

PREMIERA UNUI TEXT MEMORABIL

■ „JOCUL IELELOR“ de Camil Petrescu
pe scena Teatrului Mic*

Dacă este adevărat că autorul *Jocului ielelor* „a văzut idei“, este necesar să descifrăm natura acestora, să distingem între aparențe și substratul lucid al disputelor la care asistăm. Nu este recomandabil să ocolim influențele unor gânditori de prestigiu asupra creației lui Camil Petrescu, după cum ar fi de neiertat confundarea unor ecouri dinafară cu rădăcinile unui conflict atât de puternic ancorat în istorie, și anume în societatea burgheză românească din primele decenii ale veacului.

Contactul cu fenomenologia lui Husserl a facilitat, în mod evident, transparența neliniștilor și aspirațiilor scriitorului nostru într-un limbaj filozofic elevat. Este desigur indicată o cercetare amplă și serioasă a raporturilor dintre poetul „Transcendentaliei“ și ilustrul gânditor german. Nu atât faptul că, despre Husserl, Camil Petrescu a scris cu o rivnă remarcabilă ne interesează acum. Ceea ce ne atrage atenția este participarea activă a unora dintre tezele fenomenologiei, dacă nu în structura pieselor și romanelor lui Camil Petrescu, în orice caz în limbajul personajelor acestora, în dezvoltarea demonstrațiilor filozofice. Între Camil Petrescu și autorul *Cercetărilor de logică* s-a produs desigur o întâlnire de intensitate a aceleia care l-a apropiat la un moment dat pe Sartre de sistemul husserlian. Nu este vorba despre o preluare adâncă și reală a doctrinei lui Husserl, dusă până la ultimele consecințe. Năzuința spre absolut și oroarea față de compromisul moral l-au făcut pe Camil Petrescu, ca și pe Sartre, să urmărească cu in-

* Regia : Crin Teodorescu. Decoruri și costume : Teodor Constantinescu. Distribuția : G. Ionescu-Gion (Gelu Ruscanu) ; George Constantin (Șerban Saru-Sinești) ; Const. Codrescu (Fr. Praidă) ; Ion Marinescu (D. Penculescu) ; Florin Vasiliu și Virgil Marsellos (M. Vasiliu) ; Andrei Codarcea (Petre Boruga) ; Al. Lungu (Sache Dumitrescu) ; Nicolae Ifrim (Mitică Dașcu) ; Dinu Ianculescu (Responsabilul Chiriac) ; Nicolae Motoc (Primul Procuror) ; H. Nicolaide (Agentul secret) ; Boris Clornei (Primul gardian) ; Ion Focșăneanu (Moș Dumitrache) ; Nicolae Pomoje (Toma) ; Leopoldina Bălănuță (Maria Sinești) ; Eugenia Eftimie (Irena Romescu) ; Maria Comșa-Potra (Elena Boruga) ; Vali Cios (Dora) ; Jeana Gorea (Nora) ; Vlad Maican (Micul Boruga) ; Mihai Dogaru (Doctorul).



George Constantin (Șerban Saru-Sinești) și G. Ionescu-Gion (Gelu Ruscanu)

