

CRONICA DRAMATICA

PIESA ROMÂNEASCĂ PE SCENĂ

TEATRUL NAȚIONAL
DIN BUCUREȘTI

JOCUL IELELOR

de Camil Petrescu

Data premierei : 15 ianuarie 1986.
Regia : SANDA MANU. Scenografia : MIHAI TOFAN.

Distribuția : OVIDIU IULIU MOLDOVAN (Gelu Ruscanu) ; MIRCEA ALBULESCU (Șerban Saru Sinești) ; GEORGE MOTOI (Praidă) ; CONSTANTIN DINULESCU (Penculescu) ; MARIAN NEGRESCU, student I.A.T.C. (Vasilii) ; ANDREI FINȚI (Petre Boruga) ; ALEXANDRU HASNAȘ (Sache Dumitrescu) ; VICTOR MOLDOVAN (Dașcu Mitică) ; LIVIU CRĂCIUN (Responsabilul — Kiriac) ; GHEORGHE CRISTESCU (Nacianu) ; MATTEI GHEORGHIU (Primul procuror) ; CRISTIAN ȘTEFĂNESCU (Agentul secret) ; GRIGORE NAGACEVSKI (Primul gardian) ; ADRIAN DRĂGUȘIN (Al doilea gardian) ; PUIU MIREA (Moș Dumitrache) ; GEORGE DOBRESCU (Mihai, copil) ; MARIAN GHENEA (Toma) ; TAMARA CREȚULESCU (Maria Sinești) ; CATIȚA ISPAS BERCEANU (Irena Romescu) ; RODICA MUREȘAN (Elena Boruga) ; SILVIA NĂSTASE (Nora).

Începută într-o seară de mai a anului 1916, după ce tînămul student, de numai douăzeci și doi de ani, „solicitat de toate contradicțiile și mirajele“, asistasese dezgustat la o „bătăie de flori“, la „Șosea“, în vreme ce titlurile ziarelor continuau să anunțe „gigantica măcinare de la Verdun“, obligîndu-l să înțeleagă că lumea asta nu e „cea mai bună cu puțință“, **Jocul ielelor** e scrisă într-o primă variantă — „lucrînd însetat, zi și noapte“ — în numai o săptămînă. Va deveni însă obsesia de o viață a uneia dintre cele mai profunde și mai torturate conștiințe scriitoricești ale literaturii române, căci, începînd cu a doua variantă, scrisă pînă pe la jumătatea lui iunie — după cum mărturisește Camil Petrescu în **Addenda la falsul tratat** —, „m-am încilcit în jocul inextricabil al antinomiilor în așa măsură, că întocmai ca și eroul meu, n-am mai putut să mă desprind pentru tot restul vieții de la «jocul ideilor», întrevăzute în sferele albastre ale conștiinței pure, care mi-a apărut încă de atunci ca «jocul ielelor»“.

Alte două versiuni sînt scrise în cursul lunii iulie, pentru ca, după mobilizarea de la 1 august, întorcîndu-se rînit, în septembrie, în două săptămîni să scrie piesa din nou, reluînd apoi lucrul la ea după întoarcerea din Moldova, în iulie 1918 ; structurată pînă acum pe tablouri, va fi restructurată din nou, de data aceasta pe acte, varianta în trei acte, care e gata la începutul lui octombrie, fiind citită în repetate rînduri, o dată și acasă la Tudor Arghezi.

Autorul obține apoi o lectură la Teatrul Comedia, la care asistă Tony Bulandra, Ion Manolescu și Storin, hotărîndu-se „jucarea neîntîrziată a piesei“, ce intră

efectiv în repetiții în ianuarie 1919, cu o distribuție cuprinzându-i pe Lucia Sturdza Bulandra, Ion Manolescu, G. Storin, Al. Mihalescu, Ion Iancovescu, I. Constantiniu, direcția de scenă revenindu-i lui Tony Bulandra. Nu vom ști niciodată cum ar fi putut arăta acest spectacol, beneficiind de interpretarea unor actori de primă mărime, dar e neîndoielnic că, prin chiar distribuția pe care o avea, șansele lui de succes erau considerabile. Camil Petrescu notează laconic: „Refuzînd să modific, la cererea autoritară a d-nei Bulandra, unele replici (trei, patru) după ce scrisesem atîtea versiuni, am preferat să retrag piesa cu vreo zece zile înainte de premieră”. În aceeași **Addenda la falsul tratat**, apărută în 1947, din care am citat pînă acum, autorul precizează în continuare: „Intransigența mea, care azi mi se pare deplasată, era atîțată și de tonul imperios, și intransigent el însuși, al interpretei principale”. Sigur că nici nu ni l-am mai putea imagina astăzi, așa cum ni-l imaginăm, pe Camil Petrescu, dacă atunci, în 1919, ar fi „modificat” acele „trei, patru” replici. Dar nimeni nu ne oprește să ne imaginăm, măcar o clipă, ce ar fi reprezentat un mare succes al autorului dramatic Camil Petrescu, încă de la prima sa piesă, în 1919, cînd nu-și începuse activitatea de cronicar dramatic, ce avea să-i atragă atîtea animozități, și care ar fi fost consecințele unui astfel de succes nu numai pentru productivitatea și fizionomia dramaturgiei camilpetresciene, ci și pentru evoluția generală a dramaturgiei românești pînă la finele acestui veac și chiar în cel următor. Am fi avut, poate, alături de școala comediei satirice a lui Caragiale, și o înaltă școală de dramă, cultivînd elevația spirituală a absolutului idealurilor morale, opuse tuturor compromisurilor ce alimmentează și azi pana satiricilor noștri.

Reluată iarăși în 1945, și refăcută sub forma unei succesiuni de tablouri, piesa va fi redactată din nou, în 1946, la trei-zeci de ani după prima versiune, autorul „păstrînd mereu în titlu și în intenție apropierea «Jocul ideilor, jocul ielelor», acțiunea dinții și structura personajelor, dar îmbogățînd aspectele cadrului (redacției socialiste inițiale)”. Va rămîne în schimb nejucată pînă la sfîrșitul vieții autorului (1957), abia exegeza literară a ultimelor trei decenii revendicîndu-i — și aceasta încă destul de timid — locul ce i se cuvine, alături de Danton (rămasă și ea nejucată în timpul vieții autorului), în seria valorilor de prim rang ale dramaturgiei și ale teatrului românesc.



