

(un șoarece care ronțăie), este lupta împotriva ronțăitului... la figurat. Comparînd presiunea birocratică a șefilor săi, influențele vecinilor din mahala, foste proprietărese, asupra familiei sale, eroul exclamă :

Piculiță (vorbește de șoarece dar parcă se gîndește la altceva) ...și ronțăie mereu chiar dacă nu-l auzi tu... ronț-ronț... Ronțaiți aici, ronțaiți la birou, ronțaiți la fiecare colț de stradă..."

Oricît de pitorească e această comparație pusă în gura lui *Piculiță*, cu un aer de frondă socială, ea nu stirnește decît ilaritate. Regretăm că ideea piesei, tonică și frumoasă, despre necesitatea fiecărui om, indiferent de locul său de muncă, a apărut sub recuzita unei comedii ușoare, cu funcționarî mărunți, mult prea asemănătoare cu cele scrise între anii 1930—1940.

Spectacolul a fost realizat într-o viziune de comic gratuit, de tradiție discutabilă, regia (Gh. Cheța) izbutind totuși să se ridice mult deasupra nivelului textului. Ritmul e susținut, atenuînd simțitor lungimile uneori obositoare ale piesei, iar unda de lirism, care învăluie începutul actului II, distilează atmosfera de un cotidian ușor vulgar din familia eroului. Inexplicabilă în concepția regizorală, care de altfel este de o sobrietate discretă, ne pare șarja violent grotescă din actul II, ilustrată și prin costumele neinspirate ale grupului de tațe reacționare. În interpretare — caracteristică spectacolelor teatrului din Baia Mare — se resimte de asemenea vădit indicația regizorală, dar prea puțin personalitatea artistică a interpreților.

În rolul lui *Serafim Piculiță*, Ion Uță a realizat un personaj vrednic de reținut pentru bogata sa viață sufletească — reliefînd în prim plan resemnarea, neputința eroului în fața presiunilor vieții.

Costel Iliescu a găsit soluția justă pentru a nu cădea în caricatură în rolul lui *Baltazar Dem. Grigoriu*, șef de birou, compunîndu-și cu naturalețe gesturile și ținuta.

În rolul eroinei pozitive, *Ileana Popp* patetizează, dramatizează, în loc să accentueze caracterul simplu, comun, al rolului. La fel, *Ion Săsăran*, în rolul lui *Dinuțu*, fiul *Mormolocului* — se simte mereu stînjinit pe scenă, ar trebui să fie un fiu duios și de aceea poate vorbește cu noduri și cu lacrimi în ochi — e stîngaci și mult prea timid. În restul rolurilor, *Vladimir Jurăscu* (*Tudorică Grigoriu*), *Liana Sandra Popescu* (*Tanți Ionescu*), *Nicolae Baltasiu* (*Moș Procopie*), *Tanța Lache* (*Margareta Tudorașcu*) au realizat un grup care s-a completat reciproc și armonios în scenele din birou. În scenele din casa eroului, *Vera Taco* (*Angela*, soția lui *Piculiță*) n-a fost suficient de cicălitoare și de drastică, dînd rolului o aureolă de blindețe pe care textul nu o presupune.

Cu o distribuție care nu realizează întodeauna omogenitatea și cu un text care nu-și poate comunica cu autenticitate mesajul, spectacolul *Mormolocul* ni se pare a fi una din acele producții menite să asigure doar succesul imediat în fața unui public dispus să acorde din generozitate funciară, aplauze.

Mira IOSIF

Mai multă plastică decît idei

Teatrul Municipal București și Teatrul de Stat Galați: *Don Gil de Ciorap Verde* de Tirso de Molina

Așadar, cu autorul comediei *Don Gil de Ciorap Verde*, pe scenele noastre a mai apărut încă unul din marii dramaturgi spanioli. Ceea ce înseamnă că, în conștiința publicului spectator bucureștean, noțiunea de „teatru spaniol” urma să fie îmbogățită cu aspecte noi, cu alte modalități dramatice. Cu alte cuvinte, publicul urma — cu ocazia acestei comedii, ca și altă dată cu ocazia reprezentării *Doamnei nevăzute* — să capete convingerea că acest „teatru spaniol” nu este de loc reductibil la formula comediei lui *Lope de Vega*, la

acea strălucită, cromatică, rapidă succesiune romanescă de incidente unde caracterele sînt abia schițate, adevărul psihologic este neglijat iar hazardul ține loc de logică a acțiunii. S-a întimplat însă că, dintru-inceput *Doamna nevăzută* (La dama duende) nu era de loc o piesă reprezentativă pentru dramaturgia lui *Calderon*, astfel că această modalitate diferită a teatrului iberic n-a apărut atunci. Rămînea acum să ne convingem că nici *Tirso de Molina* nu este un simplu epigon al lui *Lope*.

