

SOLIDITATEA CONSTRUCȚIEI

Plicul de Liviu Rebreanu. Teatrul „Ion Vasilescu” din Giurgiu. Regia: Cornel Popa. Scenografia: Monica Pascariu. Data premierei: 26 decembrie 1988. Distribuția: Florin Crăciunescu (Jean Arzărean); Corina Negrășescu (Victoria); Ion Niciu (Tudor Popescu); Constantin Rășchitor (Nicolae Flancu); Adrian Petrache (Constantin Hurinuz); Vasile Toma (Gheorghe Gălan); Cornel Gârbea (Haralamb Mintă); Gheorghe Dobre (Al. Albeanu); Andrei Peniuc (Ion Taman); Irina Birlădeanu (Văduva); Adrian Roman (Aprodul); Lăcrămioara Ion (Servitoarea).

După o bună perioadă de căutări, dacă nu și de rătăcirii, printr-un repertoriu ce a purtat caracteristicile întâmplătorului și improvizatiei, iată că trupa Teatrului „Ion Vasilescu” din Giurgiu se angajează, sub bagheta regizorului Cornel Popa, la abordarea unei piese clasice de solidă și limpede construcție, capabilă să pună în valoare capacitățile artistice ale fiecărui actor distribuit. Căci această comedie satirică are o calitate structurală oarecum rară în dramaturgia noastră, anume aceea de a acorda o egală importanță personajelor ce o întemeiază. Alături de **O scrisoare pierdută** a lui Caragiale, **Plicul** lui Liviu Rebreanu ne relevă, dincolo de critica moravurilor, o tipologie ce-i acordă actualitate perpetuă. Neîndoielnic că ilustrul înaintaș era mai artist, psihologicul la el fiind mai expresiv și mai nuanțat, limbajul — mai caracterizant, situațiile — mai bogate în semnificații, în fine, etosul de un caricatural mai monumental. La Rebreanu totul e mai simplu, dacă nu mai simplificat, dar e normal ca el care lucrează în trăsături ferme să elimine nuanța, aceasta ținând, la urma urmei, de maniera personală a creatorului.

Regizorul Cornel Popa a văzut și a știut să lumineze tocmai această manieră a lui Liviu Rebreanu. Caricaturalul e menținut în surdina pe care o impune registrul realist în care a fost concepută piesa; nici o alunecare spre caragialean sau caragianlesc, cum poate am fi fost tentați sau obișnuiți să vedem această piesă, prea des și pe nedrept așezată de critici și istorici literari sub cupola spirituală a lui Caragiale. Desigur, istoricește lumea nu mai e aceeași cu cea a **Scrisorii pierdute**; aici, în **Plicul**, ne întâmpină lumea îmbogățită de după război, E lumea micii burghezii, care a cucerit funcții în stat și-si face din ele mijloace de îmbogățire. Și

Mitică al lui Caragiale vedea în stat o vacă de muls, dar el nu ocupa decât un post mărunț, de ampolaiat, sau tindea la acesta. Acum a devenit funcționar public, primar sau consilier comunal, funcții care-i înlesnesc tranzacții oneroase cu banii publici. Aceași frazeologie sfârșitor-bombastică, proferată odinioară la cafea, e folosită acum nu numai pentru a-și acoperi vidul de viață morală, dar — nu greșim dacă vom spune — și golul de existență socială. Personajul lui Caragiale, oricât de monstruos, este plin de existență, al lui Rebreanu este gol de astfel de existență. De aceea este atât de avid de a acumula pecuniar. În sens estetic, înregistrăm o mișcare, o deplasare, de la



Florin Crăciunescu, Vasile Toma și Corina Negrășescu în „Plicul”: Efectele binefăcătoare ale comiciului ținut în friu

tipic la caracteristic. În fond, în Plicul, Rebreanu ne arată caracterul funcționarului public. Caragiiale vedea monstruos, căci el încă mai prospecta fiziologia persoanelor. Rebreanu le înregistrează ca un moralist, cu o anume răceală, o anume lipsă de participare.

În spectacol, regia ne-a dat destule semne evidente de înțelegere a acestor deplasări de sens mai sus pomenite. Jocul actorilor este ținut în linia unui comic sobru, epurat de orice tentativă de îngroșare în spiritul caricatural, comicul, în aspectele rizibilului sau ilarului, reieșind din contrastul dintre vorbe și fapte. Cîteva ticuri un baston frecat de gît ca pentru o scărpinare după sîiestă (Constantin Răschitor), o batistă ștergînd cațavencian lacrimi imaginare (Florin Crăciunescu) colorează ici-colo comportamentul comic al personajelor. Virulența satirei este accentuată printr-o mai mare pondere acordată personajului oropsit — văduva de război (interpretă Irina Birlădeanu), pentru care regizorul a făcut cercetare filologică, scoțînd din variantele piesei (tipărite de altfel în seria de Opere complete a Editurii Minerva), replicile necesare.