teres critica acerbă desfășurată de Husserl împotriva concepțiilor „relativiste”, care puteau justifica orice capitulare, orice trădare a principiilor etice. Ignorând calca materialismului dialectic, în anii dinaintea Eliberării, Camil Petrescu a privit cu o explicabilă simpatie un sistem filozofic ce descria un imperiu al legilor ideale și al relațiilor ideale. În absența unei perspective științifice asupra istoriei, dorința aprigă a acestui moralist integru de a se ridica în sfera valorilor supreme l-a condus spre contemplarea atentă a unei viziuni întemeiate pe cultul „esențelor”. De fapt fascinația exercitată de Husserl asupra lui Camil Petrescu nu s-a tradus, în creația literară, printr-o însușire reală și adică a idealismului transcendental. Autorul „Patului lui Procust” a reținut însă din filozofia husserliană tentații și obsesii care macină conștiința eroilor săi tragici. Logica pură cu implicațiile sale matematice, caracterul *absolut* al actelor de conștiință, *eul pur* „monadic”, toate legate strâns de „semnificația absolută” a ideilor, apar frecvent la eroii lui Camil Petrescu, care-l parafrazează adesea pe Husserl, fie în demonstrație (vezi repetatul apel la valoarea obiectivă a operațiilor matematice ș.a.), fie în definirea de fond a unei poziții (dreptatea „inumană”, detestarea unor legi „psihologice” ș.a.m.d.). Aparentele rigurose „științifice” ale doctrinei lui Husserl l-au atras firesc pe Camil Petrescu. Raționalismul său funciar l-a oprit însă pe pragul trecerii către intuiționismul total, caracteristic filozofului german. Semnificativă pentru modul neortodox în care Camil Petrescu recepționa sugestiile fenomenologiei este, de pildă, precizarea care înlocuiește în cunoaștere „intuiția, care ni se pare oarecum esoterică”, cu „o analiză care ar duce la contradicții în esență...”¹

¹ „Încercare fenomenologică despre conștiința românească”, în „Teze și antiteze”, pp. 194—195.

De fapt, tocmai pendularea între un paradis miezotic al valorilor absolute și che-
marea viguroasă a istoriei la acțiune constituie miezul dramei lui Gelu Ruscanu și a
altor eroi din scrierile lui Camil Petrescu, pentru care tema de bază nu este pur și
simplu *setea de absolut*, ci *imposibilitatea* atingerii acestuia. Ceea ce ridică evident
valoarea operii scriitorului român este dimensiunea socială a problemei, pregnanța
laturii istorice a dezbaterii.

Jocul ielelor înfățișează într-o sinteză programatică principalele preocupări ale
creației lui Camil Petrescu între 1917 și 1946. Dacă am poseda variantele succesive ale
acestei piese, începînd cu manuscrisul din 1916, am putea întreprinde, desigur, o pasio-
nantă comparare. Oricum, de la fragmentul publicat în revista „Letopisetz” (1919) și
pînă la versiunea tipărită integral s-au produs modificări structurale, multe fiind efec-
tuate în anii 1945—1946, după propria mărturisire a autorului. Avem așadar de-a face
cu o operă de maturitate și nu cu piesa unui șovăielnic debutant. Am putea considera
Jocul ielelor și ca un document artistic singular, în care autorul își confruntă un punct
de vedere, afirmat vreme de aproape trei decenii, cu o eră nouă, spre care opera sa
neliniștită își îndreaptă toate speranțele.