Un discipol — da ; dar și un rival. Căci în psihologie, în studiul caracterelor, creatorul tipului lui Don Juan Tenorio (*El burlador de Sevilla*) și autorul unei drame (*La prudencia en la mujer*) considerată, cit privește tehnica, egală dramelor istorice shakespearene — își depășește maestrul. Mai ales personajele feminine sînt studiate cu o atenție specială de Tirso. Adeseori, în teatrul său adevărații protagoniști sînt femeile. Iar aceste femei, dacă au mai puțină noblețe și poezie ca ale lui Lope — sînt în schimb mai complexe, mai reale : inventive, cochete, dar și voluntare și foarte pasionate. Este unul din primele lucruri pe care regia (la București : Mihai Paxino, iar la Galați : Crin Teodorescu) trebuia să-l aibă în vedere cînd a distribuit asemenea roluri de temperamente puternic pasionale, de fină complexitate, de mult relief.

Faptul acesta este cu atît mai necesar în *Don Gil de Giorap Verde*. De ce ? Pentru că această comedie, cea mai populară dintre piesele lui Tirso, duce impletitura intrigii (enredo) pînă la gradul cel mai înalt. Chiar cînd piesa este prezentată în condiții perfecte, extrem de puțini spectatori pot înțelege la primul spectacol întreaga țesătură a acestei inextricabile

intrigi. Or, cînd nici interpreta Donei Juana (la Municipal Virginica Popescu) nu înțelege să dea rolului relieful dramatic pretins neapărat de text, confuzia din sală se agravează și frumosul rol al protagonistei coboară pînă la nivelul unei comedii de situații. Tirso de Molina însă nu voia să rămînă aci, el viza ceea ce nu ambiționase Lope de Vega : comedia de caracter (pe care o va realiza mai amplu Alarcón).

O comedie, deci, care exploatează la maximum tehnica qui-pro-quo-ului, o comedie de situații și de moravuri, dar în același timp mai mult decît atita. Căci situațiile nu rezultă din simplul joc al hazardului (casualidad), ci sînt dirijate de o voință și de o inteligență : ale eroinei. Și tocmai aci este punctul de plecare al intenției autorului de a crea un caracter. Dona Juana nu rămîne la discreția „întimplării”, refuză ideea unui „destin” ineluctabil și acționează astfel încît să înlătore jocul hazardului : iată o notă cu totul modernă, o notă foarte prețioasă, care trebuie neapărat valorificată. Virginica Popescu are multă grație, spontaneitate, umorism : în piesa lui Tirso însă, eroina este definită în primul rînd prin pasionalitate, inventivitate și voință. Acțiunea ei nu este por-

Scena finală



nită dintr-o fantezie, dintr-un simplu capriciu, ci dintr-un motiv grav, resimțit ca atare și care se cere a fi intuit și de spectator: dorința de a-l recîștiga pe cel ce-i promisese să-i fie soț. Apoi, o altă notă prețioasă, dar care dispare în spectacolul de la Municipal: ea știe că există un mecanism al pasiunilor, că oamenii sînt conduși nu atît de întîmplare cît de pasiuni și caută să speculeze abil acest mecanism, pedalînd cînd pe viciul unuia, cînd pe o slăbiciune a altuia. Se cere deci interpretetei un joc, în unele momente interiorizat (chiar dacă nu pînă la limita patosului), un joc nuanțat, de un relief accentuat: să se vadă clar că, travestindu-se, se preface. Cuvintele, jocul, gesturile, intonația vocii chiar, totul se cere să fie marcat de o vizibilă intenție a „jocului artistic”. Cînd apare ca bărbat, travestirea trebuie să-i lase spectatorului impresia că i-a convins pe cei din jurul ei că este un bărbat. Cînd simulează un sentiment să se vadă mai limpede că simulează: situațiile contradictorii trebuie să fie percepute ca atare. Fără un contrast vizibil atît în travestire cît și între momentele prin care trece, rolul se aplatizează și spectatorul rămîne ușor nelămurit. Nu trebuie uitat că în teatrul spaniol Tirso de Molina este considerat un artist al contrastelor. Față de interpreta de la Municipal a Dinei Juana, Dana Comnea (Galați) a urmărit în mult mai mare măsură să realizeze un rol de caracter; dacă s-ar fi simțit mai categoric simularea despre care vorbeam mai sus, și mai ales o diferențiere mai marcată între cele două ipostaze în care se plasează personajul (aceea de Don Gil și aceea de Dona Clara, care cerea mai multă feminitate). reușita interpretării ar fi fost deplină.