Tamara Crețulescu și Ovidiu Iuliu Moldovan

Tipărită în 1947, **Jocul ielelor** va fi jucată pentru prima oară în 1965, pe scena Teatrului Mic, în regia lui Crin Teodorescu, cu o distribuție din care făceau parte Gh. Ionescu Gion, George Constantin, Leopoldina Bălănuță, Constantin Codrescu și Ion Marinescu. Spectacolul e, în sfîrșit, un mare succes, distingîndu-se deopotrivă prin strălucirea și forța creațiilor sale actricești, conturînd memorabile efigii tipologice, ca și prin siguranța și limpiditatea viziunii regizorale, capabilă să releve pregnant altitudinea fascinantei dezbateri ideatice a unui univers dramaturgic, pentru cei mai mulți încă surprinzător, prin ambitus filozofic și cutezanță compozițională. (Relevînd, la rîndul său, cu o impresionantă profunzime, tocmai aceste caracteristici de primă însemnătate ale dramaturgiei camilpetresciene, monumentalul spectacol **Danton** al regizorului Horea Popescu, din 1974, realizat pe scena mare a Teatrului Național din București, avîndu-l în rolul titular pe Mircea Albulescu, înscrie o dată

importanță în istoria teatrului românesc, cu consecințe benefice de lungă durată atât pentru evoluția artei spectacolului cât și a dramaturgiei originale, căreia i se descoperă astfel, cu elocvența proprie scenicității, un „model“ de scriitură dramatică, de la care se poate revendica.)

Având în vedere intenția Naționalului bucureștean de a relua spectacolul *Danton* din 1974, „poate chiar în această stagiune“ (declarația aparține lui Horea Popescu), stagiune în care figurează în repertoriul său și *Act venețian* (varianta în trei acte a piesei, într-o regie semnată de Mihai Berechet), putem înțelege mai bine avertura culturală a unora dintre proiectele primei noastre scene, care-și onorează, o dată în plus, menirea, prin recenta premieră a piesei *Jocul ielelor*, în regia Sandei Manu. (Reamintindu-ne că prima variantă a piesei a fost scrisă în 1916 și că ne aflăm în 1986, fie-ne îngăduit să observăm totuși că două montări în timp de 70 de ani, pentru o capodoperă a dramaturgiei originale, reprezintă cam puțin, dacă vrem să avem, pe lângă o școală satirică, și una de dramă !)

Potrivit mărturiilor lui Camil Petrescu, în prima versiune, *Jocul ielelor* „trebuia să fie drama imperativului violent și categoric al «dreptății sociale»“. Impulsului inițial, care a declanșat scrierea piesei, i-au urmat însă, după cum am văzut, o serie de reluări ale „bemei“, într-o dezvoltare simfonică, edificiul dramaturgic dezvoltându-se, după credința noastră, nu numai pe orizontala „acțiunii“ scenice, căreia trebuie să-i remarcăm finalmente simetrii de construcție denotând rafinamentul elaborării, ci și pe verticala „semnificațiilor“, acolo unde putem desluși o continuă înaintare a ideii — alimentându-se din refracția conflictului în personajele care-l argumentează — în sfere concentrice, care parcă se string și se înalță, în același timp, tinzând să dea abstracțiunii inefabila ei intrupare.

Spațiul cronicii teatrale neîngăduindu-ne o analiză amănunțită a piesei, chiar dacă aceasta nu și-ar fi propus, evident, să repute observațiile pertinente ale exegezei literare, ne vom mărgini să semnalăm numai câteva ipoteze de lucru, care ar putea adânci descifrarea textului atât din punctul de vedere al intenționalității auctoriale (conștiente sau subconștiente), cât și din acela al intenționalității imanente a operei.

Astfel, dacă ar fi să găsim un „model“ literar lui Gelu Ruscanu, altul decât acela al autorului însuși, nu credem deloc hazardată încercarea de a-l vedea în *Hamlet*. De la detalii aproape explicite, precum acea prezență comună a „umbrei“ tatălui, pînă la probleme de fond apropierea poate fi făcută: numai descoperi-

rindu-se ca fiu al regelui *Hamlet*, prințul *Hamlet* are de dus la îndeplinire nu doar un legat moral, dictat și de vocea singelui, ci și o continuitate de destin, după cum în năruirea lăuntrică a lui Gelu Ruscanu principalul factor îl va constitui tot descoperirea faptului că e fiul tatălui său și că, în virtutea acestui dat, nu se poate sustrage destinului său, setei sale de absolut, care e o „moștenire“ spirituală, ce trebuie asumată, chiar dacă duce la moarte.

Cu o pătrunzătoare observație, criticul și teoreticianul teatral Camil Petrescu vedea, de altfel, în *Hamlet*, „o cauzalitate dramatică absolută, adică imanența conștiinței“, pe care nu va fi greu s-o regăsim structurînd propria-i operă dramaturgică.

Să pară oare surprinzătoare o altă apropiere pe care sîntem tentați s-o facem (poate și la sugestia spectacolului) între starea de aproape impersonală detașare în fața morții, pe care o are Gelu Ruscanu (în absența posibilității de a atinge absolutul în iubire, ca și în condiționarea social-istorică a ideii), și acea mioritică împăcare în fața sorții și a morții, definitorie într-o mare măsură pentru spiritualitatea poporului nostru, apropiere ce ne-ar îngădui să apreciem, și din acest punct de vedere, valoarea spirituală exponențială a personajului camilpetrescian?

E de văzut și dacă replica pe care Camil Petrescu a dorit s-o dea „miticismului“ prin *Mitică Popescu* nu îmbrățișează și alte aspecte ale creației caragialeene și ale problemelor lăsate de ea. În ce ne privește, nu ezităm să vedem în *Jocul ielelor* o replică de substanță spirituală la *O scrisoare pierdută*.

În ambele piese, „scrisoarea de amor“ este cea care declanșează conflictul. Oare schimbul de replici dintre Gelu și Sinești nu ne trezește nici o asociație de idei? „Sinești (ca un clește): Ei da... ce fel de scrisoare?... Gelu (obosit, enervat): O scrisoare... în sfîrșit...o scrisoare de dragoste... Sinești (...): Către cine este adresată?“

Nu stă, apoi, toată tensiunea celor două piese pe publicarea scrisorii, anunțată ca iminentă? Și, în ambele, scrisoarea nu se mai publică, deținătorii ei avînd în „antecedentele“ lor o culpă morală, care e exploatată! Ba, ni se pare că, și în cazul „stimabilului“ Nae Cațavencu, și în cazul „onorabilului“ Grigore Ruscanu, e vorba tot de delapidarea unei sume de bani, de la societățile care beneficiază de serviciile celor doi „avocați“! Numai că „rezolvarea“ chestiunii, chiar dacă se produce în aceeași lume balcanică (pînă și intendentul de cîmîtir Rîpol, care nu apare ca atare în piesă, e cumnat cu simpaticul tipograf Sache), nu mai poate fi comică, așa cum era la Caragiale, ci

tragică, aceeași privire lucidă asupra faptelor determinând atitudini diametral opuse, întrucât pentru Gelu Ruscanu, ca și pentru Camil Petrescu, e definitorie pozițiunea „Cită luciditate atita existență și deci atita dramă“.

