

(în *Imandua* la fel) simt o imperioasă nevoie ca, dincolo de hoția de drept-comun, să achiziționeze, să posede, să devereze termeni „complexi”, valori culturale, noțiuni abstracte, opere celebre; la fel cum eroul său minat de nevoia de posesie concretă, în consecință parcurge toate treptele delapidării.

Puterea unui text de Mazilu în scenă este o operație întotdeauna dificilă, fiindcă presupune un adevăr elementar: similitudinea viziunii, unghiul comun al moralei. Un același ochi feroce, o aceeași ureche sensibilă ca o bandă magnetică, un același refuz fanatic și vesnică suspectare a sentimentului. Poate că *Proștii sub clar de lună* ni s-a părut un spectacol-etalon prin nouitate, prin șocul surprizei. Purtăm imaginea aceluia spectacol în noi, ca obsesia unei frumoase iubiri apuse, și poate de aceea îl nedreptățim mereu pe Emil Mandric. Meritul său rămâne totuși real și obiectiv. Ultimele montări Mazilu îi aparțin, și cea de pe scena teatrului „Bulandra” deține un carat de calitate. Poate spectacolul este insuficient ritmat, construit uneori pe scheciuri, dar în același timp e accesibil, hazos, de largă audiență. Dacă îi lipsește imaginea, râsul feroce, originalitatea timbrului ironic, are în schimb tipurile și mai ales limbajul. Octavian Cotescu, considerat în unanimitate drept cel mai fidel și mai adecvat interpret al spiritului mazilian în scenă, confirmă cu rolul Iordache acest adevăr oral, de mult încetățenit în lumea teatrului. Nu fiindcă realizează magistral două momente semnificative — (dar și cele mai facile din instrumentația sa actoricească): „adoratia” scaunului și „aria” banilor. Sînt scene de virtuozitate și de mare priză la public, traducînd, printr-o elaborată gamă a jocului, semnificația, morala acestor sevente simbolice. Dar Cotescu rămîne un interpret fidel al lui Mazilu prin frenezia exprimării autoflagelatoare, prin știința dedublării raționale, prin lansarea replicilor aforistice cu un reflex comic întîrziat.

În rolul complementar lui Iordache, Dobrișor, Ion Besoiu demonstrează mai puțină aderență cu acest stil de teatru, dar și un real și onest efort de a-l înțelege, de a-l realiza, soldat cu cîteva momente de haz candid și autentic. Rodica Tapalagă, veche parteneră a lui Cotescu în teatrul lui Mazilu, a construit pe trama unui rol, cel puțin trei tipuri feminine, justificînd cu superb aplomb, vervă și cuceritoare inteligență, constanta misoginie a autorului. Revelația actoricească a spectacolului ni s-a părut a fi însă Gina Patrichi; ea interpretează simultan masca și esența, dedublează minciuna în vorbire și minciuna vorbirii, purtînd cu o imensă tristețe și o cumplită resemnare, această „ticăloșie” pe care existența i-a impus-o pentru a putea exista și rezista. Ca și Cotescu, Gina Patrichi a intuit caracterul revelatoriu al vorbirii în acest teatru, calitatea specială a naturalității într-o rostire

artificială, firescul obligatoriu al parodoxului. În rolurile celor doi incoruptibili, Paul Sava s-a impus, jucînd cu precizie și profesionalism un personaj cu multiple sensuri, secundat în cheie minoră de George Stilla. Ni s-a părut că Dan Damian nu e lămurit asupra naturii rolului de „sublim-în-caz-de-forță-majoră” dar vina nu-i aparține. Aurel Gioranu, calchiat, cu fidelitate și umor pe cerințele textului, a fost exact ceea ce trebuia să fie, și meritul său în închegarea finalului și în semnificația lui simbolică este însemnat. Un continuu semn de întrebare rămîne decorul. Scenograf care și-a demonstrat remarcabile calități în alte spectacole (în primul rînd *Ingrijitorul*), Helmut Stürmer ni s-a părut aici cu totul străin de mecanismul gîndirii și rotirea ființelor lui Mazilu.

Mira Iosif

Teatrul Mic

FATA CARE A FĂCUT

O MINUNE

de

William Gibson

Ca și *Doi pe un balansoar*, *Fata care a făcut o minune* aparține trunchiului stenic, sănătos și senin al culturii americane populare: William Gibson crede cu tărie în generozitate, în gestul omenesc solidar, în nevoia vitală de demnitate. Această absolută „claritate morală” înnobila mica dramă sentimentală a cuplului irealizabil, înscriind-o pe coordonate mai înalte și mai severe, conferindu-i dimensiunile unui act de alegere a drumului în existență. A doua sa piesă, pe care o vedem azi tot la Teatrul Mic, cu altfel de subiect și cu altfel de ambiții, poartă aceeași aură de simpatie, de candoare, de tandrețe și de energie sufletească.