Deficiența de distribuție, sensibilă în rolul Dinei Juana, reappare mai puțin în cazul lui Don Pedro, deși Mircea Balaban, totdeauna excelent în roluri de intrigant, trebuie să apară aici tocmai într-un rol de tată cuminte și naiv. Remarcabil ca gestică și emfază cerută de personaj, Riccardo Colberti (Teatrul de Stat Galați) a fost mai în rol.

În rolul lui Don Juan, Puiu Hulubei (T. Municipal) nu are ceea ce îl caracterizează pe pretendentul Dinei Ines — perfidia și brutalitatea gelosului, în schimb Barbu Olinescu (Galați), adoptînd masca și jocul lui Othello, apasă prea mult pe

nota de brutalitate, ajungînd pînă la sumbru și făcînd ca personajul să devină mai antipatic decît se permite tipului de gelos dintr-o comedie. În Dona Clara, apariția Vasilicăi Tastaman a fost remarcabilă; la fel Gina Patrichi (Galați), deși prețiozitatea acesteia din urmă în emisia vocală nu are nici o justificare psihologică în textul lui Tirso. Cît despre Don Martin, este clar că autorul i-a împrumutat ceva din caracterul lui Don Juan Tenorio (după cum, de altfel, îl prezintă de la început Dona Juana); Vasile Florescu (T. Municipal) ar putea exploata cu mult folos nota aceasta de amoralitate, după cum Sebastian Radovici (Galați) ar putea renunța la masca și la jocul de factură prea romantică, prea gravă.

O apariție de efect este Caramanchel, elementul el gracioso, nelipsit din comedia „de mantie și spadă”, valetul avînd ceva din funcția sclavului plautian (fără să fie vorba de o filiație directă) și reprezentînd una din pozițiile democratice ale autorului. Element bufon prin definiție (el simple, el bobo), dar în același timp manifestînd — ca și confracții săi din acest gen de comedie — bunul simț nativ, șărănesc, nediferențiat, acest adevărat tip de picaro este și raisonneur-ul piesei; și, în această calitate, Caramanchel este altceva decît un spectaculos valet din commedia dell'arte. Interpretii Benedict Dabija la București, iar la Galați — Radu Pălădescu, acesta din urmă de un real umor mai ales în a două jumătate a piesei, trebuie să-și concentreze atenția mai mult asupra a ceea ce spun, decît asupra excesivului dinamism scenic. Cu mai multă atenție la cele rostite, cei doi interpreți n-ar fi pierdut cîteva efecte comice (ca, de pildă, lunga tiradă, încărcată cu un savuros sens satiric, cu care intră Caramanchel și cu care debutează de fapt „comedia”; sau finalul tiradei parodiînd homerică invocație a muzei).

În genere, multe efecte comice (din primele două acte) au rămas escamotate. Lipsa de comicitate, atît la teatrul din București cît și la cel din Galați, persistă aproximativ pînă la tabloul 5.

Ca stil, spectacolul Municipalului ar fi cîștigat (chiar și fără feericul zaimf brodat cu fluturași, care alunecă de două ori peste scene ce nu urmăresc efecte de feerie) dacă ar fi fost înlăturate unele mici inadver-

tențe. De pildă — dansul din actul I sugerează o gavotă din Franța veacului al XVIII-lea; sau, toți acei caballeros care își permit să rămână tot timpul acoperiți în fața doamnelor (în Spania timpului, numai los grandes, granzii, aveau privilegiul de a rămâne acoperiți, în fața regelui); și, în definitiv, nici pronunția corectă a cuvintelor spaniole nu este chiar atât de diferentă (de ce se pronunță: dona, Andreea, Valladolid, señor, senora, — ba, la un moment dat, pronunția devine italianizată: signor, signora).