Care e concluzia la care ajunge Camil Petrescu, prin personajul său Gelu Ruscanu? Pentru a nu simplifica excesiv lucrurile, să spunem că una dintre aceste concluzii e formulată astfel: „Toată drama este că morala pe care o proclamăm nu e pe măsura noastră...“ (s.n.). Bine, dar același lucru, numai cu semn schimbat, l-ar fi putut spune și Caragiale: Toată comedia este că morala pe care o proclamăm nu e pe măsura noastră... (De-abia la Mazilu, morala proclamată va fi pe măsura personajelor sale! Unde poate că nu e vorba atit de o altă morală, cit de o altă măsură!)

Revenind la Caragiale și Camil Petrescu, să mai observăm o clipă cit de diferite — diametral opuse chiar — pot fi, în cele două piese, motivele publicării unei scrisori de dragoste. Cum la fel de diferite — conținând alte zone, alte altitudini spirituale — sînt și motivele păstrării unei scrisori, dacă cel care o păstrează se numește Agamiță Dandanache sau Șerban Saru Sinești, scrisoarea fiind cea primită de la Grigore Ruscanu. A pune doar pe seama întâmplării toate aceste paralelisme și similitudini ar însemna să nu vedem în Jocul lelelor tocmai forța spirituală polemică a acestei piese, care argumentează — printr-un vizibil contrast cu universul comic caragialean — capacitatea eroilor de a accede la un imperativ moral absolut.

Astăzi, la o sută de ani după reprezentarea capodoperelor dramaturgiei caragialeene, O scrisoare pierdută, O noapte furtunoasă, D-ale carnavalului, Conu Leonida față cu reacțiunea și a dramei Năpasta, cunoașterea aprofundată a universului caragialean e un bun cîștigat, frecvența repertorială a operei reprezentînd doar o stare firească, de normalitate. Reprezentarea scenică a dramaturgiei camilpetresciene se află într-un cu totul alt stadiu, fiind abia la începuturile ei. Nu avem însă nici o îndoaială că la o sută de ani după reprezentarea capodoperelor Danton, Jocul lelelor, Suflete tari, Act venețian (variantea într-un act) și a comediei Mitică Popescu, cei de după noi vor fi în măsură să vorbească și de cunoașterea aprofundată a universului camilpetrescian, ca de un bun cîștigat, frecvența repertorială a operei dînd, încă de pe acum, îmbucurătoare semne de intrare în normalitate.

Spectacolul Sandei Manu de la Teatrul Național servește cum nu se poate mai bine acestei cunoașteri, demersul regizo-

ral preocupîndu-se de reliefaarea diversității fațetelor operei, dar și a felului în care acestea își „răspund“, ca într-un concert, aici, pentru două viori și orchestră, dirijorul lucrînd atent cu fiecare interpret, pînă cînd fiecare personaj a ajuns să „cînte“ la „instrumentul“ său, lucrare fără de care n-ar fi de conceput muzica întregului și a semnificațiilor lui reverberante.

Spre deosebire de spectacolul lui Crin Teodorescu, din 1965, care operase (dacă memoria nu ne înșală) o și mai severă reducere în text (înregistrarea reprezentației credem că se mai păstrează în filMOTECA televiziunii), și ajungea (și în acest fel) la o mai „tranșantă“ delimitare alb-negru a personajelor, spectacolul Sandei Manu, din 1986, își află unul dintre principalele sale merite în **infățișarea obiectivă** a personajelor piesei, parcă mai bogate în nuanțe contradictorii și ca atare mai omenești și mai vii (contrazicînd în parte aserțiunea lui George Călinescu despre „incapacitatea de viață a eroilor“ camilpetrescieni).

Cu siguranță, regizoarei i se va fi părut acum prea simplu — și simplificator! — să-i dea „dreptate“ lui Gelu Ruscanu, cită vreme „dreptate“ au toate personajele sau nu are nici unul. Or, tocmai în această consecvență logică interioară a fiecărui personaj, intrînd inerent într-un raport de conflictualitate cu celelalte personaje, atît pe planul acțiunii concrete cît și pe acela al dezbaterii ideatice, regizoarea reușește o fină analiză psihologică, propunîndu-ne imaginea convingătoare, nu a personajelor-idei, ci a personajelor-oameni, care-și află „justificarea“ în ei înșiși. Se cuvine să remarcăm totodată, pe lîngă solidul profesionalism al acestui „director de scenă“ (termen pe care Camil Petrescu îl prefera celui de regizor), traducîndu-se în pregnanța „concrete“ a personajelor, o intuiție sigură, ce le restituie dimensiunea puternicelelor pasionalități, și, nu în ultimul rînd, o inteligență artistică pătrunzătoare, dozînd atent „accentele de semnificație“ ale planurilor, astfel încît reprezentația să fie pe cît posibil ferită de riscul situării anecdotice ei într-o poziție privilegiată. (Bineînțeles, în măsura în care și actorii reușesc să dea trecerii lor prin scenă o valoare de semnificare.)

Pentru Mircea Albulescu, unul dintre marii actori ai teatrului românesc de azi și din toate timpurile, de o copleșitoare forță dramatică, dar și de o rară sobrietate a expresivității scenice, înțîlnirea cu personajele camilpetresciene se soldează dîin nou cu o mare biruință artistică. După antologica sa creație în Danton, Mircea Albulescu are acum, în Șerban Saru Sinești, surprinzătoarea dar

perfect justificată răcoală și impenetrantă a unui aisberg, care nu lasă decît să se bănuiască, la suprafață. tulburătoarele-i adîncimi la care se află baza reală a aparenței vizibile. E neîndoieinic că, în această nouă și memorabilă creație a sa, actorul a ținut cont de acea profundă cunoaștere psihologică a rolului, pe care autorul dramatic o cerea insistent interpretului săi. Refuzul rețetelor teatrale, al poncifelor, al jocului „în forță”, (care i-ar fi fost de altfel foarte la îndemînă acestui actor), îl conduce acum pe Mircea Albulescu la o extraordinară concentrare a gândului, corespunzîndu-i o expresie scenică pe cît de austeră pe atît de intens semnificativă. Nu vom ști cu siguranță dacã Saru Sinești a asasinat-o sau nu pe bătrîna Manitti, dar vom înțelege că atîta vreme cît mai este capabil să păstreze un adevărat cult memoriei lui Grigore Ruscanu (e regretabil că reducățiile în text au eliminat și acea „boierie a minții” care îl caracteriza pe acest personaj), nici chiar Saru Sinești nu poate atinge absolutul, fie și în rău.

