

Kitty Stroescu a avut în fața ei un rol greu — e drept — și s-a apropiat de el cu incertitudine, folosind o paletă săracă. Avind de ales între postura unei femei truface, nesupuse, dirză în voința ei de eliberare sufletească (o Tofană actualizată sau o Nora autohtonă, dintr-un sat ardelesc, capricioasă și alintată, îndrăzneț în naivități), actrița a căutat să se strecoare spre sfera incertitudinii și estompării, nesigură, probabil, pe conturul ce trebuia să-l capete acest personaj, pe limitele și culorile lui. Însăși regia, aș spune, a împins-o pe linia unei intruchipări stereotipe (sugerindu-i repetarea aceluia gest patetico-melodramatic al repezirii violente cu fața în pernele patului), pe plan artistic aceasta conferindu-ne doar o foarte certă și inestetică monotonie. Jocul crispăt al lui Kitty Stroescu din actul I a avut un efect negativ și asupra lui Constantin Manea (Gheorghe), pe care l-a lipsit de posibilitatea unei comunicări autentice în scenele de dragoste. În schimb, actorul ne face dovada calității jocului și interpretării sale nuanțate în alte momente ale piesei, de pildă în întâlnirea cu Anton sau în ciocnirile cu președintele Goldiș. Ion Niculescu-Brună, în rolul lui Mihai Goldiș, s-a păstrat la superficialitate și monocromie, rămânând la datele exterioare ale unui personaj care, în text, are valori și complexități, urmărite și puse în lumină de autor. Totuși, dacă în spectacol actorul nu s-a ridicat la accente de înaltă tensiune, necesare pentru a reda frământările sufletești ale bărbatului ma-

tur, îndrăgostit de o fetișcană, stăpinit de acea patimă irațională care-l îndemna să fure, în pofida muștrărilor de conștiință, el a adus în schimb aportul unei experiențe scenice, care l-a ajutat să mențină prezența la rampă a unui personaj, a cărui structură lăuntrică nu o analizase decît pe departe.

În rest, interpretarea a excelat în scenele de masă și în realizarea unor pitorești tipuri de țărani ardeleni. Virgiliu Florescu (Boșneag) a adus, odată cu primele sale replici, un asemenea țaran ardelean autentic, surprins în ceea ce îi dă caracteristic structura — un om cu stare dar dornic să cunoască viața nouă a colectivei. Ion Veștea (Toader Roșu) și-a adaptat cu talent la exigențele personajului umorul său popular. Ion Buleandră (Mitu Gherdan) a creat un tip de secretar de partid viabil și rupt de clișeele cunoscute, deși s-a lăsat influențat de propria sa compoziție în Cerchez din Ziaristii. O compoziție bună a făcut și Nae Floca, în rolul lui Vasile Vărzaru, adîncind cu finețe linia personajului în viziunea unui caracter peritid.

În plastica spectacolului, o contribuție însemnată a adus scenografia (Mihai Tofan). Deși decorul secționat și „cerul” actului I repetă propria sa viziune din *Caleașca de aur*, anunțînd primejdia unei maniere, în *Lența* ele concordă pozitiv cu viziunea regizorală, cu zbuциumul personajelor, cu încăperile scunde ale satului ardelesc.

Mira IOSIF

„...Forme și năzuinți de artă”

Teatrul Armatei: *Pupăza din tel* de Ion Dămian

Seara premierei părea continuarea unui decor festiv: natura, scenograf „naturalist”, întindea pe ață fulgi pufoși, care făceau parcă un firesc prolog spectacolului inspirat din Creangă.

Într-adevăr, spectacolul Teatrului Armatei avea ceva care ținea de evocarea copilăriei, de visul și cumințenia nepotului care ascultă basmul depănat la gura sobei.

Deși Ion Dămian, autorul *Pupăzei din tel*, declară în program că nu avem de-a face cu o dramatizare, ci cu o piesă care „năzuiește a fi o operă de sine stătătoare”,

lucrarea sa rămîne tributară „Amintirilor din copilărie”. Nu e prima încercare de acest fel. La timpul său, Teatrul Național din Iași a jucat piesa profesorului localnic I. I. Mironescu — *Cătiheșii de la Humulești* — (în care Mironescu îl urmărea pe Creangă mai „biografic” și insista mai ales asupra perioadei de adolescență a „Cătihetului”). Știm că și Ion Luca a făcut o dramatizare asemănătoare și fără îndoială vor mai fi existînd și altele.

