



Chirița (Draga Olteanu) la Bîrzoieni, după ce a devenit isprăvniceasă

Teatrul Național COANA CHIRIȚA de Tudor Mușatescu

Premiat la Festivalul Național de teatru, spectacolul *Coana Chirița* a fost, de altfel, momentul culminant al acestei manifestatii artistice de amploare, care s-a încheiat în atmosfera de sărbătoare și de feerie populară cucerind entuziasmul spontan al spectatorilor din sală și, după cum s-a văzut, al juriului.

Există o imensă plăcere a spectacolului în versiunea scenică pe care Naționalul bucu-reștean a dat-o Chiriței lui Tudor Mușatescu. Regizorul și interpreții s-au lăsat furați de voluptatea jocului, de compoziția barocă, ceea ce constituie, de altfel, nota cea mai bună a spectacolului. Horea Popescu are o adevărată sălbiciune pentru asemenea tablouri ample, lucrindu-le cu migală, însă greoi, fără acuratețe, insistând prea mult asupra caracterului verist. *Coana Chirița* debutează cu un moment etnografic exemplar pentru remarca de mai sus. Un ritm susținut, fără stridente, o judicioasă organizare a spațiului scenic, mișcarea subtilă

a grupurilor, varietatea și calitatea registru-lui expresiv pe care l-au întrebuințat actorii fac din acest prolog, din punct de vedere al teatrului pur, o reușită aproape totală. Ne-am adus aminte de compoziția plastică a unui Brueghel Bătrînul din *Dans țărănesc*, unde tabloul trăiește în întregime, prin compoziția planului general, și în detalii, prin vivacitatea oricărui element ar alege privitorul. Interesant de observat, că în restul spectacolului nici unul dintre momentele colective nu mai e izbutit, toate sînt lucrate numai în prim-planuri, interpreții nu mai participă cu intensitate egală, nu mai contribuie la plasticitatea compoziției, iar organizarea pe diagonală și mișcarea în acest sens, care dădea o formă numărului mare de actori este părăsită în favoarea unui mic chaos. Tenta ușoară de naturalism vine din aglomerarea scenei și din caracterul imprimat jocului interpreților, prin alunecarea psihologizantă, de asemenea, reiese din plasticitatea costumelor și în general din minuția reconstituirilor. În mod ciudat, autorii Chiriței din 1969 au estompat contururile gro-testi ale personajelor lui Alecsandri, au redus din exagerare și în acest fel, din posibilitatea creării unor mari tipuri de umanitate. Acestea se nasc, de obicei, îngroșînd realitatea pe o anumită dimensiune a ei, scoțînd astfel în relief un caracter, o ipostază eternă. Spectacolul actual cu Chirița este mai îngă-



*La barieră... Aristița și Calipsița (Coca Andronescu și Rodica Popescu),
alături de Cociurlă și Brustur (Cosma Brașoveanu și Marian Hudac)*

duitor cu umanitatea pe care o evocă; Alecsandri era, oricât de paradoxal ar suna cuvintele noastre, mai violent, șarja mai puternică și era mai artist, mai expresiv.

Marea carență a montării cu *Coana Chirița*, versiunea Tudor Mușatescu-Horea Popescu, este că nu a făcut apel la o altă tipologie care ne stă la îndemână, că autorii nu l-au citit pe Alecsandri prin optica lui Caragiale. După opinia noastră, orice încercare de a face să re trăiască textele clasice ale comediei românești trebuie să fie raportată la Caragiale, măsură eternă a acestei lumi. Ne-am întrebat, văzând *Chirița*, cum se face că din situații atât de semnificative pentru orice umanitate: dorința de parvenire, snobismul, nașterea unei alte epoci sociale, etc., grefate pe naturi atât de robuste, fruste, chiar primitive, nu se naște un Molière, cum se face, deci, că toate condițiile excepționale nu duc la creație de tipuri artistice universale. Să fim dreapți, cu un asemenea material uman, numai tinerețea, ca să nu-i spunem altfel, dramaturgiei noastre, și lipsa unei oarecare ieșiri din țițini, absența vertigului *realității celei mai reale* te poate scăpa de capodoperă. Aproape trebuie să-i felițiți pe autori, de la Alecsandri până la T. Mușatescu și Horea Popescu, cei doi realizatori actuali ai *Chiriței*, că au reușit să ocolească creația fundamentală! Cei doi