Sarcina intruchipării celui mai exponențial personaj al autorului Camil Petrescu, Gelu Ruscanu, i-a revenit actorului de aleasă simțire și rafinată inteligență artistică Ovidiu Iuliu Moldovan. Însingurat și înstrăinat prin trăirea ideii la o nelumească intensitate, făcîndu-și din această trăire unica modalitate existențială capabilă să-l diferențieze ca specie și să-l justifice deci ca individ, Gelu Ruscanu poartă acum mai mult o aură decît un stigmat al damnării și convinge mai mult în hieratismul pozei de arhanghel al absolutului, decît în pragmatismul posturii de luptător pe frontul „Dreptății sociale”. Rolul e lucrat cu minuție, în oizelări fine, dar interpretarea e pîdită totuși de un soi de calofilie, ce nu poate fi decît străină de esența personajului camilpetrescian. Incontestabil valoroasă, incontestabil de înaltă ținută artistică, interpretarea lui Ovidiu Iuliu Moldovan e aceea a unui Gelu Ruscanu posibil, dar nedecurgînd cu necesitate din acest spectacol. Ar fi inutil să-i reproșăm actorului doar unele tendințe de exteriorizare manierizantă a jocului, cîlă vreme prețuirea sinceră ce i-o purtăm și valoarea reală pe care o reprezintă în teatrul românesc ne îndeamnă să căutăm motivele acestor neîmpliniri de nuanță ale rolului în însuși felul în care și-a gîndit Ovidiu Iuliu Moldovan personajul, lipsindu-l, din pă-

cate, de **temperamentul** luptătorului, înainte de dispariția scopului și a cauzei pentru care luptă. Dar, cum nu e cituși de puțin obligatoriu ca imaginea noastră asupra personajului să coincidă cu aceea pe care ne-o oferă actorul, să acceptăm că Gelu Ruscanu poate fi interpretat „și așa”, de vreme ce personajul creat de actor se dovedește, iată, nu mai puțin incitant și invită la reflecție.

Relevant la lectură, pentru sistemul de argumentări ideatice al piesei, personajul Mariei Sinești capătă o neașteptată coloratură în reprezentație, prin interpretarea Tamarei Crețulescu. Răpindu-i poate ceva din inteligență, dar conferindu-i în schimb o pasionalitate mai accentuată, actrița îl conduce spre un statut categorial poate mai puțin ieșit din comun, dar cu o valoare probantă de nedezmințit. Un desen mai nervos al temperamentului, fie și în cheia unor capricioase volute, ar putea să-i apropie acea strălucire artistică de nedisprețuit în realizarea oricărui rol.

Printre personajele importante ale piesei, mai puțin generoase ca partituri actoricești, se află și destul de enigmaticul Praidă, cel ce hotărăște totul, deși nu de unul singur. E interpretat acum de George Motoi, cu o salutară renunțare la tonul emfatic, chiar dacã nu încă și la gestul studiat, actorul avînd meritul de a-i descoperi personajului resursele unei calde înțelegeri umane, capabile să însuflețească și replici care sună oricum mai declarativ, deși sînt la urma urmei firești și explicabile tocmai la Praidă. Mai generoasă e în schimb partitura actoricească a secretarului de redacție Penculescu, tratat din păcate de Constantin Dinulescu într-o cheie minoră, valorificînd pitorescul și efectul replicii, nu și filozofia de viață caracteristică personajului. Cînd un actor are talentul lui Constantin Dinulescu e păcat să se mulțumească doar cu o pată de culoare, neglijînd crearea unui tip.

Vii și convingătoare sînt portretele schițate de Victor Moldovan (Dașcu Mitică) și Gheorghe Cristescu (Năclănu). Au în plus și șarm, și dezvoltură personajele conturate de Matei Gheorghiu (Primul procuror) și de Silvia Năstase (Nora). Nu lipsită de interes, dar cam săracă din punct de vedere compozițional, e schița de portret a Responsabilului (Kiriac), făcută de Liviu Crăciun. Sînt din spectacol, dar nu-i sporesc strălucirea, aparițiile datorate lui Alexandru Hasnaș (Sache Dumitrescu) și Rodicăi Mureșan (Elena Boruga). Se reține în schimb, prin sentimentul participării la dramă, interpretarea Căței Ispas-Berceanu (Irina Romescu), actrița reușind totodată sensibilă translație a unui profil moral în plan tipologic.

Scenografia lui Mihai Tofan nu are aici personalitatea cu care ne-a obișnuit semnătura sa, dar nici nu e, în general, distonantă. Ar fi însă de-a dreptul exagerat să vorbim de funcționalitatea decorurilor sale, cită vreme ele sînt strict neutrale, unele tablouri, precum cel de la închisoare, rămînînd chiar nerezolvate.

Regia a trecut și ea cam repede peste scenele de la închisoare, excesiva comprimare a partiturii lui Petre Boruga reducînd un rol la o apariție schematică, neconvingătoare (interpret, Andrei Finți). Sînt neplăcut surprinzătoare și inserțiunile gen „teatru radiofonic“ de la începutul spectacolului, pe care cu greu le putem asocia semnăturii regizorale a Sandei Manu. Cît despre reducția textului — chiar dacă li înțelegem necesitatea din punct de vedere al duratei reprezentației — ea nu poate fi decît una aleatorie, ca oricare alta, și, de ce să n-o spunem, s-a exercitat și asupra cîtorva dintre cele mai frumoase replici ale piesei.

Ne-am îngăduit să ne exprimăm toate aceste rezerve nu pentru a ne contrazice judecata de valoare care privește întregul reprezentației, ci pentru că „numai față de creațiile artistice adevărate se pot face rezerve“. Cal puțin așa credea cronicarul teatrului Camil Petrescu. Și avea, și de această dată, dreptate.

Victor PARHON

TEATRUL TINERETULUI DIN PIATRA NEAMȚ

ACEȘTI ÎNGERI TRIȘTI

de **D.R. Popescu**

Ceea ce surprinde, (mai mult de toate, la **Acești îngeri triști** — piesă aproape clasică nu numai în contextul creației autorului, ci și în acela al dramaturgiei originale contemporane — este actualitatea ei. Această actualitate depășește (înglobîndu-le, desigur) datele conflictului ori detaliile „istorice“ ale biografiei personajelor, atingînd zone structurale profunde — psihosociologice și etice — ale

Data premierei: 21 decembrie 1985.

Regia: NICOLAE SCARLAT. Scenografia: ANCA PĂSLARU.

Distribuția: AVRAM BIRAU (Ion); OANA PELEA (Silvia); ROMEO TUDOR, CLAUDIU ISTODOR (Marcu); MAIA MORGENSTERN, VIORICA HODEL (Ioana); NONI SCHWARTZ (Petru); CORNEL NICOARĂ, TRAIAN PĂRLOG (Tatăl lui Ion); PAUL CHIRILĂ (Cristescu).

realității. O actualitate care transcende fenomenalul ajungînd la esențial are, cred, toate șansele de a pătrunde, la un moment dat, și în universal. Ar fi nu o răsplătă complezentă, ci o recunoaștere onestă.