O primă observație care se impune la recercetarea *Jocului ielelor* privește conturul
original, caracterul oarecum inedit al lui Gelu Ruscanu în galeria eroilor lui Camil
Petrescu. Nu putem, în nici un caz, să unificăm silnic familia atît de variată a cavale-
rilor absolutului, care străbat romanele și dramele acestui scriitor mereu nemulțumit de
el însuși. Mai întîi, cred că a venit timpul să facem distincția valorică necesară între
operele izbutite și bunele intenții nerealizate. Nimeni nu mai este dispus să asculte
diatribele detractorilor lui Camil, tocmai pentru că putem privi cu calm deplin autenti-
citatea creațiilor sale de prim ordin. Nu putem obține o apreciere exactă a masivelor
zăcăminte aurifere din opera lui Camil Petrescu, fără să eliminăm însă din analiză
orice încercare de a accepta global o activitate în mod firesc inegală. În ceea ce pri-
vește dramaturgia, se cuvine să trecem *Mioara* la capitolul experiențelor laterale opere
propriu-zise — prezentînd un netăgăduit interes documentar, pentru cercetători, ca și
alte exerciții interesante de laborator, cum sînt *Iată femeia pe care o iubesc* sau *Profesor
doctor Omu*. Este de asemenea inutil să construim castele ideologice de nisip pe funda-
mentul precar al comediei *Mitică Popescu*, pentru care caracterizarea lui G. Călinescu
din „Istoria literaturii...” rămîne pe deplin convingătoare. Trecînd așadar peste ceea ce
este material dramatic amorf, necristalizat artistic, căpătăm dimensiunea reală a unor
opere de primă mărime în ansamblul dramaturgiei românești dintre cele două războaie :
Suflete tari, *Act venețian*, *Danton* și *Jocul ielelor*. Or, în fiecare dintre aceste piese
aventura tragică ce se desfășoară sub semnul unui ideal inaccesibil cunoaște variante
sensibil diferențiate. Ceea ce dă măsura deosebirilor dintre Andrei Pietraru și Pietro Gralla,
Robespierre și Prăida, Danton și Penculescu, Gelu Ruscanu și Maria Sinești este raportul
mereu schimbat dintre tentațiile absolutului inuman și forța de atracție a umanității, din-
tre credința oarbă în „legile pure” și îndoiala alimentată de experiență. Originalitatea lui
Ruscanu, profilul său memorabil se susțin tocmai pe reprezentarea contradicțiilor interio-
are ale eroului, care trăiește, la cea mai înaltă tensiune, nu numai dorința de a respecta
ideile pure, ci și nepotrivirea acestei aspirații cu viața, cu natura și structura *omului*.
Spre deosebire de Andrei Pietraru și de Gralla, directorul „Dreptății sociale” trăiește, cu
o luciditate extremă, nu numai conflictul cu lumea, ci și drama unui dialog interior
de neîmpăcat. El este Danton și Robespierre în același timp, apariție stranie de un
puternic tragism. Este evident că Ruscanu nu trece brusc, în final, la recunoașterea în-
frîngerii sale. El capătă doar, după convorbirea cu Sinești, proba ultimă, de neînălțurat,
a eșecului său, în încercarea nesăbuită de a-și sili conștiința să se desprindă de psiho-
logie. Prin zeci de nuanțe (multe subliniate nervos în parantezele scriitorului), observăm
din primul act cum mustește în sufletul lui Ruscanu presiunea dezastrului.

Este de observat că, în vreme ce pe ceilalți eroi ai săi, obsedați de jocul esențelor
(Andrei Pietraru, Pietro Gralla, Radu Vălimăreanu), autorul îi salvează în ultime variante
de la sinucidere sau de la alte forme ale înfrîngerii, acordîndu-le brusc accesul la viață
și seninătate, pentru Ruscanu ceasul morții rămîne implacabil. De data aceasta, procesul
dintre individ și lume cunoaște extrema sa limită, de unde nu mai există întoarcere.
Gelu nu trăiește, ca celelalte personaje citate, numai drama unei nefericiri personale,
cauzată de inaccesibilitatea idealului absolut, el încarnează — la un etaj superior al
problemei — tragedia unei existențe populate exclusiv de marile abstracții. Maria Sinești,
descriindu-ne în piesă o traiectorie minoră a „însetării de absolut”, redusă la stadiul
goanei după o certitudine, după un punct de sprijin moral, ne face să înțelegem, prin
contrast, cît de gravă este rătăcirea lui Ruscanu, pentru care atingerea ideilor pure
nu mai comportă nici un considerent uman. Un semn distinctiv al trecerii aspirației către



absolut dincolo de granița omenescului este și locul derizoriu pe care-l ocupă de-astă dată dragostea în substanța tragică a piesei (în contrast cu celelalte piese și cu cele două romane). Legătura dintre Gelu și Maria, chiar și faptul că femeia „l-a înșelat” (altă dată exasperant) devin amănunte insignifiante în înfruntarea nebunească a ideilor uscate, reci în imaculata lor splendoare. Este prima dată în *Jocul ielelor* când simțim că autorul s-a despărțit definitiv de erou, urmărindu-i temerara aventură de la distanță, cu o înțelepciune nouă, chiar dacă însoțită de compasiune. Piesa, în ultima ei variantă, închide — de fapt — ciclul dramelor absolutului, amplificând „nebulia lui Andrei Pietraru”, care vruse ca Ioana „să privească în sufletul său” pînă la halucinația intelectuală devorantă, în care psihologia omului este detestată.

