

**Rodica Mandache**

**în**

**„Doamnele domnului Caragiale“**

**CHIPURI, PĂLĂRII, OGLINZI**

Pentru un actor, pentru actorul român de comedie, repertoriul caragialean reprezintă, neîndoiește, o permanentă, irezistibilă ispită, o nădejde măturisită ori tainică. E un vis a cărui realizare nu apare, însă, niciodată lipsită de dificultăți, dacă ne gândim că replicile lui

Caragiale sînt cunoscute de tot omul și utilizate în mod curent, precum proverbele, că eroii lui au devenit la fel de populari ca Ileana Cosînzeana ori Făt-Frumos (se spune „un Cațavencu”, „un Pristanda”, așa cum se spune „un Harpagon”, fără a mai fi nevoie de vreo explicație). Dificil, desigur, să intrupei simboluri, să rostești, cu prospețimea ineditului, proverbe, dar cine visează biruințe banale, la îndemîna oricui?

Oricum, nu Rodica Mandache, care a avut lăudabila ambiție (și cutezanță) artistică de a se încumeta nu la un rol sau la două, ci la o integrală (sau aproape o integrală) Caragiale. **Doamnele domnului Caragiale**, recital prezentat pe scena Teatrului Giulești (scenariul și regia: Tudor Mărășcu), reunește partiturile feminine din **O scrisoare pierdută**, **D-ale carnavalului**, **O noapte furtunoasă**, **Conul Leonida față cu reacțiunea**, liantul fiind nu de ordin narativ ci, am putea spune, al figurării unui univers — moral, psihologic, social — precis delimitat, unic, în care evoluează toate eroinele. Coana Joița, Mița, Veta, Didina și celelalte sînt chipuri, vîrste, ipostaze ale aceluiași personaj — femeia pisicuță (cînd vrea să obțină ceva) dar și tigrul dezlănțuit (cînd oamenii sau întîmplările i se împotrivesc), femeia ce se rotește ca floarea-soarelui, după „dumnealui”, dar vai de bietul „astru” dacă ar cuteza să





răsară ori să apună după bunul plac, altfel decât a decis că se cuvine, „supu-  
sa-i parteneră“.

Pe coordonate fundamentale comune, deci, eroinele se diferențiază, în interpre-  
tarea Rodicăi Mandache, prin... pă-  
lării, dar și prin accente, nuanțe, ticuri  
comportamentale, inflexiuni ale glasului.  
Deosebiri exterioare, toate, pentru că  
ideea (legitimă) evidențiată de scenariul  
recitalului este tocmai aceea a asemă-  
nării (pînă la suprapunere, uneori) de  
fond a eroinelor. Privind prin această  
prismă, vom constata că Zoe este, de  
fapt, Zița, după ce „și-a refăcut viața“  
cu Rică Venturiano, după ce acesta a  
parvenit în iedarhia politică, așa încît  
consoarta poate juca cu aplomb (și fără  
mari riscuri, pînă la urmă) rolul de  
„damă bună“. Reciproca este și ea vala-  
bilă: la nevoie, Zoe redescoperă arse-  
nalul de lacrimi-grații-suspine-tine-  
rească sfială, mînuit cu abilitate și  
cu bune rezultate de Zița. Surprinză-  
toare — dar argumentată — ne apare  
această translare de chipuri și nume în  
cazul Efimiței, căreia dramaturgul îi  
acordase rolul de a fi mai mult ecou  
decît voce. Împrumutînd, în scenariu,  
replicile consortului, Efimița iese din  
umbră dezvăluindu-ne posibile (sau, mai  
curînd, foste) Mițe-Didine-Vete ajunse  
acum la vîrsta spondilozei dar și a de-  
săvîrșirii artei de „meneur des jeux“  
în viața conjugală. Desăvîrșire ce constă,  
evident, în perfecta „ștergere a urmei“  
în arborarea convingătoare a celei mai  
blăjine obediențe, a unei admirații  
necurmăte și nemăsurate pentru geniul  
vegnic treaz al „bobocului“.

Prezentat în foaietul teatrului, reci-  
talul, ideea lui, beneficiază de (și utili-  
zează cu succes) un detaliu al ambianței  
— oglinzile. Chipul, aproape același, se  
multiplică, unghiurile sînt altele dar  
imaginea este una singură, eroina ni  
se dezvăluie, vrînd-nevrînd, cu „avers  
și revers“ în același timp. Consecvent  
în intenția de a reuni personajele și nu  
de a le despărți net, recitalul își asumă  
riscul unei ușoare monotonii. Schimbă-  
rile operate la nivelul intonației, al po-  
ziției corporale, al unor accesorii de  
costum se încadrează într-o serie inevi-  
tabil limitată. Nelimitate (și de aceea  
infinat mai generoase pentru actor) pot  
fi doar schimbările interioare, transfor-  
mările lăuntrice. E un risc acceptat, de-  
sigur, și care nu în puține momente  
a fost depășit de actriță.