Tocmai intuiția dimensiunii generalizatoare a piesei stă la temelie demensului regizoral al lui Nicolae Scarlat, conferindu-i caracter de exegeză spectacologică. Nu ni se propune (eventual, spre discuție) o „lectură“ a textului, ci o viziune critică asupra lumii (nu numai a) acestuia, o lume trăind sub semnul tragicomicului, lesne convertibil în derizoriu. Lumea shakespeareană era „o scenă“, aceasta e un bilci (bilciul din scena inițială a *Îngerilor...*); acolo, oamenii erau „actori“, aici sînt păpuși mecanice pînîndu-se prompt în mișcare — o mișcare precis calculată, dar dezarticulată — la pocnetul unui cartuș orb, acompaniate cu antren de o muzică săltăreț-asurzitoare (prologul și epilogul — pantomimice — ale spectacolului). Soarta acestor oameni nu mai „atîrnă“ — idealist și metafizic — de mersul astrilor sau de voința divinității (reprezentată, sarcastic, prin catapeteasma-fundal fix din ale cărei casetoane nu privesc spre noi sîmți — și nici măcar îngeri! —, ci figurinele, pictate stil „gang“, ale oricărui barăci de „tir sportiv“, ci ea este rezultatul acțiunilor sau activităților foarte pămîntene și și nu neapărat rău-intenționate ale altor oameni, (auto)investiți cu dreptul și răspunderea de a veghea asupra fericirii ori, cel puțin, a bunei-conduite a celorlalți („prefetele“ scenelor principale, în care, în semiintineric, personajele roiesc, repetînd obsedant cite o replică, în jurul protagonistului respectivei secvențe — procedeu ce, s-ar părea, devine o marcă a stilului regizoral al lui Nicolae Scarlat; vezi și *Pescărușul*). Remarcabil e faptul

că toate argumentele folosite în demonstrarea ipotezei formulate sînt găsite în sau deduse din text, din substanța reală sau metaforică a acestuia, și că ele se îmbină fără violentări ale tramei „în sine”. Trebuie menționată, de asemenea, rezolvarea interesantă a unor momente-cheie, precum acela al cunoștinței dintre Silvia și Ion, ori acela al pregătirii ședinței de „muștrare” a lui Marcu. La fel, colaborarea efectiv **creatoare** a regizorului cu scenografa Anca Pâslaru (am pomenit mai sus despre expresivitatea intens semnificativă a decorului) și cu echipa actricească, alcătuită din personalități distincte din punct de vedere profesional. În majoritate foarte tineri, interpreții au înțeles, în general, că, în spectacol, condiția reușitei este **armonizarea individualităților**, ceea ce nu presupune, în nici un caz, uniformizarea lor. Protagonștii (Ion și Silvia) sînt Avram Birău și Oana Pelea. Primul, deși avînd o relativ lungă experiență scenică, se află, după știința mea, la primul său rol „mare”. Felul în care i-a făcut față este o garanție că astfel de partituri l se pot încredința, de-acum încolo, fără ezitare: perfect stăpîn pe mijloacele meseriei, mișcîndu-se dezinvolt, atent la nuanțe, Avram Birău încarnează un Ion chinuit și dirz, lucid și deloc resemnat. Oana Pelea se confruntă, la rîndul ei, cu înțitul rol de întîndere și dificultate din carieră. Tinăra actriță are un temperament scenic dezlăntuit, principalele sale atături fiind spontaneitatea și fantezia; dominîndu-și eroina cu autoritate, ea are însă cîteodată tendința de a-și domina cu orice preț și partenerii; dacă va face același lucru cu propriul talent (strălucitor, de altfel, deci oricum vizibil), va reuși fără îndoială să-și îmbogățească gama interpretativă cu **dégradé-uri** la fel de necesare ca și culorile tari. Spectaculul prilejuiește și două debuturi ale unor proaspeți absolvenți: Maia Morgenstern (Ioana) se detașează printr-un joc concentrat și riguros, vîdînd o maturitate artistică puțin obișnuită, și printr-o dicțiune foarte bună, iar Noni Schwartz (Petru) nu întîmpină nici o greutate în a da viață unui personaj mai puțin solicitant pe planul resurselor interpretative. Claudiu Istodor (Marcu), intrat, e drept, mai tîrziu în rol, a avut, în reprezentăția la care am asistat, o evoluție față de care o judecată critică intransigentă ar pronunța un verdict deloc blînd — personal, prefer să amîn pronunțarea pînă după ce îl voi mai fi văzut jucînd.

Un portret pregnant și care rămîne în memorie realizează, cu dăruire evidentă, Paul Chirilă (Cristescu). Traian Pârlog (Tatăl lui Ion) construiește cu sobrietate o figură enigmatică prin ambiguitate și fascinantă prin abjecție.

Alice GEORGESCU

TEATRUL DE STAT DIN ORADEA

— secția maghiară —

DULAPUL

de Paul Everac

Data premierei: 29 ianuarie 1986.
Regia: VARGA VILMOS. Decoriurile și costumele: **VIOARA BARA.**
 Traducerea: **NAGY BELA.**
 Distribuția: **KÖRÖSI CSABA** (Gherman Mișu); **KISS TÖRÉK ILDIKO** (Paula); **MELEG VILMOS** (Hanga Rudolf); **F. BATHÓ IDA** (Zsófia); **MOLNÁR JULIA** (Kriszta); **BALLA MIKLÓS** (Filotti); **LÁSZLÓ ATTILA** (Ștefi).

Pornind, fără îndoială, de la sugestivul titlu **Parabole dramatice** dat de Paul Everac volumului de piese apărut în 1983, în care se găsește și **Dulapul**, Varga Vilmos, regizorul spectacolului orădean, a căutat să extindă semnificațiile piesei, exploatînd toate ramificațiile și trimiterile, nu numai către zonele ușor de dibuit, ci și către cele ascunse, și a adus în prim-plan eroziunea sufletească, distrugerea spirituală provocate de goana după bunuri materiale.

Moralist necrutător, preocupat de tot ceea ce privește valoarea etică, urmărind atent impasurile acestuia și mai ales echilibrul instabil dintre bine și rău, Paul Everac a creat o serie de parabole ale dezumanizării provocate de pasiunea pentru obiecte, descriînd modul cum materia poate copleși spiritul, reificînd universul. **Dulapul** reprezintă un simbol al reificării, al mîrginirii idealului, al coborîrii omului la nivelul obiectului transformat în scop al adorației, piesa urmărind cu rigoare nu numai deteriorarea rela-

țiilor unui cuplu normal, ci și procesul pe parcursul căruia omul devine o primedie publică, neom față de semenii săi.