Ceea ce ne face să fim siguri că, rescriind în 1945—46 piesa *Jocul ielelor*, Camil Petrescu compunea conștient marele final al unei simfonii amare este amploarea cadrului social pe care l-a dat evoluției eroului. Totul se întîmplă într-un context istoric pregnant, tocmai pentru a da contradicțiilor interioare ale eroului culoarea mai precisă a opoziției dintre imperativul social și tentațiile absolutului. Acțiunea este sever circumscrisă în anul izbucnirii primului război mondial, într-un moment care înregistrează acut mizeria maseilor și spiritul de revoltă al acestora, pe de o parte, corupția unei burghezii averse de lux și plăceri, pe de altă parte.

Termenii umani ai conflictului capătă, în acest climat, o consistență caracterologică neobișnuită. Gelu Ruscanu întîlnește de-a lungul acțiunii trei personaje masive, care intervin cu tărie în dezbaterea interioară a eroului, determinînd, fiecare la rîndul său, cotituri decisive. Praidă, cu fermitatea credinței sale în criteriul unic al cauzei muncitorimii, execută breșe repetate în vraja rea care-l înconjoară pe Gelu, făcîndu-l să descopere „un continent nou... cu munți nebănuți”. Sinești, reprezentare sinistră a burgheziei



amurale și cinice, stârnește — prin contrast — în Ruscanu, *omul și necesitatea luptei* cu un inamic imediat. Maria survine în ultima parte a dramei, mai ales ca emisar al existenței sentimentale, cu ecurile tulburătoare ale unei dragoste sacrificate unor principii potrivnice vieții autentice. Îndoiala crește în conștiința lui Gelu odată cu șirul jertfelor inutile. Sinuciderea eroului este astfel concepută ca o încercare disperată de a împăca „trăirea cu conștiința”, reunind recunoașterea eșecului și achitarea datoriilor față de vic-timele durtății sale.

Sinteză superioară a unei întregi serii dramaturgice, *Jocul ielelor* se recomandă și printr-o construcție scenică robustă. Există în piesă un exces de argumentare, caracteristic autorului, dar aceste insistențe sînt laterale arhitectonicii interioare, în același timp amplă și sobră, realizînd o consecvență impresionantă, căci nici una din problemele declanșate nu rămîne fără răspuns. Personajele secundare, expresive și pitorești, sînt create pentru a asigura dezbaterii diversitate și gradatie. Adevărul fundamental că o idee își poate schimba conținutul după unghiul de vedere abordat este — de pildă — realizat în piesă cu virtuozitate. Pledoaria caldă a lui Praidă pentru păstrarea raportului firesc dintre morală și comandamentul social capătă, în limbajul lui Penculescu, un sarcasm de nuanță sceptică, devine argument sentimental pentru corectorul Vasiliu, trivializîndu-se complet — prin pierderea esenței — în intervențiile lui Sache. O relație subtilă se stabilește pe întreg parcursul dramei între *fapte și idei*. Această relevantă virtute scenică (net superioară savantlîcului „ieșirilor” și „intrărilor”) cunoaște o mare varietate de forme, de la împletirea discuțiilor teoretice cu faptul divers semnificativ (sinuciderea pianistului Lipovici, accidentul rotarului ș.a.m.d.), pînă la alternarea cazurilor de conștiință centrale cu secvențe de viață adiacente (episodul Boruga, apariția mătușii „din altă lume”, con-