Possibilitățile artistice superioare ale Municipalityului, apreciate de toată lumea, nu permit să i se discute realizările cu o exigență scăzută. Dimpotrivă. Este de

aceea oare exagerată pretenția de a fi operate unele retușări în spiritul textului, pornindu-se de la considerarea adevăratului Tirso de Molina — care este *altceva* decât Lope de Vega?

În ambele cazuri regia a fost preocupată mai mult de plastică și mișcare decât de idei, în ambele cazuri a lipsit comicitatea. Problemele montării comediei spaniole la noi au rămas, pentru moment, deschise, concepția stilistică și ritmul fiind cele mai discutabile. În ceea ce privește spectacolele discutate, preferința noastră merge spre cel de la Galați, în orice caz mai viu, mai interesant, mai aproape de condițiile cerute de textul lui Tirso.

Ovidiu DRIMBA

Moravurile filistinilor

Teatrul Național Iași: *Moralitatea doamnei Dulcka* de G. Zapolska

În afară de *Winterset* (Pogoară iarna), Teatrul Național din Iași a mai prezentat, în cadrul Concursului tinerilor actori, și spectacolul cu piesa *Moralitatea doamnei Dulcka* de Gabriela Zapolska.

Autoarea dovedește în conturarea personajelor și a situațiilor acestei comedii de moravuri (a cărei acțiune este plasată cu câțiva ani înaintea primului război mondial), un pătrunzător spirit de observație, care nu se pierde în amănunte, sau, mai bine zis, nu se rezumă la amănunte. Ea face, de-a lungul celor trei acte, un cuprinzător examen al moravurilor mic-burghize. În adevăr, membrii familiei Dulski sînt urmăriți de autoarea poloneză cu interesul analistului de laborator care, după fiecare experiență, își notează rezultatele. Personajele sînt puse să ia atitudine în fața unor întâmplări care, inedite pentru fiecare ca individ, sînt, totuși, obișnuite categoriei sociale pe care o reprezintă.

Doamna Dulcka, soțul, nepoata și copiii ei ilustrează, fiecare, câte o treaptă diferită a filistinismului mic-burghiz, a eticii fariseice, călăuzită numai de dorința parvenirii. În acest climat moral, unde totul pare să se petreacă după anumite reguli, fără întrebări și nelămuriri, fără probleme, tinărul Zbyszko, fiul cel mai mare al Dulskilor, trăiește drama intelectualului mic-burghiz ajuns la conștiința precariității condiției sale sufletești, și care —

sceptic și incapabil să ia o hotărîre — rămîne victima propriei sale nimicnicii.

Dezvăluirea legăturii lui Zbyszko cu servitoarea provoacă o furtună în sinul familiei, o furtună repede înăbușită, soluționată potrivit concepțiilor morale ale doamnei Dulcka, după care totul reîntră în „normal”.

Cele arătate de autoare au fost, însă, suficiente pentru ca spectatorul să-și dea seama că aparenta stare „normală”, că viața aceasta calmă, „moralitatea” apărută de doamna Dulcka se sprijină pe picioare de lut.

Dar zugrăvirea moravurilor unei categorii sociale nu poate fi concludentă în afara conturării unor caractere tipice, reprezentative. Piesa Gabrielei Zapolska se reazemă deci, în ultimă analiză, pe înfățișarea cit mai pregnantă a unor *caractere*. Era normal atunci ca interpretarea să urmeze această cale tînzind la reconstituirea atmosferei și la zugrăvirea, nuanțată cit mai firesc, a caracterelor. Pe drept cuvînt, regizorul Traian Ciurea, a îndrumat, în general, interpretarea pe linia unei compoziții veridice, căutînd totodată să creeze o anume atmosferă care se resimte apăsător — chiar atunci cînd spectatorii sînt îmboldiți să rîdă — ca un fundal pe care se proiectează perspectivele istorice ale mediului social reprezentat de familia Dulski. Este vorba de drama intelectualului Zbysz-