Preocupat să pună în lumină dialectica acestui proces, Varga Vilmos a apelat la cele mai diverse mijloace teatrale pentru a comunica mesajul. Distribuind în rolul principal (Nelu Ghimică — în textul original, Mișu Gherman — în traducerea lui Nagy Béla) pe Körösi Csaba, un actor ce intruchipează parcă tinerețea și naivitatea, spontan, proaspăt, cu mari disponibilități pentru joc, plin de farmec, Varga Vilmos a accentuat mai mult decât convingător această transformare, distanța de la puritatea inițială a eroului până la uscăciunea din final. Cu alte date, Kiss Törék Ildiko a subliniat denaturarea morală a Paulei, împătimită de îmbogățire, punând în lumină către sfârșit și răvășirea ei psihică, tragismul însingurării, drumul către moarte, ca un pelerinaj al ispășirii acceptate conștient.

Pe scena la început goală, ocupată doar de un pat sărăcăcios și singuratic (decoruri și costume, Vioara Bara), cei doi eroi sînt fericiți, cu suflutele înaripate de dans și muzică. În curînd apare însă Ingrădirea, dulapul fatidic; un întreg perete ce închide fundalul cu uși, ușițe, sculpturi, statuete. Nici nu este de fapt un dulap, ci un fel de zid copleșitor, și tocmai în această sugestie stă forța simbolului, un zid cu uși ce-i cheamă parcă pe eroi să vadă ce e dincolo, un zid ce capătă în cele din urmă semnificația drumului spre moarte. Tot ca semn al dezumanizării și al mecanizării, al pierderii viului, eroii poartă măști pe care ei înșiși și le fac. Dacă îmbătrînirea este marcată la Körösi Csaba de o treptată rigidizare a mișcării și de încăruntire, la Kiss Törék Ildiko, toaletele sugerează imaginea unui manechin din ce în ce mai automatizat. Tabloul unei nopți valpur-gice lipsite însă de măreție, înecate în ridicol și grotesc, evocă decăderea eroinei, pînă ce ajunge în brațele bătrînului Filotti, un Mefisto jalnic, sugestiv interpretat de Balta Miklós.

O păpușă goală, tristă și totodată ca-raghioasă, aruncată de colo pînă colo, o păpușă ce va fi pusă în final de eroină într-una din firidele dulapului, rămînînd în plină lumină, simbolizează copilul pe care cuplul distrus de egoism nu l-a avut niciodată. Un moment de dureros o-menesc marchează apariția Sofiei, jucată cu emoționantă simplitate de F. Bathó Ida, și cea a lui Hanga Rudolf (Meleg Vilmos); dar suferința lor nu-i mișcă și



Kiss Törék Ildikó și Körösi Csaba

nu-i schimbă pe eroii ahtiați să parvină.

Utilizarea a numeroase mijloace scenice, vizuale și auditive — măști, lumini, zgomote, costume frapante (îndeosebi cele ale Paulei, precum și toaleta stridentă, de asiduă frecventatoare a localurilor „disco“, a Cristei) — ar fi putut duce la rezultate pleonastice, dar ele au fost integrate cu măiestrie de regizor în elucidarea sensurilor parabolei; tratînd-o ca pe o metaforă teatrală, el i-a accentuat valorile generalizatoare și mai ales mesajul demascator și de avertisment.

Dulapul este unul dintre spectacolele bune ale colectivului orădean, un spectacol serios, lucrat cu răspundere, în care sînt puse în lumină cu finețe dominantele etice ale dramaturgiei lui Paul Everrac, spiritul ei caustic și necruțător față de tarele morale.

Ileana BERLOGEA

TEATRUL „NOTTARA“

RIS ȘI PLÎNS

de Ivan Radoev

Data premierei: 19 ianuarie 1986.
 Regia: PETRE GHEORGHIU.
 Scenografia: TUDOR GHIMES.
 Traducerea: PAULINA CORBU.
 Distribuția: PETRE GHEORGHIU (Profesorul); MIRCEA DIACONU (Băiatul); DIANA LUPESCU (Fata); RUXANDRA SIRETEANU (Slabina); ANDA CAROPOL (Condora); CRISTINA TACOI, RODICA SANDA TUȚU-IANU, LILI NICA DUMITRESCU (Mama).

Un exercițiu pedagogic de acum câțiva ani (1983) la I.A.T.C. se transformă într-un spectacol pe o scenă profesionistă. Motivul este, mai întâi, de ordin subiectiv actorul care, atunci, a jucat alături de studenții aflați în pragul absolvirii rolul principal al piesei, nu s-a putut despărți cu ușurință de un personaj pe care-l crease cu plăcere și pe care publicul îl primise cu simpatie. Motivul

obiectiv este piesa însăși: **Ris și plins** (titlul original — **Bivolul**) este o comedie cu accente dramatice care, sub pretextul unui fapt divers cu alură senzațională, atinge, mai în glumă, mai în serios, câteva teme fundamentale ale contemporaneității. Profesorul răpit de cei doi tineri se interoghează asupra propriei valori, în momentul când, ascultând banda înregistrată în cancelaria Institutului, află părerile prea puțin măgulitoare ale colegilor profesori despre el; „răpitorii” se dovedesc a fi niște tineri foarte cumsecade, ușor dezorientați, visând la Saint-Exupéry și la zborurile interplanetare și răfuindu-se cu generația virstnică pentru tot ce consideră ei că e rău alcătuit; cele două vecine de bloc, întâlnindu-se lângă lăzile cu gunoi, trec de la invective reciproce la simpatie și alianță în favoarea pasiunii comune pentru birfă și zvonuri senzaționale. Satul și orașul în plină transformare socialistă. reziduuri de mentalități ce se cer extirpate. raporturile între generații și între categorii sociale în evoluție, întrebări mai mult sau mai puțin directe despre adevăratul preț al omului — se conturează ca propuneri ale dramaturgului-poet Ivan Radoev, într-o acțiune nu prea bogată în peripeții, dar construită pe câteva situații revelatoare și, mai ales, pe un dialog viu, cu replici substanțiale, pline de sevă.

Îndrăgostit de personajul Profesorului, Petre Gheorghiu și-a asumat și regia spectacolului de la Teatrul „Nottara“.

