

Adăugăm contribuția foarte reușită a lui Dorel Vișau, în rolul Predicatorului, un Tartuffe mai subtil, mai felin și mai ipocrit decât orice imagine clasică, și excepționala „apologie” a războiului, pe care o face atârnat de-un leagăn, simbolizând încântarea de sine a personajului. Anton Tauf (Elif) și Nicolae Iliescu (Schweizerkas) realizează, mai în umbră, două portrete diferențiate ale fiilor Annei, iar Gelu Bogdan Ivașcu e, în spectacol, un participant activ și, mai ales, un comentator grav, în stilul demonstrațiilor stricte, care, din câteva replici, dă o notă de reflecție clară pentru întreaga desfășurare a evenimentelor. Alte contribuții sînt mai puțin notabile. Dar notabilă e, indiscutabil, muzica, creată și prelucrată de Dorin Liviu Zaharia, pe teme de Paul Dessau.

C. Paraschivescu

## Teatrul Dramatic din Brașov

# ■ ANTON PANN

de Lucian Blaga

Data premierei: 24 mai, 1975.  
Regia: SERGIU SAVIN. Scenografia: ION CRISTODOLU.

Distribuția: COSTACHE BABII (Anton Pann); MAYA INDRIEȘ (Ioana); VICTORINA ONICEANU (Coana Saffa); NICOLAE C. NICOLAE (Protopopul Niculae); ION JUGUREANU (Panțu); BORIS GAVLIȚCHI (Ciurcu); ȘTEFAN DEDU FARCA (Napoleon Furnică, Pandurul); MIHAI BĂLAȘ (Spudercă); E. MIHAILĂ-BRAȘOVEANU (Ridu); NAE OCTAVIAN CRISTOLOVEANU (Cororandu); MELANIA NICULESCU (Nușca); PAULA IONESCU (Catinca Stinghe); GEORGE BARAN (Rapsodul).

Curios cum devin anumite lucruri istorie. Au trecut peste zece ani de cînd descoperam textul lui Blaga, culegîndu-l la lino-

tip — înainte de a se fi produs premiera sa de la Timișoara —, în zilele cînd, la Brașov, pregăteam apariția unei reviste. Gherghinescu-Vania adăugase și câteva fragmente din corespondența Domniței — pagini de mare interes documentar, ce fixează perioada de elaborare a textului, detalii privind unele nume (Nușca, în primul rînd), și felul în care Blaga privea Brașovul. Cîțiva ani mai tîrziu, am văzut și casa în care a ținut să vină, pentru a lucra la text în atmosfera autentică a Scheilor, cît mai aproape de locurile unde trăise și Anton Pann.

În perioada repetițiilor de la Teatrul Dramatic din Brașov am fost întrebare ce părere am despre piesă. Este evident că anumite circumstanțe de tip afectiv, ca cele mai sus evocate, îngreunează judecata de valoare. Mențin însă părerea că piesa este, calitativ, sub nivelul dramaturgiei lui Blaga — părere pe care cele trei spectacole văzute pînă acum (Timișoara, Iași și acesta la care ne referim) o confirmă. În același timp, mă bucur aflînd în versiunea regizorală a lui Sergiu Savin dimensiunea de parabolă — a creației în sens larg, a condiției artistului (în particular a poetului) — pe care lectura textului mi-a sugerat-o. Ca evocare, în sine, Anton Pann nici nu poate fi considerată decât ca o piesă aproximativă (vezi numeroasele licențe pe care autorul și le-a îngăduit). Dar Blaga, obișnuit al bibliotecilor, al studiului riguros, și-a permis aproximația — ba chiar a subliniat-o, vezi relația în piesă Anton Pann-Ciurcu —, tocmai pentru că, fără a trata istoria pretextual, o descarcă de conținutul întimplător și stabilește, într-un timp și într-un spațiu de legendă literară, o structură clasică de parabolă. „Nici un cîntec și nici o înțelepciune n-ar ieși din strunele noastre, se destăinuie Anton Pann, dacă am ocoli atingerile”. În versiunea inițială a textului (încheiată încă în perioada 1943—1944), Blaga insistă relativ puțin asupra relației Pann-Groza, lăsînd cumva în echivoc identitatea lor posibilă. Ulterior, dimensiunea de alter-ego a haiducului față de Poet e mai net conturată. Firește, nici un exces pe linia simplificării intențiilor piesei n-ar servi interpretarea ei — pe scenă sau în scris —, și de aceea socotim, ca un al doilea merit al regiei, găsirea măsurii, evitarea oricărei supralicitări. În fine — dar nu epuizăm astfel lista unor calități ale punerii în scenă —, găsirea raportului potrivit între „lumea ca lume”, și „lumea ca dat”, adică a raportului dintre un Brașov pe care textul îl acceptă ca spațiu de referință culturală, și orice alt loc din lume în care conflictul piesei se poate desfășura cu aceeași necesitate și pregnanță.

Regizorul, într-o profesiune de credință inteligent formulată și cu mult simț al măsurii, mărturisește devoțiunea sa pentru teatralitate, și o definește din perspectivă profesională. El discută resursele teatralității și se oprește, între altele, asupra teatrului popular. Termenul de referință nu e rău ales și

reflexul acestei referințe se descriează atât în elemente de decor (măști, păpuși), cât și în mișcare — pregnant, de pildă, începutul, cu atmosfera de bilei, cu încercarea de a găsi o formă cât mai directă de comunicare.