Actorii se mișcă dezinvolt în scena din plin luminată, ce ne înfățișează, pe rînd, salonul de primire al primăresei, sala de consiliu a primăriei și biroul șefului de gară, ai căror pereți sînt confecționați din panouri reprezentînd la scară mărită bancnote în circulație între cele două războaie mondiale, idee scenografică de gust cam ostentativ, aparținînd Monicăi Pascariu, ce vrea să ne spună despre obsesia comună a personajelor satirei.

Primarul orașului, în interpretarea lui Florin Crăciunescu, are gesturi mari de tribun, timbru de orator, exaltări de demagog și cinismul inconstient al lui Mitică, o paletă morală complexă susținută de actor cu vervă și cu masivă pregnantă, uneori cu cîte o ușoară truculență, care-i colorează compoziția și o face să treacă rampa. E secundat de Constantin Răschitor, în rolul consilierului comunal, tip jovial și zgomotos, explodînd în verbosități goale de sens, cu aer mîeros și insinuant de lichea, grefat pe gesturi grobiene prea puțin lustruite. Același licheism, mai salonard, îl intruchipează în corespondentul ziarului local și Gheorghe Dobre, și nu mai puțin Vasile Toma în rolul șefului de gară amoretat de soția primarului, prezentîndu-ne fără inventivitate cîteva gesturi de adorațiune retorică. O compoziție pitorească realizează Cornel Gârbea, în rolul intransigentului inspector venit să ancheteze cazul, îmbătîndu-se copios, dar fiind cu atît mai pătruns de importanța moral-socială a misiiei sale. Gesturile și vocea celui ce, primind plicul cu

Constantin RADU-MARIA

(continuare în pag. 70)

crônicas

**VIZIUNII
REGIZORILE**

ADEVĂRUL „CAMERISTELOR“

Cameristele de Jean Genet. Teatrul „Maria Filotti“ din Brăila. Data premierei: 17 noiembrie 1988. Regia: Mircea Marin. Decorurile: Mihai Mădescu. Distribuția: Mirela Comnoiu Marin (Claire), Greta Manta (Solange), Rodica Mușteanu (Doamna).

Solange a plecat să cheme un taxi. Claire așteaptă, cu ceaiul otrăvit în mînă.

Pe masa din colț, Doamna observă un ceas de bucătărie... Ce să caute nare în salon un ceas de bucătărie?!... Și apoi, cameristele sînt neglijente. Au încărcat mobilele cu flori, dar n-au șters praful.

Claire scoate o cirpă și începe să șteargă polițele.

Doamna se joacă cu soneria ceasului. E senină și zimbitoare. Soneria sună îndelung, strident, obositor, în timp ce Claire șterge, șterge, șterge, praful de pe mobilă. Doamna, lungită pe pat, o urmărește, cu ceasul țîrînd înnebunitor, alături. Claire se crispează tot mai tare, nervii îi sînt încordați pînă la sîlire, gesturile îi devin frînte, exagerate. Ea freacă, lustruiește apăsător acum suprafețele netede, ca și cum ar vrea să le juipoaie, să le rănească. În spectacolul semnat de Mircea Marin, o servitute casnică banală devine metafora neputinței umane (Claire/Solange) în fața cruzimii implacabile a sorții: Doamna.

Viziunea regizorului asupra piesei **Cameristele** nu lasă loc vreunei contradicții sau inconsecvențe stilistice nici măcar la nivel extrascenic. Încă din clipa în care pătrundem în sala de spectacol, printr-o îngustă deschidere laterală, ca și cum am