Diana Lupescu, Mircea Diaconu și Petre Gheorghiu



Iată însă că un actor, oricât de înzestrat, de bun profesionist al scenei, cu o bogată experiență — așa cum este Petre Gheorghiu, creatorul apreciat al atîtor roluri de anvergură și de substanță dramatică — nu este în mod automat și un bun regizor, mai ales atunci cînd el însuși interpretează rolul principal. Spectacolul are, desigur, tot ce-i trebuie. O scenografie solid construită de Tudor Ghimes, cam încărcată, totuși, în direcție realistă, ținîndu-și privirea asupra detaliilor materiale, concrete, fără a lăsa destul loc și pentru zborul fanteziei. O distribuție de valoare, care cuprinde, alături de protagonist, nume ca Mîrcea Diaconu, Diana Lupescu, Anda Caropol, Ruxandra Sireteanu, Cristina Tacoi. Începutul e chiar promițător, cu jocul lanternelor spre public, intrarea precipitată, misterioasă, primelle replici întrelătate, micile gesturi violente, definind actul răpirii Profesorului. Ceea ce urmează reprezintă situațiile piesei, într-o succesiune corectă, cu momente bune de umor de replică și într-un tempo destul de alert. Ceea ce lipsește este planul al doilea, acela al semnificațiilor mai adînci, al meditației. Nu prea știm ce gîndește Profesorul despre tot ceea ce se întîmplă. Petre Gheorghiu se mișcă firesc, dezinvolt, rostește replicile cu un ușor umor, pare puțin amuzat de toate, dar încheie aventura, destul de amară, în fond, pentru Profesor, fără a marca suficient urmele acesteia în conștiința eroului. Mîrcea Diaconu se străduiește să amuze, să placă, are ceva din candoarea tînarului fochist, dar pe alocuri se lasă furat de ispita unor gaguri. Diana Lupescu e o prezență plăcută, dar atît. Cristina Tacoi aduce energia și simțul practic al tîrîncii, dar pierde din vedere sensul mai substanțial al intervenției Mamei, reprezentînd lumea de autentică savoare și poezie a satului, în acel sub-sol de bloc, de viață, de societate.

Rămîne, așadar, impresia unui spectacol agreabil, cam subțirel, care nu lasă urme adînci în amintire.

Margareta BĂRBUȚA

TEATRUL FOARTE MIC

LEWIS ȘI ALICE

**de Michel Suffran
și Martine Berteuil**

Data premierei : 18 februarie 1986.
Regia : NICOLAE CARANFIL.
Scenografia : DAN MANOLIU. Traducerea : **OANA POPESCU.**
Distribuția : MONICA MIHĂESCU (Alice Hargreaves, Doamna Liddell); **MARIA PLOAE** (Marjorie Morningstar, Alice Liddell); **MIHAI DINVALE** (Charles-fotograful, Lewis Carroll).

A fost odată ca niciodată... Nu doar o faimoasă carte intitulată *Alice's Adventures in Wonderland* — Alice în Țara Minunilor, continuată de *Through the Looking Glass* — Prin oglindă, ci și o poveste adevărată despre eroină, o oarecare Alice Pleasance Liddell, una dintre cele trei fiice ale decanului colegiului Christ Church din Oxford, unde timp de patruzeci și șapte de ani, a profesat Charles Lutwidge Dodgson, merituos profesor de matematică și, sub numele de Lewis Carroll, celebru autor de scrieri pentru copii... În deceniul opt al secolului XX un tandem scriitoricesc, medicul Michel Suffran și actrița Martine Berteuil, dramatizează *Viața secretă a lui Lewis Carroll*, inspirîndu-se din *Alice's Recollection of Carrollian Days* — retrospectiva zilelor carrolliene. Acțiunea piesei este plasată în anii '30 (cînd aceste memorii au văzut lumina tiparului), folosindu-se pretextul unui reportaj de senzație pe care doi tineri, o ziaristă debutantă și un fotograf, încearcă să-l realizeze la domiciliul bătrînei acum Alice Hargreaves, cîndva inspiratoare și a unei idile sfîrșite înainte de a fi început. Provoacă și acceptînd fiecare pe rînd convențiile rememorării, cele trei personaje alunecă în trecut. Astfel, Alice, bătrîna doamnă Hargreaves, devine propria ei mamă, doamna Liddell. Cu voluptatea detaliului (riduri și ticuri, intonații lente sau precipitate priviri piezișe sau pierdute în gol), Monica Mihăescu compune portretul decrepitudinii fizice, nu și sufletești, ca apoi, degajată, să părăsească fotoliul pe roțile și, zveltă, rece și inflexibilă, elegantă, ușor afectată și înfinit obtuză, să se transforme într-o grijulie și totuși emancipată mamă de pe la mijlocul secolului XIX. Ma-

ria Ploae își face intrarea mimind tracol reporterei ce se recomandă cu numele ziarului pe care-l reprezintă, Morningstar, prin gingășie și delicatețe dovedindu-se virtuala ingenuă potrivită să se substituie micuței Alice, și desfășoară jucăușe arpegii pe tema inocenței primelor întrebări despre lumea înconjurătoare, a adolescenței ce descoperă secretele feminității. Timid, aiurit și îndrăgostit, fotografatul Charles se identifică aproape perfect cu „logicianul absurdului“, „geometrul visului“, acel pastor și pedagog în vîrstă de 30 de ani, prea modest și prea bătrîn pentru a fi acceptat ca soț. Îngemănînd blindețea cu tristețea, Mihai Dinvale împarte caidul său atașament celor două personaje, fiind și generosul ce alege pînă la urmă anonimatul, și fermecătorul mentor intr-ale fanteziei neîngrădite, izbutind să se copilărească și să pară că e capabil să insufle „gustul pentru imposibil. Dorința inaccesibilului și frumuseții, grația, fantezia, visul“... Un aer vag desuet, o intenționată pedanterie planează asupra montării pe care realizatorii, conduși de Nicolae Caranfil, debutant în regia de teatru, și cu aportul discret, dar exact al scenografului Dan Manoliu, au conceput-o învăluită parcă în pînza fină a nostalgiei idealului de puritate... Inițial născute ca reacții la rigidul obiectivism al literaturii victoriene, scrierile lui Lewis Carroll aveau să se încarce de potențiale semnificații ce au sporit prin acumulări ingenioase puse în evidență de textul piesei. Spectacolul marchează în bună parte unghiul de incidență al motivelor interferate — oglinda, dublul, visul — centrate asupra unei dileme existențiale: acceptarea sau refuzul de a trăi plat, banal: „ce-