Creangă e un povestitor prin excelență („descoperirea” nu ne aparține) și el mo-

nologhează într-un limbaj moldovenesc inimitabil. Deci, fără a poseda cunoștințe despre viziunea modernă a „teatrului epic”, dramaturgii au săvârșit, vrînd nevrînd, un păcat, botezat cu un nume care scuză lipsa conflictului: frescă. Farmecul ține deci mai mult de replica pe care o cunoști și o aștepti, de evocare, de surisul care se reanimă; e ceva care ține de psihologia copiilor, cărora le place să reasculte poveștile arhiștiute. Tradusă într-o limbă străină, în care Creangă nu este cunoscut, pățania unui băiat „care fură o pupăză” n-are nici un haz. La Teatrul Armatei noi ne-am reîntîlnit cu Creangă al nostru și ne-au fermecat strunele mișcate ale copilăriei, așa cum ne-au emoționat nămeții de odinioară.

Ion Dămian este actor și aceasta l-a ajutat, dar l-a și deservit. Meșteșugul l-a ajutat să croiască un dialog vioi, cu multă agitație și mișcare, să intuiască un animat tablou de bilci și, în general, să gîndească scenic. Meșteșugul l-a deservit pentru că actorul-autor a „ascultat” replica mai mult pentru sonorități, a încercat efecte dulcele (prologul) și în general a abuzat de verbaj.

Socotim că Ion Dămian a greșit interpretînd cronologia personajelor din „Amintirile” lui Creangă, fapt care ar putea contraria micii spectatori (aceasta mai ales în prezentarea lui Zaharia Gîțlan, drept un școlar tomnatic la „școala lui Bădița Vasile”; de fapt, episodul cu învățarea gramaticii de către Gîțlan este povestit de Creangă ca avînd loc mai tîrziu la Folticeni, iar „învățacelul” era Trăsnea). Bădița Vasile este prezentat drept un „erou pozitiv”, dar școlarii săi se mișcă după un tipic demn de Chicoș Rostogan, la bilci se flutură tricoloruri (asta prin 1847) și se vorbește de „patria iubită”. Inadvertențe care pot tulbura micul bagaj de cunoștințe al mai micilor spectatori.

În schimb, autorul face prin bădița Vasile o abilă demonstrație de recunoaștere geografico-istorică a Humuleștilor.

Piesa a fost jucată pentru prima dată acum 20 ani și ea readece pe afiș numele lui Ion Dămian, pe care-l cunoaștem și ca autor al comediei *La Ilie bun și vesel*.

Pupăza din tei rămîne, așa cum singur și-o definește Ion Dămian, „o operă educativ-patriotică, în armonie cu cerințele pedagogiei, dar investmintată în forme și năzuinți de artă”.

Scenă din actul II





Scenă din actul II

Un regizor al cărui nume îl întâlnim pentru prima dată — Teodor Vasluianu — a avut, în primul rând, de luptat cu cele peste 30 de personaje, răspândite în roluri mici, dar cu un pregnant ecou în opera lui Creangă, ceea ce pretinde remarcabile eforturi actoricești.

Regizorul a urmărit o demonstrație spectaculoasă, luxuriantă, care să epateze copiii (tabloul bilciului cu pitici și scamatori a dovedit aceasta) dar și-a urmărit mai puțin eroii din punct de vedere artistic, pierzându-i uneori în vălmășagul acțiunii. Teodor Vasluianu știe însă să-și conducă acțiunea într-un ritm vioi (oh, dacă n-ar fi interminabilele pauze muzicale „simfonico-evocative”), are simțul umorului și, adeseori, o viziune plastică izbită. Problema principală rămâne aceea a ponderii, a justei distribuirii scenice, a mijloacelor artistice și pe aceasta regizorul Vasluianu trebuie s-o rezolve mai întâi.

Într-o grea luptă a interpreților cu „dulcea limbă a Moldovei”, nu actorii au biruit totdeauna, ci dimpotrivă... și tare sună neplăcut la ureche siluita rostire dialectală! Cu acest atribut aproape general, am remarcat compoziția simplă dar elocventă a Liei Pop-Fărcășan, care a găsit drumul cel

mai scurt spre evocarea poetică nelivrescă în cadrul rustic, cu un registru vocal aproape uimitor ce a ajutat-o ca emoția artistică să biruie convenția travestului. Astfel, Nică a lui Ștefan a Petrii a fost eroul, care ne-a făcut cel mai strâns legătura cu „împărăția” lui Creangă. Repreșindu-i interpretei pe alocuri doar un soț de alint, care aducea cu rizgiala unui copil citadin, socotim că Lia Pop-Fărcășan a creat un personaj viabil, al cărui firesc scenic este rezultatul unei stăruitoare munci artistice și care o impune atenției.