E limpede că avem un spectacol gândit nu pentru două-trei personaje principale, ci pentru acel întreg pe care-l reprezintă caracterele piesei, în dubla lor mișcare — aparentă, și de influențare reciprocă, de punere în relație prin conflictul piesei. Ritmul celor două mișcări e uneori sincron, alteori într-un decalaj căutat. În fine, personajele se definesc prin joc, nu-și poartă ca un destin caracterul, ci exprimă găsirea acestui caracter.

Am stăruit asupra rezolvării de ansamblu pentru că spectacolul este, în primul rînd, o frumoasă victorie la nivelul realizării concepției sale. Trupa a acceptat atât ideea asumată de reprezentare, cât și mijloacele de expresie pe care regizorul le-a propus. Fără a putea evolua constant la nivelul cel mai înalt, ea este fidelă tipului de joc propus — joc de reprezentare, evident, cu cîteva, uneori discutabile, accente afective (ca să nu zicem patetice). În aceste condiții este de subliniat că obișnuita analiză la personaj e poate nepotrivită. La limită, dacă trupa ar fi omogenă (ideal pe care puține trupe îl ating) fiecare ar putea juca orice rol, și din permutările acestea ar rezulta, în cele din urmă, ca după un lung șir de repetiții, un spectacol teatral în sensul sugerat de regizor.

Place deci mișcarea de ansamblu, place scena introductivă — chiar dacă precizia interpretării ei mai lasă uneori de dorit — și apoi plac, pe rînd, interpretii, dar numai în măsura în care pot și au mijloacele să rămînă parte a întregului reprezentației. Cităm numele lui Costache Babii (Anton Pann), pe acela al Melaniei Niculescu, al lui Mihai Bălaș și E. Mihăilă-Brașoveanu. Ei, poate cu excepția interpretului rolului titular (despre a cărui interpretare, valoroasă în ansamblu, se mai poate discuta), intră în convenția jocului propus. Colegii lor, în general animați de încredere în acest joc, rămîn totuși, la diferite nivele, în condiția unui alt tip de interpretare. În acest sens, impresionează discreția Mayei Indrieș, accentul bărbătesc al jocului lui Ion Jugureanu, precum și modul în care rezolvă un rol linear Nicolae C. Nicolae.

Potrivit intenției regizorale — decorul lui Ion Cristodolu (mai mult nu considerăm necesar a comenta). Bun, pe linia unei seriozități pe care nu sîntem primii remarcînd-o, Caiet-program (nr. 6), redactat de Dimitrie Roman și Carmen Pompei-Cojocaru.

Din lectura piesei, de acum peste 10 ani, (și din culegerea ei la linotip) a rămas, doar ceea ce se cheamă un exemplar — de semnal; din piesa însăși s-a născut acum o frumoasă premieră ce a omagiat, în felul ei, cei 80 de ani scurși de la nașterea poetului.

Mihai Nadin

# ■ D-ALE CARNAVALULUI

de I. L. Caragiale

Premiera : 26 decembrie 1974.

Regia și ilustrația muzicală : ROMULUS VULPESCU. Scenografia : CRISTINA URDEA. Coregrafia : MARIUS ZIRRA.

Distribuția : DAN DOBRE (Nac Gîrimea) ; MIRCEA ANDREESCU (Iancu Pampon) ; COSTACHE BABII (Mache Bazachescu) ; MIHAI BĂLAȘ (Un Catindat) ; GABRIEL SÂNDULESCU (Iordache) ; FLAVIUS CONSTANTINESCU (Un Ipistat) ; DONA COTRUBAȘ-BREAZU (Didina Mazu) ; PAULA IONESCU CRISTOLOVEANU (Mița Baston) ; ȘTEFAN DEDU FARCA (Un Chelner) ; LULI CRĂCIUN (Femeia de la cabinetul de toaletă).

Intențiile piesei lui Caragiale s-ar traduce prin echivalentul modern al jocului de măști umane, remarcat încă din 1935 de Pompiliu Constantinescu. Permanentele răsturnări de registre — comic, tragic — o goană epuizantă după certitudini potrivite unui mecanicism logic frizînd burlescul, scot personajele din cadrul farsei tradiționale. Atmosfera de comedie tragică învăluie lumea lui Pampon și Crăcănel, a Miței și a Catindatului, lume cu existență interioară mimetică, la care noțiunile au un mare grad de uzanță mondenă. Suferința sinceră e alterată de traducerea ei noțională, fapta devenind emanația unui sistem de gîndire abrutizat de schematism. Eroi sînt coplesii de logica formală a vieții din teroarea de a nu abdică de la un trai familiar, socialmente perfect rotunjit. Ieșirea din tipare înseamnă necunoscut, iar în lipsa unei structuri analitice profunde, acesta aduce deruta existențială. Să se observe frenezia timpă cu care Pampon și Crăcănel acceptă explicațiile lui Gîrimea pentru intrarea cît mai grabnică în confortul inerției. Atinși în dignitate, eroii procedează parodistic, în căutarea unei satisfacții corecționale, după rețete consacrate. În această carnavalescă trudă de răzburare stă caracterul aparent al farsei tipice ; restul, dramele surde, dizolvate instinctual în gesturi fără conținut, aparține teatrului psihologic și este poate contribuția românească cea mai de seamă la comedia tragică universală.