din urmă puteau de fapt să nu rateze o realizare de zile mari, dacă ar fi făcut apel mai mult la Caragiale și dacă și-ar fi permis mai multă mizantropie, situând personajele sub lupa măritoare a unui teatru mai puțin tolerant, mai puțin *à la légère*. Lecția severă a lui Conu Iancu ar fi transformat pe Chirița, pe Bîrzoii și pe ceilalți în figuri tot atât de memorabile ca și cele din galeria *Scrisorii pierdute*, să zicem. De altfel, sugestia caragialească există în spectacol, în ceea ce privește rezolvarea situațiilor sau în unele episoade. Finalul, de pildă, este un fel de „Pupat Piața Independenței”, creat de cineva care a văzut mitingul de la sfîrșitul *Scrisorii pierdute*. Pe noi ne interesa însă, din Caragiale, modul de considerare a personajelor, posibilitatea de a vedea liniile universale din profilul lor moral. În lipsa acestor trăsături, pofta de spectacol a lui Horea Popescu, reala lui înzestrare pentru a vedea scena largă, ca o lume, a dus la o montare cu iz pompiestic, iar îngăduința în tratarea personajelor l-a face din lumea Chiriței un fel de Eden moldovenesc, plin de lume blindă și bună, în care toate se împacă pînă la urmă. După sarcasmul teatrului actual este mai greu de suportat așa ceva, mai ales că însuși Alecsandri făcea mai mult.

Tot referitor la textul original, trebuie să remarcăm lipsa unui sens actual în prelu-

crăia lui Tudor Mușatescu. Lipsesc o idee care să ne apropie spectacolul, care să-l facă al nostru, al oamenilor de azi. Horea Popescu a căutat să suplinească această carență prin vocația lui plastică, introducând tablouri etnografice și compunând scena ca un pictor, oferind plăceri ochiului. Nu este însă destul pentru teatru! Din punct de vedere strict regizoral, tehnic, remarcăm apoi, după prolog, compoziția de prim-plan, excluzând perspectiva scenică. Actorii joacă și cîntă numai la rampă, rămînînd în planul doi pentru a se pregăti, pentru „a-și lua avînt”, ceea ce și fac uneori, la propriu, lăsînd o vagă impresie de diletantism. O asemenea tratare scenică a putut fi concepută ca omagiu pentru începuturile teatrului sau ca o insistență asupra caracterului de joc, de iluzie a spectacolului. Discrepanța față de conduita actorilor din planul secund este însă prea mare. Regizorul a favorizat apoi complicitatea actorilor cu publicul, lejeritatea în raporturile Coanei Chirița sau ale lui Leonaș cu sala, insistînd chiar asupra unor mici vulgarități (de pildă, în scena cînd i se aduce la cunoștință că Guliță a făcut un copil țigăncii, iar Chirița se întreabă ce grozăvie înseamnă asta, doar cu toții am comis așa ceva!). Poantele facile nu lipsesc din spectacol, dar ele nu ne-ar supăra dacă n-ar fi subliniate de anumite stridente, cum ar fi mimarea în trei, pe parcursul unei întregi scene, imitarea mersului călare. În fine, deși avem conștiința dificultăților unui spectacol-maraton, a performanțelor fizice pe care le presupune din partea actorilor, nu putem trece sub tăcere prea dese întreruperi de ritm, în consecvență cu care au fost conduși actorii, faptul că nu li s-a impus un joc unitar (Chirița și mai ales Bîrzoii folosesc două-trei maniere de joc fiecare) și insuficiența finisare a succesiunii episoadelor. Horea Popescu trebuia să abordeze textul mai decise, să forțeze puțin caracterul anumitor episoade, prin soluții teatrale. Predilecția lui pentru aspectul verist l-a împiedicat să realizeze un spectacol pur, a creat un balast prea mare. Dacă s-ar fi lăsat puțin inspirat de decor, să zicem, alunecînd mai mult în feerie, sau dacă ar fi adoptat soluția preconizată de noi, mai sus, contorsionînd expresia actoricească, siluind puțin caracterul naturalist în favoarea celui teatral, cu un profit mai mare pe linia convenției artistice și a realismului adînc al umanității înfățișate pe scenă! Considerăm de asemenea că regizorul poate să renunțe la o bună parte din figurație, în favoarea unei mai mari intensități și a unei partituri actoricești mai ample, acolo unde este cazul. Mi s-a părut că, de multe ori, caracterul static al spectacolului și întreruperile de ritm veneau de la faptul că dezinvoltura interpreților era atenuată de îngheșuiala de pe scenă.