Un alt risc asumat cu mult curaj  
a fost acela de a „cita“ (extrăgînd doar  
partea sopranei) dintr-un text literar de  
o desăvîrșită unitate ideatică și stilistică,  
cu sarcini artistice perfect echilibrate de  
o parte și de alta. Pentru clarificare,

unele replici au fost împrumutate de la partenerii de dialog și articulate în noua structură prin cuvinte de legătură de tipul: „deci spui că...”. Metoda se dovedește utilă pentru fluența monologului (poate ar fi mai corect spus dialogul monologat), chiar dacă nu e prea ortodoxă, dar clarificările nu pot opera, desigur, decât parțial. Esențială rămîne cunoașterea anterioară a textelor și poate de aceea cu orice alt autor dramatic ideea ar fi avut mai puțini sorți de izbîndă. Caragiale, însă, e cunoscut de spectatori, la piesele sale se merge ca la operele celebre pentru a asculta o anumite voce, nu pentru a afla dacă Traviata moare sau scapă cu viață.

Doamnelor domnului Caragiale poate fi considerat, deci, un exercițiu de virtuozitate al unei actrițe ajunse la deplină maturitate artistică, care se confruntă nu cu o piatră de încercare ci cu mai multe. Ni se pare, de aceea, pe deplin îndreptățită să ne avertizeze, în programul de sală: „Aștept la acest spectacol numai pe cei ce iubesc actorii, le iubesc curajul și chinul, le iubesc înălțările și coborîșurile și-i înțeleg cînd vor să zboare”. Dorință întotdeauna domnă de stimă, pe care nu putem decât să o aplaudăm.

## Mihai Mihail și Claudiu Stănescu

în

### „Don Juan”

Dificilă, chiar foarte dificilă misiunea actorului într-un spectacol „de regie”, un spectacol în care gîndurile dramaturgului ne sînt comunicate nu prin replicile rostite de interpret ci și prin replicile rostite de interpret. Dificilă dar cu atît mai ispititoare, nu ne îndoim. În astfel de montări — și în această categorie se plasează, indiscutabil, **Don Juan** de Molière pus în scenă, la Teatrul Dramatic din Galați, de Victor Ioan Frunză, în cadrul scenografic creat de Adriana Grand — actorul intră, trebuie să intre, în rezonanță ideatică, plastică și chiar muzicală cu un cuprinzător, diversificat sistem de valori, de semne, de metafore scenice. El nu „întrupează” (ca să folosim termenul acreditat) doar un personaj, ci idei, puncte de vedere — ale autorului, ale regizorului, ale scenografului și muzicianului, ale lui proprii. Misiune dificilă, deci, pentru Claudiu Stănescu (**Don Juan**), Mihai Mihail (Sganarelle), pentru ceilalți interpreți, cu atît mai mult cu cît piesa însăși are un statut aparte în ansamblul operei lui Molière și a te bizui pe elementele cunoscute devine măcar inoperant dacă nu păgubitor, ori chiar dizolvant.

Personaj tragic, sortit eșecului spectaculos, definitiv, **Don Juan** al lui Claudiu Stănescu (sau, mai bine spus, al spectacolului în discuție) își presimte parcă de la prima apariție sfîrșitul, se teme de el dorindu-l, totuși, așteptîndu-l, provocîndu-l. Ca pe o eliberare? Nu, pentru că eliberarea vine după chin, după suferință, or **Don Juan** nu se chinuie, nu suferă, după cum nici nu se bucură. Nesfîrșitele sale iubiri se explică, din această perspectivă, prin incapacitatea iubirii, forța de seducție e consecința unei infirmități — neputința de a fi sedus. Claudiu Stănescu își poartă personajul prin scenă — prin lume, prin existență — cu elegantă sterilitate, îl amestecă în acțiune fără să-l implice, de fapt, îi confecționează surisuri, gesturi, mișcări sub care nu se află, însă, nimic. O descifrare posibilă, interesantă chiar, a personajului, și totuși adesea, mai ales în momentele de relief dramatic al stărilor, al acțiunilor, deranjează, devine excesivă. Poate pentru că ne lasă a bănuși o neimplicare a actorului și nu doar a personajului, respectarea conștiințioasă a unor idei regizorale dar neaderarea organică, deci creatoare, la acestea. E bine, e justificat ca