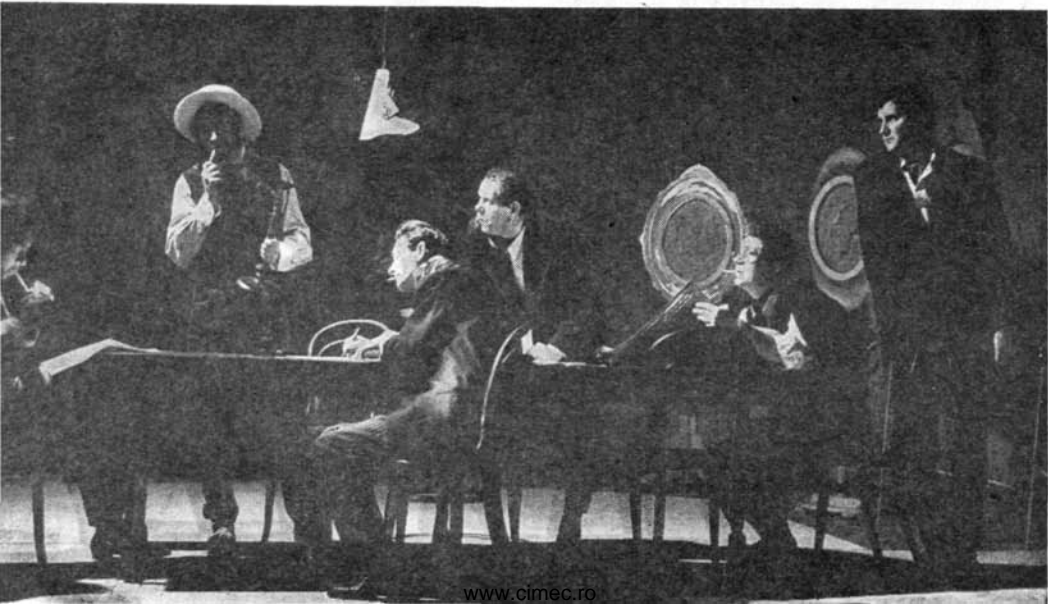
fruntărea cu Nora Ionescu, divertismentul alegoric al demențului Chiriac). Efervescența polemică reduce mereu ariditatea dezbaterilor abstracte într-o compoziție dramatică de adânci resurse. S-a propus o cercetare a tehnicii parantezelor în dramaturgia lui Camil Petrescu. Mai importantă ar fi o analiză a abilității retorice care însuflește dialogurile-cheie. Sub controlul auster al conflictului de idei, se continuă în piesele lui Camil Petrescu anticalofilul, marea tradiție a tiradelor de efect. În *Jocul ielelor*, ca și în *Danton* sau în *Suflete tari*, eroii se lansează în ample discursuri colorate, topind „la tensiunea marilor pașuni, rezistența cuvintelor dificile, necesare în discuția saturată de idei. Mai ales aci, în pasajele dense ale ciocnirilor capitale, se realizează mai evident nucleul polemic antiburghez al rechizitoriilor rostite aparent în numele unei viziuni „substanțiale“ a lumii. Cînd Gelu Ruscănu predică iluminat despre o justiție „inumană“, exemplele cu care autorul îi încarcă demonstrația se întorc mereu și mereu la oameni și durerile lor. Această contradicție tragică zămislește, în chiar zbuciumul ei spasmodic, soluția salvatoare, atribuită mai tîrziu personajului central din *Bălcescu*.