În rest, câteva remarcabile compoziții: a fost savuros, aducând har și duh moldovenesc cu un profil de ploscă, Ion Pogonat, în Moș Nichifor coțcariul (acest tânăr actor înzestrat cu un fizic excepțional pentru comedie și care spre deosebire de Ovid Teodorescu, de pildă, își subordonează „mijloacele” ideii artistice); a avut umor popular, o mască adecvată și mobilitate mimică Ion Igorov în Dănilă Prepeleac; ne-a înfățișat o veritabilă mătușă moldoveancă Atena Marcopol; un măscărici hazos Costin Popescu; un scamator dibaci Fănică Georgescu și o apariție savuroasă — Aurelia Andrișoiu.

Ion Dămian și-a rezervat ca actor-autor, unul din cele mai suculente roluri: școlarul toamnătic Gitlan, căruia i-a dat hazul căvenit, dar cu măsură. Am fi dorit mai multă greutate și sobrietate la C. Guriță

— Ion Creangă și o siluetă mai puțin de operetă la Tamara Vasilache, ai cărei parteneri: George Țurcanu, Iulian Marinescu și Nae Constantinescu, aduc în schimb în scenă personaje autentice.

AI. POPOVICI

Un experiment pedagogic

Institutul de Artă Teatrală și Cinematografică: *Copacii mor în picioare* de Casona

În piesa lui Alejandro Casona: *Copacii mor în picioare*, un filantrop original, doctorul Ariel, a descoperit pentru îndepărtarea unor aspecte neplăcute din realitatea imediată, un anesteziec: mistificarea inteligentă și adesea superabilă.

În schimb, avatarurile și suferințele umane cele mai profunde și caracteristice epocii contemporane sînt ocolite, autorul impunîndu-și să poetizeze și să susțină efectul salvator pe care-l are mistificarea. Vălul iluziei îndulcește asprimea vieții, dar adevărul ferecat de toate personajele, de însăși acțiunea și ideea piesei, irumpe, dovedind inconsistența paleativelor născute din cele mai altruiste intenții. Succedarea

planurilor impregnate de mistificarea-balsam cu cele purtătoare de cruzime a realității așterne un tobogan, pe care lunecă un conflict melodramatic de curată esență, făcînd să se piardă fără rezolvare germele întrebărilor filozofice inițial puse.

Pentru nevoile sale pedagogice, studioul Institutului de Teatru „I. L. Caragiale” n-a făcut o proastă alegere oprindu-și atenția asupra piesei dramaturgului spaniol. Sensibila diferență de structură între cele trei acte mi se pare utilă pentru niște tineri actori, care trebuie să se încerce cît mai diversificat în poezia scenică.

Dacă ar fi să fac o împărțire arbitrară a textului piesei și să dau un titlu fiecărui act, la primul contact cu piesa aș fi tentată să numesc actul I: „biroul iluziilor aducătoare de balsam”.

Este un prim act plin de neprevăzut, cu un fior de comedie autentică, de un bun gust, fără stridențe, cu o doză masivă de absurd, care ține spectatorul încordat și nu permite să-i diminueze interesul. Dar imediat, fără spărturi în logica actului, apar și două drame umane, care nu seamănă defel între ele, precum și susținerea filozofico-poetică a principiilor doctorului filantrop Ariel.

Să recunoaștem, toate aceste elemente fac sarcina actoricească foarte dificilă, reclamînd chiar unor actori profesioniști mai puțin proaspăt veniți pe o scenă, decît tinerii pupili ai Institutului de Teatru „I. L. Caragiale”, o mare virtuozitate și competență de interpretare.

Cu toată înțelegerea față de dificultățile pe care le-au avut de învins, dar ferindu-mă de o indulgență inutilă, voi afirma că actul n-a fost izbutit, iar interpretările foarte inegale. Este actul, recunosc, cel mai complicat, și, din păcate, destul de diletant interpretat, cu excepția lui Gh.

Lucia Mara Dabija (Marta) și Florin Piersic (Directorul)

