l-a adus pe scenă actorul și regizorul Val Săndulescu; Milady de Winter sugera frumusețea pusă diabolic în slujba răului și nu o intrigantă de operetă (Migri Avram Nicolau); iar pe rege, ei bine!, pe Ludovic, nu-l vedeam de loc având izbucnirile violente ale unui mic oltean (Florin Scărlățescu).

În acest muzeu al amintirilor, depozitat de luminile lui cele mai de seamă, prea puțin au adus în plus Geta Cibolini (Anna de Austria), C. Brezeanu (Buckingham) sau G. Trestian (Planchet). Căci și alte roluri

au fost răstălmăcite; e destul să amintim interpretarea săracă și ușor vulgară a Constanței (Coca Enescu), accentele false date dramatismului de G. Buznea (Călăul) sau Dorin Moga (fratele călăului). În acest fel, s-a „reușit” ca spectacolul să fie o umbră a frumoaselor amintiri, o umbră proiectată uneori pe decorurile lui Mircea Marosin (inegale însă, alăturând platitudini și locuri banale cu scintieri de paletă, ca în salonul regal), în accentele muzicii lui N. Valeriu. De altfel, muzica se arată a fi în spectacole un accesoriu tot mai indispensabil. (La

Teatrul Armatei însă, în timpul antractelor cu muzică, publicul își ocupă locurile, astfel că acordurile nu pot fi deslușite.)

Spectacolul Teatrului Armatei obosește nu numai prin faptul că durează mai multe ore, ci și prin efortul la care obligă pe spectator de a reconstitui eroii lui Dumas dincolo de cei de pe scenă. Regizorul M. Jora ne-a oferit un spectacol lipsit, în parte, tocmai de aceea ce ar fi trebuit să ne dea mai din plin: poezia amintirilor.

Al. P.

Molière și Scribe la Teatrul din Pitești

Este, desigur, un merit și un act de curaj al Teatrului din Pitești de a fi înscris în repertoriul său *Școala nevestelor*, prima capodoperă a lui Molière și una din piesele cele mai complexe, cele mai dificile ale marelui clasic francez. Spun *Școala nevestelor* și nu *Școala femeilor* (așa cum o indică programul și afișul spectacolului), pentru că această comedie, scrisă în 1662, era urmarea *Școlii bărbatilor* din 1661, amândouă piesele având drept problemă educația femeii în vederea căsniciei. Școala femeilor măritate, a nevestelor, aduce lumini noi în chestiunea atit de viu dezbătută în „secolul clasic”: educația femeilor și idealul conjugal. Arnolphe, eroul lui Molière, alias dl. de La Souche, e tipul burghezului înstărit și retrograd, care mai practică „metodele” pedagogice tradiționale. Vederile lui despre căsătorie sint pur utilitare și egoiste. Nevasta nu e egală bărbatului, e doar un obiect care se cumpără și se vinde. Pe tărăncuța Agnès, Arnolphe a crescut-o la mânăstire, a îndobitocit-o bine pentru a se putea căsători cu ea și a fi fericit lângă o soție neștiutoare, supusă și naivă. Dar în ciuda programului educativ al lui Arnolphe, lucrurile se întâmplă tocmai pe dos. E de ajuns ca primul tânăr chipeș să-i facă curte, ca Agnès să se trezească la o viață afectivă adevărată, pentru ca să-l prefere pe junele Horațiu, ursuzului tutore. Căsătoria cu ce-a sila, căsătoria-tranzacție, fundată pe interese meschine, egoiste, e înfrântă de dragostea celor doi tineri, de acel sentiment firesc de iubire, cheazășie a oricărei adevărate căsnicii.

Pentru a fi voit să siluiască legile firii, Arnolphe e ridicol și înfrint. Umanismul lui Molière transpare cu claritate în acea apologie a căsătoriei fundate pe sentimente reale, iar nu pe interese materiale. Bunul simț al marelui clasic indică o cale justă pentru desăvîrșirea personalității femeii: nici

incultă ca Agnès, nici mironosită prețioasă și savantă ca Philaminte sau Célimène.

În concepția regizorală a lui C. Dinischiotu, fondul ideologic al comediei este adeseori estompat, tratarea rămânind cu totul superficială. Arnolphe (Iulian Bradu) ne-a apărut ca un bătrîn gelos și îngust la minte, care se lamentează și turbează văzîndu-și planurile dejucate. Personajul a fost conceput pe linia vechiului „Pantalone” italianesc, sau, dacă vreți, pe linia unui Bartolo atrabilar. Latura umană a bărbatului de 42 de ani care e Arnolphe a scăpat cu totul regiei. Arnolphe e ridicol pentru că vrea imposibilul: s-o facă pe Agnès să-l prefere pe el lui Horațiu. Cu toată pretenția lui absurdă, holteful acesta tomatic iubește cu adevărat, suferă, e chinuit de gelozie, imploră, se revoltă, ba chiar se umilește în fața unei fetișcane de 16 ani... Chinul intern al lui Arnolphe nu a reieșit din jocul lui Iulian Bradu, căruia i-a scăpat acest aspect esențial al caracterului molièresc. Nu e vorba aici de a-l interpreta pe Arnolphe la modul tragic, ci la modul uman. Complexitatea personajului — subliniată de atâtea ori de critica literară — s-a irosit, din nefericire, în spectacolul dat de Teatrul din Pitești.

O interpretare trunchiată a suferit rolul lui Agnès. Ochiadele și aparteurile destul de nefirește ale Agnèsei, în jocul Getei Iancu Negreanu, au răpit personajului puritatea pe care acesta o are la Molère. Agnès nu este o *falsă ingenuă*, ci o ingenuă care evoluează de la supușenia unei tărăncuțe naive la curajul unei fete îndrăgostite. Există în Agnès o doză de cruzime inconștientă, acea cruzime a tinereții față de tot ce încearcă să-i stăvilească avintul, — o cruzime amestecată cu multă ingenuitate. Agnès spune tot ce simte, cu o francheță care dezarmează. Arnolphe o iubește și o urăște tocmai pentru această dualitate a firii ei. Candoarea Agnèsei, drumul de la naivitate la luciditate — emanciparea ei treptată corespunzînd cu formarea unei conștiințe de sine —