Cu regret, trebuie să spunem că Draga Olteanu a fost sub nivelul general al spectacolului. Actrița aceasta remarcabilă nu a adus în Chirița dezlănțuirea primitivă a personajului, instinctele ei nepotolite de parvenire, furia ei de mamă care dorește să-și căpătuiască progeniturile și în general sănătatea ei vulgară. Partitura jucată de Draga Olteanu a avut o temperatură constantă, fără izbucniri, iar actrița a fost în permanență la o distanță egală de rolul său. Cu alte cuvinte, putem spune că realizarea Chiriței a fost minată de suficiență, mai mult, chiar, de platitudine. Actrița nu a avut forța necesară pentru rol, amplasarea mijloacelor, suflul care poate mișca o lume, fiindcă personajul Chiriței este însuși motorul lumii sale, ea inventează aproape toate situațiile piesei. Draga Olteanu a lăsat să treneze spectacolul, și de aici au venit cîteva sincope în ritmul general. Aproape în toate tablourile există cîte un asemenea moment de oboseală. Ceea ce este însă mai grav, Draga Olteanu renunță prea ușor la mijloacele actoricești de expresie, în favoarea celor pur literare, a poantei verbale adică, întărind facilitatea spectacolului.

Artistul poporului Al. Giugaru a întru-chipat un Bîrzoii corect, fără a realiza o mare creație. Nu-l ajuta nici rolul, lui Bîrzoii revenindu-i în economia piesei lui Tudor Mușatescu mai ales sarcina de frînă a acțiunii și de liniștire a apelor involburate de temperamentul tumultuos al Chiriței. Sărăcia sufletească și intelectuală au fost însă expresiv redate de Al. Giugaru prin voioșia simplă care-i inundă mereu chipul.

Dintre rolurile mai importante, în mod excepțional a intuit natura personajului actrița emerită Eugenia Popovici. Elencu a fost exact ceea ce trebuia, și Eugenia Popovici a creat, din punct de vedere actoricesc, un rol memorabil. Actrița nu a adăugat nimic partituri date, nu a șarjat exterior, ci a fost naturală, permițînd datelor din text să-și găsească împlinirea firească. Personajul s-a compus de la sine, a trăit în lumina lui ade-vărată, ca și cum actrița s-ar fi jucat pe sine. Un mic cap de operă acest rol al Eugeniei Popovici! Aristița și Calipsița au fost Coca Andronescu și respectiv Rodica Popescu, prezențe frumoase în spectacol, vii și autentice. Le-au secondat pretențiile lor Cociurlă (Cosma Brașoveanu) și Brustur (Marian Hudac), de asemenea prin compoziții îngrijite. Guliță a fost Gh. Popovici-Poenaru: actorul a menținut poate prea insistenț masca din primele tablouri, încît nu a explicat ușoara evoluție a personajului, care a dus la tabloul caragialesc din final, cu împăcarea sufletească și publică a tuturor. Monsieur Charles al lui Victor Moldovan a fost în tonul personajului Elencu al Eugeniei Popovici. Actorul a permis în el nașterea firească a personajului, cu reală dezinvoltură și naturalețe, creînd un Charles