* * *

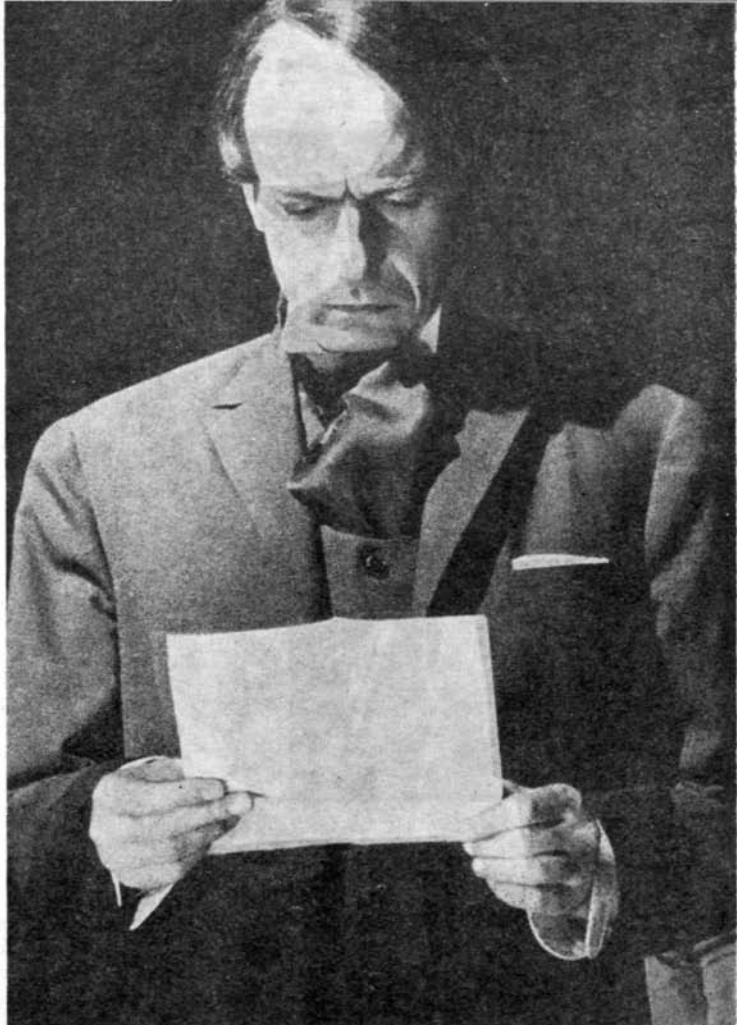
Luîndu-și sarcina punerii în scenă a *Jocului ielelor*, regizorul Crin Teodorescu și ansamblul Teatrului Mic aveau de făcut față unor prejudecăți multiple. Astfel, unora dintre critici și literați le-a plăcut să vorbească despre caracterul nescenic ca semn de noblețe al acestei piese de o frumoasă cerebralitate. Totodată, în lumea teatrului, adulteriorii micului meșteșug cu șuruburi ireproșabile au condamnat de multă vreme, fără apel, orice tentativă de montare a unei drame, bănuite — probabil — că are prea multe de spus pentru a fi ascultată pînă la capăt. Prin urmare, regiei și interpreților le revenea misiunea de a dezvălui, dincolo de vălurile aparente, teatralitatea interioară a unei piese de prim ordin, fără a-i trăda valoarea literară. Trebuie spus, de la bun început, că orice observații critice s-ar adăuga, spectacolul de la Teatrul Mic restituie — în liniile sale constitutive, cu deplină responsabilitate — publicului românesc, una dintre cele mai de seamă creații ale dramaturgiei naționale.

Pentru a face ca bagajul considerabil de idei al piesei să treacă efectiv rampa, regia a fost nevoită să reducă din text, cu grija de a nu diminua greutatea specifică a dramei. S-au operat, așadar, tăieturi, cele mai multe bine gîndite. A prevalat, după cîte mi se pare, criteriul înviorării acțiunii prin eliminarea unor episoade statice și, implicit, a unor personaje episodice (Nacianu, Roxana). Direcția de scenă, urmărită poate de obsesia „neteatralității“ textului, s-a străduit să valorifice neapărat și chiar insistent

Constantin Codrescu (Fr. Praidă), Ion Marinescu (D. Penculescu), Florin Vasiliu (M. Vasiliu), Al. Lungu (Sache Dumitrescu), Nicolae Ifrim (Mitică Dașcu), N. Pomoje (Toma)