(continuare din pag. 58)

la acest aspect. În ansamblu, însă, Cristina Ioviță vedește o înțelegere matură a desenului de bază al textului: mecanismul evenimentelor este descompus cu minuție și pregnant caracterizat un mecanism perfect reglat, ce funcționează în orice condiții, adaptându-se din mers pentru că, de fapt, nu evoluează și nici nu involuează. Există. În acest sens, două dintre soluții conțrazic viziunea generală a mizanscenei. Prima constă în plasarea în mijlocul fundalului a unui orologiu ale cărui ace încrămenite sînt puse în mișcare, pe rînd, de toate cele patru personaje — aluzie, probabil, la implicarea lor egală în mersul vremurilor și la răspunderea lor egală pentru direcția acestui mers. Sugestia nu e însă chiar pe înțelesul tuturor și, de altminteri, nici nu are o justificare logică desăvîrșită. Cea de a doua se referă la conceperea personajului Nastu — foarte bine interpretat de Constantin Chiriac, posesor al unei mobilități mimice și corporale apreciabile —, personaj care, spre deosebire de cealaltă „mască fixă” (Gardianul, intruchipat cu pondere de Wolfgang Ernst), se modifică radical, ca fizionomie și comportament, în cursul acțiunii. Daț fiind statutul eroului care se și prezintă, din capul locului și fără complexe, drept „Istoria” în persoană, această schimbare (o îmbătrînire acuzată, deci o lentă extincție), altfel optimistă ca perspectivă, intră în conflict cu demersul global al spectacolului. Am semnalat aceste incongruențe pentru că ele tulbură limpezimea demonstrației, împlinită de Cristina Ioviță cu o nebanuită, pînă acum, capacitate de a elabora teoretic și de a concretiza scenic metafore de intens impact intelectual și emoțional. Reprezentativ pentru această disponibilitate este finalul spectacolului, în care sarcasmul și amărăciunea se aliază într-o imagine pur și simplu zguduitoare. Fînețea intuiției regizorale e confirmată și de alte rezolvări inspirate. Ne gîndim în primul rînd la tratarea coloanei sonore — care joacă efectiv, grație citirii expresive de către Mihai Bica a unor inserturi „radiofonice” atent selectate și excelenței prelucrări a laitmotivului muzical — și, în al doilea rînd, la organizarea spațiului de joc. Decorul lui Mugur Pascu, avînd linia austeră și elegantă cu care ne-au obișnuit scenografiile semnate de el pînă acum, desființează granița dintre cele două locuri ale acțiunii. Scena e secționată în adîncime prin panouri de retea cu luciu metalic, ce formează un labirint în care dispar și în care se întreză-

resc spaima și speranța, neîncrederea și curajul. Costumele, mai ales cele îmbrăcate succesiv de Nastu, definesc nuanțat personajele și contextul. În general, dirijarea tuturor coordonatelor în mod unitar, în scopul evidențierii ideii spectacolului, reprezintă o caracteristică marcată a montării realizate de Cristina Ioviță. Este, credem, un semn al faptului că tinăra regizoare, dacă își va controla mai riguros mijloacele de expresie, va mai avea multe de spus. Și, o dată cu ea, Teatrul de Stat din Sibiu.

CRONICA LITERATURII DRAMATICE

(continuare din pag. 54)

folclorică apar calcuri, cum întîlnim în versurile din *Zidarul*: „Iar noi trăim în miezul acestei triste vremi” evocă un vers celebru din Labiș, iar „Nu e decît o lume și e așa cum este” trimite pasișant la Eminescu. Replici sînt versificate parțial în *Zidarul*, sugerindu-ne o grabă inexplicabilă a autorului de a publica piesa.

Gustul pentru panseuri, cele mai multe de natură livrescă, este afișat în întreg volumul pe care-l discutăm. O serie de figuri și elemente retorice sînt așezate în pagină abuziv, dacă avem în vedere sensibilitatea reflexivă a cititorului de azi. Un conservatorism căduț adie printre replicele dramaturgului, care nu interoghează, ci evocă, nu confruntă situații, ci relatează evenimente, nu decantează destine, ci decupează eroi.

DE LA TEXT LA REGIE

(continuare din pag. 56)

bani, proclamă ca de la amvon cinstea, înfierînd pe micul slujbaş ce i-a solicitat bacșiș, strivesc literalmente asistența.

Rolul soției primarului, care leagă și dezleagă firele intrigii, i-a revenit Corinei Negrișescu. Am văzut o cochetă nurlie, o amfitrioană făgăduind multe sau cel puțin însinuind făgăduințe, dar registrul actriței, de altfel bine susținut, se oprește aici. Am fi dorit un joc al măștilor nu numai pentru scenă, ci și pentru noi, spectatorii. La urma urmei, rapacitatea și calculul la rece, pe care personajele nu i le bănuiesc, dar noi i le știm, trebuiau să ne fie într-un fel indicate. E o propunere aceasta și dorim să fie și un prilej de meditație, pentru realizatori, deoarece tocmai acest rol ar acorda spectacolului și mai mult relief.