

dar interesate, și isterice, de mahala, un Chiriac (Gh. Moldovan) prelungind, cu plăcere parcă, spasmele melodramatice ale situației de amant chinuit de gelozie, un Rică (Bujor Macrin) — fante, pe care aventura e gata să-l arunce din lac în puț, într-o căsătorie silită, de loc convenabilă... Totuși, cel mai interesant condus regizoral a fost Spiridon (Petre Cursaru), un fel de Puck al acestei nopți agitate și ridicole totodată. Interesul constă mai puțin în datele caracterologice atribuite, cât mai ales în desenul sugestiv al mișcării lui scenice, care îl pune în diverse posturi, coborându-l din porumbar în curte, urcându-l în podul casei, calcându-l sub cuptor, cel mai des adormit, cu zvicniri de trezie și revelație, când privește, „învață” și-și face propriile socoteli, justificând astfel viitorul ce îl prevestea Caragiale. În ciuda unor inconsecvențe stilistice, a unor pendulări vădite spre interpretarea tradițională, a unor momente insuficient gândite, montarea lui Dinulescu — fără să pretindă a intra în competiție cu realizările de vîrf ale lui Pintilie sau Moisescu — se înregistrează în contextul recentelor încercări meritorii de împropițare a viziunilor scenice deșteptate de textele lui Caragiale.

Nu prea se întîmplă ca un regizor să monteze aceeași piesă de două ori într-o stagiune, cum a făcut Yannis Veakis cu *Croitorii cei mari din Valahia*. Întreprinderea poate fi ușoară, o simplă calchiere, sau dimpotrivă, foarte dificilă, dacă regizorul nu se abandonează comodității și se mărturisește exigent în primul rînd cu sine însuși. Deși nu ne-a dat satisfacțiile spectacolului de la Ploiești, mai ales sub

aspect plastic (ne plăcuseră prea mult decoriurile și costumele de acolo), dar și apoi, din cauza interpretării lui Nicolai Ivănescu (Voevodul), a cărui gesticulație și vorbire manieristă destramă continuu omenscul personajului, varianta brăileană conține valențe și accente noi, care nu pot fi trecute cu vederea. Călugărul poet (Dumitru Dobrin) își punctează cuvintele cu ironie și nu-i străin de o anume șiretenie, foarte legitimă în condițiile în care se zbate să-și afirme talentul și să-și ajungă scopul. Capelanul (Petre Simionescu) se transformă în contact cu oamenii pămîntului nostru, cu ceea ce descoperă în faptele și inimile lor, și evoluează de la tonul ușor rigid și superior de la început, pentru a deveni mai cald, mai apropiat, mai simpatic, pe măsură ce *înțelege*. În feminitatea atrăgătoare și capricioasă a Doamnei Fleur, Mariana Cercel a lăsat să se întrevadă o undă de venalitate, permițînd să ne explicăm în final jocul ei dublu, atunci cînd aflăm că toată povestea cu rochiile din Paris fusese, mai înainte de orice, un pretext de război și crotopire. Veakis reliefează atent ideile piesei, unele replici sînt adresate direct publicului, îl implică, iar pentru o clipă convenția personajelor este abolită.

Niciunul din aceste spectacole nu a fost un eveniment neobișnuit, dar amîndouă me-au justificat încă o dată încrederea în posibilitățile artistice ale teatrului din Brăila care, să nu uităm, a primit cu prilejul aniversării numele marelui acțiței Maria Filotti. Un nume care-l obligă.

*Ion Cazaban*

# antracte

## VREMEA DRAMATIZĂRILOR

Multe adaptări, multe dramatizări, poate nu chiar așa de multe ca să ne alarmăm, dar destule, invadează piața teatrală...

Dramatizările au ca obiect, precum se știe, opere a căror calitate literară și

notorietate sînt indiscutabile. Garanții insuficiente totuși pentru valoarea și reușita unui spectacol... Dincolo de disputele în jurul fidelităților sau infidelităților față de operă, spectacolul cu o adaptare apar-

ține în esență directorului de scenă, este un punct de vedere critic al său, interpretarea pe care o propune el asupra operei originare. Regizorul, așadar, nu numai că trebuie să fie un foarte bun cunoscător al cărții și al autorului ei, dar trebuie să dea dovadă de un foarte riguros spirit analitic și selectiv. Și încă, spectacolul pe o adaptare nu poate radia cu mult dincolo de limitele fatale ale adaptării. Dacă se poate vorbi totuși de întreprinderi reușite în acest sens, acestea au fost spectacole de „autor”, aparținând unor personalități teatrale de talia unui Piscator, sau mai de curând Planchon (*Ce trei mușchetari*); la noi, Esrig (*Nepotul lui Rameau*) și Penciulescu (*Baltagul*).