nușul, de fiecare zi. Monotonia. Visul. Trivialitatea...“ „Visez, deci exist“, declară eroul pledînd nu pentru evaziune, ci pentru păstrarea neîntinată a candorii vîrstei — o deschidere spre reverie — ca răgaz necesar spiritului pentru a se regenera. Pozitivismului abuziv i se răspunde cu verba satirică a nonsensului (prea palid sugerată în spectacol), ironizîndu-se ambiția deșartă de a ordona totul, oricum: „Lumea e plină de nebuni lucizi și raționali care știu că trandafirii au culoarea lor definitivă, că pălărierii fac pălării și nimic mai mult, că iepurașii sînt vinat și nimic altceva...“. Așa cum capacitatea de fantazare poate conferi echilibru imaginii universului, proiectîndu-l pe de o parte în sfera supranaturalului, pe de alta, iuminîndu-i aspectele obscure, insolite, tot așa desprinderea de contingent, introspecția, depășirea limitelor propriului eu pot tinde spre sensibilizare și catharsis. Multiplele reflectări reverberază dincolo de parametrii timpului concret. Și dacă ființele unui anume prezent sînt într-o oarecare măsură și fantome ale amintirii, „amintirea vie fiind adevăratul supraviețuitor“, memoria generică a spiritualității umane, cu atît mai mult arta ca oglindă a realității are menirea să focalizeze și apoi să restituie spectatorilor o sumă de idei care constituie rațiunea de a fi a oricărei reprezentări teatrale... Pentru potențarea fiorului tragic al acestei frumoase invitații la reflecție s-ar cere un plus de nerv dramatic. Tinerii interpreți nu sînt încă pe deplin cuprinși de frenezia jocului.

Irina COROIU

CONEXIUNI

TEATRUL „NOTTARA“

Maria Tănase

și alte portrete

„Dacă nu ne vrăjește, baletul nici nu există“, afirma criticul Jules Lemaitre. Referindu-se, firește, la baletul clasic, domeniul al inefabilului, în care grația și gingășia își exercită seducția. Paradoxal, asertiunea își păstrează valoarea și pentru mlădița rebelă care este dansul de

expresie modern, tinzînd spre idee pînă la a nega, uneori, estetica frumosului — căci, iată, un asemenea halou de vrajă înconjoară parcă și evoluția scenică a dansatoarei Miriam Răducanu, deși argumentele ei artistice sînt altele.

Spectacolul pe care-l susține la Studioul Teatrului „Nottara“ este o nouă escală (urmînd celor de la T.E.S., „Tăndărică“, „Național“, „Bulandra“) în itinerariul acestei originale personalități care se descoperă pe sine înnoind arta dansului și-și înnoiește propriile resurse dăruindu-se eternei bucurii de a trăi mișcarea. Genul pe care-l practică Miriam Răducanu nu este ușor de definit: ea pare să se abandoneze sentimentului, pe

care i-l trezește muzica — și în acest sens expresia plastică este confesiune; împărțind spectatorului din preaplina emoției ei, îi îngăduie să participe la revelație, dar și să descopere un nou mod, vizual, de a accede la esența muzicii — și în acest sens arta ei este inițiere; iar, în măsura în care, întorcându-se la originile artelor scenice, reface punțile între muzică, dans și teatru, convertind abstractele sonorități în imagini teatrale îmbibate de materialitate, inventând un limbaj care transcende granițele dintre compartimentele spectacolului, arta ei este creație.

Geniile inspiratoare ale acestui recital de „portrete” sînt Bach, Vivaldi, Minkus, și în primul rînd Maria Tănase. Singură în scenă, cu un minimum de recuzită simplă și sobră, urmărită doar de ochiul atent al regizorului George Teodorescu, dansatoarea străbate, într-o deplină libertate a fanteziei, tărîmul ce și l-a ales spre explorare. Cu un gest delicat, cu lege de pe marginea unui panou sau de pe spătarul unui scaun cîte un element de costum cu funcție simbolică — o năframă, o ie, o broboadă; schițează cîțiva pași; din fugă rostește o frîntură de gînd, un vers; apoi se retrage în culise și pornește magnetofonul. Cînd revine, înveșmîntată cu rafinată eleganță în alb și negru, purtată parcă de valul vibrațiilor sonore, începe să deseneze cu propriul ei trup, suplu ca un lujer, dar animat de o nestăvilită energie lăuntrică, ceea ce-i sugerează interpretarea profundă și viguroasă dată de Maria Tănase unor nemuritoare cîntece populare: *Lume, lume, Cine iubește și lasă... Zis-a mama cătră mine, Trei focuri ard pe lume, doine din Dolj sau Maramureș... Pași mărunți de bătuță, chipul acuns sub triungiul țepăn al broboadei, un gest, o zvîcnire, și prinde viață, schițată cu umor, chiar cu exuberanță parodică, făptura unei neveste țimpe și neisprăvite, ce chinuie aprig sufletul curat al bărbatului. Un spiritual dans-pantomimă. O secvență dramatică: suferința „de dor”. Fiorul tragic al blestemului de dragoste. În aceste croquis-uri teatral-coregrafice, înțelesul adînc al cuvintelor înregistrate pe bandă se regăsește sugestiv în gestică aspră a trăirii elementare: pumni care lovesc dezlănțuit în podea, zvîrcolirile patimii, unduiri de o senzualitate frustă. Cîteodată mișcarea și nemișcarea se contopesc într-o imagine hieratică semnificînd însoțirea vieții cu moartea, a speranțelor cu deznădejdea.*

Poate pentru că incursiunea în straturile adînci ale ethosului popular cristalizat în cîntecele Mariei Tănase implică o



Miriam Răducanu: întoarcere la originile artelor scenice

concentrare istovitoare, un teribil *consum nervos*, artista întregește și colorează universul acestei seri de poetică a dansului poposind și pe alte meridiane spirituale: un stenic contrapunct îi este prilejuit de dinamizantul *song brechtian*; o ritmică descărcare de impulsuri, trepidație și frenezie, neliniști turburi și irepresibilă poftă de viață țîșnesc din sonorile jazz-ului; senzația de zbor, starea de înseninare și reculegerea emană din armoniile vivaldiene...

Stăpînindu-și cu rară siguranță resursele, distilîndu-și senzațiile și impresiile și trecîndu-și inspirația prin filtrul culturii, Miriam Răducanu aprofundează aici mai vechile sale încercări de a apropia dansul contemporan de bogățiile străvechiului melos popular românesc, atât în ce privește limpezimea arhetipurilor cît și în ce privește modernitatea unor structuri ritmice. Motivul care dă configurație acestui recital — portretul — izbuște să devină liantul unei construcții artistice destul de ambițioase, în aparenta ei modestie, întrucît confluența sugerată în planul expresiei plastice este proiecția unei superioare consonanțe, în planul spiritualității.

În ultimii ani, și alți artiști își croiesc drum în zone de interferență a artelor: actori, muzicieni, balerini, mimi și păpușari își împrumută reciproc „diapazonul”, abordînd cu o receptivitate proaspătă ceea ce părea de mult cunoscut și descoperindu-se pe ei înșiși ca instrumente în stare să emită un sunet nou. Cercetarea întreprinsă de Miriam Răducanu în beneficiul dansului se întoarce, generoasă, și către teatru îmbogățindu-l.

Valeria DUCEA