G. Ionescu-Gion (Gelu Rus-
canu).



orice element de culoare. Așa, episodul melodramatic al apariției lui Boruga în închisoare putea lipsi, păstrându-se numai momentul discuției dintre Praidă și soția închisului. În schimb, mi se pare nepotrivită *eliminarea din conflict* a subdramei „trădării” lui Gelu de către Maria. Este adevărat că această latură a confruntării *idealului cu realul* se află în planul secund, dar eliminarea ei cvasitotală pînă la rămînerea fără de înțeles a acuzației „Totuși, m-ai înșelat” ni se pare cu totul discutabilă.

Meritul cel mai de seamă al direcției de scenă îl constituie realizarea atentă a legăturii dintre dezbaterile de idei și valoarea ilustrativă a momentului istoric. Conturînd atent fiecare replică de răspundere și asigurînd un fundal de masivă liniște principalelor schimburi de opinii, regia a creat mereu situații de contrapunct, apropiînd pînă la suprapunere planul dramei lui Ruscanu de peisajul social al epocii. S-a înțeles astfel mai bine ce resorturi adînci are în istorie scriba eroului pentru tranzacțiile de conștiință și cum deruta acestui combatant pentru legea pură și imuabilă se alimentează din ciocnirea cu o societate în care noțiunea de lege este adînc compromisă. O decizie excelentă a fost aceea a concentrării întregii acțiuni în cadrul convențional al biroului lui Gelu Ruscanu, care găzduiește, rînd pe rînd, alte spații ale acțiunii, ca și cum acestea și episoadele respective ar fi invocate ca probe procedurale în procesul intentat de erou lumii. În aceeași direcție, a sublinierii sensurilor exacte ale conflictului, o contribuție importantă se datorează liniei imprimate de regie și interpret rolului, aparent secundar, al gazetarului Penciuiescu. Fără a sacrifica efectele comice ale replicilor acestei inteligențe blazate, Ion Marinescu n-a apăsas exagerat pe cuvîntul de haz. Secretarul de redacție Penciuiescu a devenit însă, respectînd intențiile textului, un comentator acid al dramei, descifrînd cu o amară ironie înțelesul simbolic al titlului piesei.



Regizorul a încercat să capete cu fiecare personaj nou o siluetă distinctă, pentru a înconjura drama absolutului cu prezențe omenești convingătoare, capabile să încălzească, să anime jocul central al ideilor. Figuri care, la lectură, par neglijabile au căpătat astfel accente personale. Corectorului Vasiliu i s-a atribuit ingenuitatea unui boem debutant, amuzînd publicul cu ticurile comice ale actorului Florin Vasiliu. Agentul de siguranță (H. Nicolaide) și-a spus cu o eminentă vulgaritate micul său cuplet. Incapacitatea Elenei Boruga de a se ridica la înțelegerea jertfei soțului său a fost precizată de Maria Comșa-Potra prin sublinierea mediocrității sufletești a personajului. Al. Lungu a ilustrat, în rolul paginatorului Sache, nădufurile mic-burgheze ale acestui mic patron în pregătire. Deosebit de izbită ni s-a părut compoziția distanțat-critică a Eugeniei Eftimie (Mătușa).