Propunându-ne acum două versiuni scenice, una după *Don Quijote de la Mancha* de Cervantes, alta după *Adela* de Ibrăileanu. Teatrul „C. I. Nottara” e animat de cele mai bune intenții de ordin cultural și educativ. (Mai mult chiar: *Adela* e supraintitulat „matineu literar”, ceea ce îi subliniază destinația didactică, dacă nu îi rezervă chiar dreptul la o modestie menită să absolve dintru început ceea ce ar putea fi neteatral în ceea ce se oferă scenic ca literar). Pe scurt, se oferă generațiilor mai tinere de spectatori posibilitatea unui contact mijlocit cu una din capodoperele literaturii universale, și cunoașterea unui aspect colateral al activității criticului Ibrăileanu.

Optîndu-se pentru nemaipomenitele aventuri ale celebrului hidalgo și ale scutierului său, se va fi presupus că Aurel Rogalski și Constantin Guriiță sînt interpreți potriviți pentru a da relief copleșitoarelor roluri ale lui Don Quijote și, respectiv, Sancho Panza. Se va fi presupus că Alexandru Ciprian este regizorul apt să ofere o interpretare proprie, valabilă, spirituală, plină de fantezie a capodoperei lui Cervantes, că va reuși să-i descopere, să-i releve multiplele și profundele sensuri, să-i exploateze valorile de spectacol etc. Cîte presupuneri, vai, tot atîtea iluzii. Și dacă, în ceea ce-i privește pe actori, „discutabila” lor evoluție poate fi „discutată”, în ce privește „concepția” și „viziunea” regizorală, chiar că nu e cazul. Nu poți analiza ceea ce nu există, oricîtă bunăvoință ai avea.

Dramatizarea, mai mult un exercițiu de transpunere, a lui Mihail Sorbul, decît ceea ce s-ar pretinde efectiv dramatizare, este o selecție minimă, pur faptică [www.cimec.ro](http://www.cimec.ro)

stoarsă de alte semnificații — din aventurile celebrului „cavaler al tristei figuri”. Cele două personaje, pitorești și inseparabile — himericul Don Quijote și teluricul Sancho — se mișcă fără relief în spectacol, nu trec rampa. Dialogul lor, lipsit de ambianța ambiguă — fantastic-reală — nu se realizează. Eroii se înfățișează ca simple personaje ilustrative, tratate ca termeni antinomici și afiți, într-un cadru scenic văduvit de har expresiv, diletant, înecat într-o bălțată baie de lumină. În acest cadru, eroii evoluează prădați de aura lor tragică și comică, interludiile muzicale, menite să lege între ele tablourile, sînt parazitare, estradistic interpretate de Camelia Zorlescu, flancată ritmic de trei balerine, chemate desigur să întruchipeze aprige gitane spaniole. În ansamblu, tragicomedia cavalerului tristei figuri devine parcă o tristă farsă făcută spectatorului.

Romanul lui Ibrăileanu este pus în scenă deliberat, cum arătăm, cu scopuri didactice. Se intenționează un ciclu de astfel de matinee pentru elevi, cu texte de certă valoare ale literaturii române. Dar *Adela* e romanul singular al unui critic; în programa analitică i se acordă un timp de studiu restrîns și nu știu cît de mult va contribui spectacolul la facilitarea înțelegerii de către elevi a fațetei beletristice a criticului Ibrăileanu.

Adaptarea realizată de Constantin Tita Bobeș e făcută după tipic, cu soluția simplistă a unui povestitor la rampă („jucat” cu platitudine de Mihnea Moisescu). Totuși personajele romanului se impun. Iar meritul în această privință revine protagoniștilor: Ludovic Antal (Doctorul Codrescu) scoate expresiv în relief rafinata melancolie a personajului, incertitudinea vieții lui interioare; dar numai în parte, deoarece actorul ia adeseori poza și ticurile recitatorului. Lucia Mureșan (*Adela*) alternează cu gust puritatea exuberantă a adolescenței cu farmec și sensibilitate feminină; personajul are o evoluție credibilă.

Una peste alta, spectacolul e o încercare de a transplanta o atmosferă cehoviană în locuri moldovene unde nu se întîmplă nimic. Dar nu mai mult decît o încercare.

N. C. Munteanu