Silvia Popovici (Luluța) și Florin Piersic (Leonaș). În dreapta: Gh. Popovici-Poenaru (Guliță) și Dem. Rădulescu (Ion)

la nivelul cel mai de sus posibil. Ion al lui Dem. Rădulescu a fost exact opusul său din punct de vedere strict actoricesc, nu ne referim aici la tipul uman. Actorul a fost grotesc în expresia sa, a făcut un rol de revistă mai mult decât de teatru propriu zis, a fost sumar și primitiv. Regia trebuia să unifice tipul de expresie actoricească, cred că nu era nevoie să permită o atât de mare diversitate a paletelor și, de aici, a valorilor actorilor. Chiralina Ilenei Stana Ionescu a fost creată cu pastă grasă, avînd un haz prea plebeian după părerea noastră, am spune țigănesc, dacă am fi în nota rolului. Două pete de lumină au fost Luluța și Leonaș. Silvia Popovici a avut prospețimea și farmecul cel mai ales, a fost grăcilă și romantică, o adevărată fată de „pansion”. Am remarcat-o și în figurație, în primul tablou. Dacă semnul marilor actori este posibilitatea de a da viață detaliului celui mai neînsemnat și de a marca prin ponderea lor orice scenă, atunci Silvia Popovici aparține cu siguranță acestei categorii. Este o actriță de mare sensibilitate și finețe, dar dîncolo de toate are prezență scenică, *rayonnement*, cum ar spune francezul. Leonașul lui Florin Piersic a fost agreabil, cu o mică fisură. Mi s-a părut că Florin Piersic începe să abuzeze de farmecul său natural, făcînd prea insistent cu ochiul la public, devenînd la un moment dat prea lejer, în mod inexplicabil pentru un actor de profesionalitate sa. Nu ne referim, desigur, la atitudinile impuse de regie sau de text, cînd Leonaș se explică

aparte, ci la întreaga sa conduită scenică. În rest, distribuția a fost inspirată, ceilalți interpreți contribuînd fiecare la reușita acestui spectacol. Un cuvînt aparte se cuvine lui C. Rautchi, capabil să însuflețească orice figurație.

Decorurile lui Radu Boruzescu sînt foarte bune în sine, fără a se integra în tonul spectacolului, așa cum l-a văzut regizorul. Există o sciziune între viziunea scenografică, mai aerată și mai convențională, și cea a regizorului, mai naturalistă și mai greoaie. Horea Popescu parcă a fost asistentul lui Antoine, el aduce cașcavalul pe scenă, cum făcea maestrul său, și menține actorii în limitele verosimilității de suprafață. Decorurile erau de altă natură, se adresau mai mult ochiului interior și imaginației.

Oricum, spectacolul este memorabil și trebuie salutate inițiativele care mențin pe scena Naționalului repertoriul clasic românesc, galeria marilor personaje, chiar în interpretări literare mai recente. Observațiile noastre au în vedere faptul că spectacolul se desfășoară pe prima noastră scenă și ele doresc numai să ridice demnitatea casei lui Alecsandri și a lui Caragiale. În acest sens, va trebui să se precizeze, în optica noilor orientări artistice a Naționalului, care este adevăratul sens al clasicității teatrului. Numai astfel vom putea avea un stil al Naționalului bucareștean, un etalon în interpretarea clasicilor noștri.

Aurel Dragoș Munteanu