Marea creație actoricească a acestui spectacol aparține însă interpretului lui Șerban Saru-Sinești. Alternanța ameteitoare a forței cu slăbiciunea, trecerile bruște de la sinceritatea crudă la perfidia supremului rafinament deschid jocului lui George Constantin drumul spre zeci de nuanțe, care ne înfățișează ironia spirituală alături de batjocura abjectă, elocvența unui mare talent oratoric după bibliale unei senzualități bolnave. Actorul a creat pe scenă un inamic redutabil al omului, care are darul să evidențieze necesitatea unei împotrivriri eficiente. Există, poate, în semitonurile de voce ale interpretului, un exces de virtuozitate, care supără cînd și cînd. Monstruozitatea lui Sinești este descrisă însă mereu cu o forță artistică ieșită din comun. Leopoldina Bălănuță (Maria), autentică și sensibilă, ca de obicei, găsește tonul potrivit pentru a face față gamei variate de nuanțe care caracterizează creația lui George Constantin. Actrița se regăsește în cele două scene cu Gelu Ruscanu, unde relevă cu farmec întoarcerea eroinei la puritatea ei inițială. O constantă căldură omenească însoțește replicile lui Praidă, spuse cu o simplitate deliberată de Constantin Codrescu, pe care l-am fi dorit, poate, mai puternic, mai luptător în discuția despre dreptate. Rolul lui Gelu Ruscanu i-a revenit în spectacol lui Ionescu-Gion, actor extrem de înzestrat pentru teatrul intelectual, pe care l-am văzut nu o dată îmbinînd cerebralitatea intensă cu o sensibilitate vibrantă. Și de această dată calitățile sale artistice și îndeosebi capacitatea de a da înțeles profund fiecărui cuvînt au apărut clar. Aș propune însă discuției modul în care a fost concepută evoluția personajului central. După cîte ni s-a părut, Gelu Ruscanu nu

H. Nicolaide (Agentul secret)

Florin Vasiliu (Corectorul Vasiliu)

Ion Marinescu (Penciulescu)



ne este prezentat într-o continuă fierbere interioară. În convorbirile cu ceilalți, în înfruntarea preocupărilor, el manifestă în primele acte o liniște sufletească profundă, rostindu-și replicile senin, întâmpinând obiecțiile aproape cu indiferență. Când Praidă i se opune și când Gelu are de spus replica sa dureroasă: „Am descoperit... un continent nou”, nu ni se comunică impresia că *din acest moment* ceva s-a prăbușit în conștiința acestui om. Scena cu Sinești chiar, scrisă anume de autor pentru a evidenția *îndoiala și tremurul interior* al eroului, este punctată de răspunsuri seci, egale, rostite calm și răspicat. În final, asistăm brusc la un joc violent, cu strigăte neașteptate și cu zîmbete stranii. Această viziune contrazice însă substanța dramei lui Gelu, care este de la început aceea a pendulării sufocante între „trăire” și „conștiință”, în care fiecare repetare a crezului în absolut se realizează cu un efort crescînd, pe fondul unor dureri răscolitoare. Finalul cere, în schimb, ambianța supremei *lucidități*, căci se trag, în deplină conștiință, concluziile unui joc pierdut. Exprimînd aceste puncte de vedere, este necesar să adăugăm că, urmînd o linie de joc personală, Ionescu-Gion se păstrează mereu în limitele artei de substanță, izbutind reale momente de emoție.

Colaborarea semnatarului scenografiei (Teodor Constantinescu) cu direcția de scenă ni s-a părut a fi remarcabilă, mai ales în sectorul costumelor, în vreme ce ideea galeriei de tablouri-oglinzi rămîne pentru noi impenetrabilă. Sugestivitatea hainelor și a pălăriilor descriînd epoca cu un zîmbet grav, rochiile expresive ale Mariei Sinești (cea din iatac, mai ales), pelerina lui Chiriac și complet-ul portocaliu al Procurorului au participat efectiv la fixarea cronologică a acțiunii, împreună cu fundalurile de lumini și muzica sarcastic-evocatoare a lui Timuș Alexandrescu.

Discuțiile pe care le poate stîrni spectacolul realizat la Teatrul Mic nu pot pleca decît de la respectul cuvenit unei concepții studiate și de ținută. Ii datorăm lui Crin Teodorescu și actorilor-interpreți primul spectacol prestigios cu *Jocul ielelor*, spectacol care face dovada incontestabilă a valorii literare și teatrale a acestui text memorabil. Spectatorul simte că pe scenă ideile circulă cu energia artei autentice și primește cu încredere invitația la gîndire intensă.