Fata care a făcut o minune este povestea, adevărată, a unui fantastic experiment educativ, realizat la sfîrșitul secolului trecut și la începutul secolului nostru: smulgerea din starea de semi-animalitate a fetei Hellen Keller (rămasă surdă, mută și oarbă în urma unei boli), de către tînăra educatoare Annie Sullivan, la rîndul ei fostă infirmă. Cazul Hellenei Keller a fascinat opinia publică a timpului; dotată cu o inteligență deosebită, însetată de cunoaștere și avînd un caracter activ, independent, aceasta și-a transformat viața într-o exemplară demonstrație a pu-



*Leopoldina Bălănuță (Annie Sullivan)
și Dalila Gall, elevă, interpreta fetei
infirmе Hellen Keller*

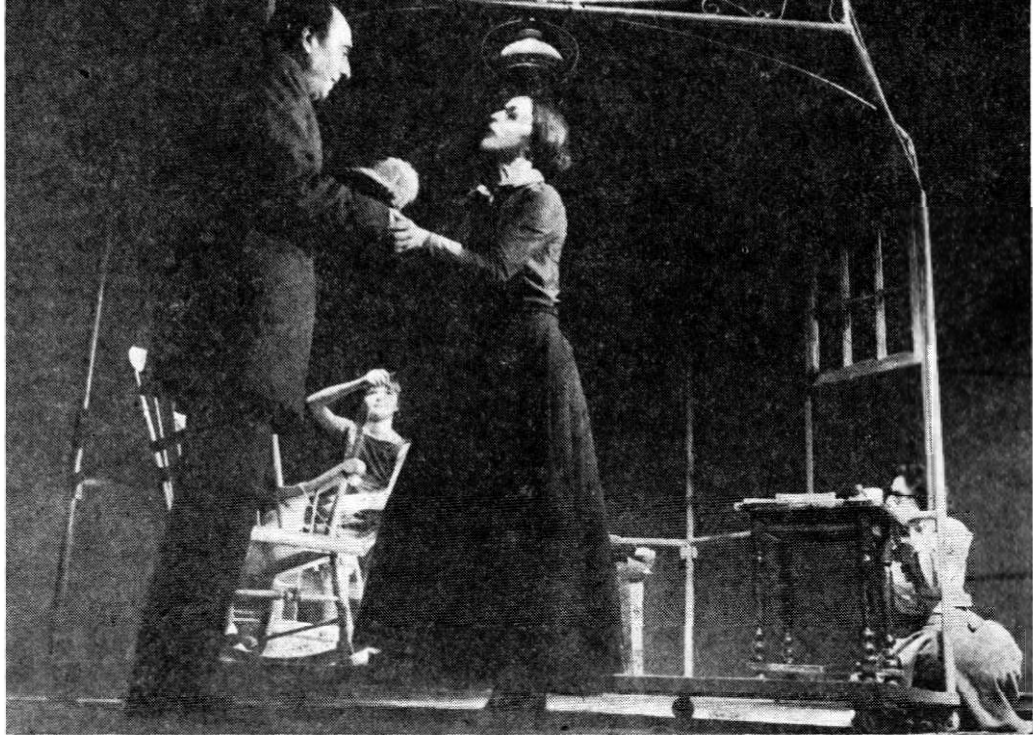
terii minții. Performanțele ei intelectuale fac dovada unei voințe aproape supraomenești, căreia scopul, mai mult sau mai puțin egoist, al realizării individuale nu i-ar fi ajuns, probabil, spre a-și întreține combustia, dar care-și descoperă, în schimb, resursele, într-o investitură superioară. Hellen Keller devine argument viu al speranței: miracolul posibil, concret și palpabil, chiar dacă rămâne singular, e o excelentă sursă de optimism. Nimic mai firesc, deci, decât literatura pe marginea cazului, filmele („Miracol în Alabama”, „Mandy”); și, evident, piesa.

W. Gibson se inspiră din documentele ambelor eroine ale acestei eroice și îndârjite aventuri — scrisorile Anniei Sullivan și amintirile Helleniei Keller; el alege momentele de început ale luptei pentru ieșirea din bezna, întâile încercări ale educatoarei, tatonările, micile succese încurajatoare, și-și încheie piesa odată cu prima licărire de înțelegere în mintea copilului. Acest

simbure de situație dramatică, în sine însuși destul de bogat în tensiune emoțională, îi servește spre a dezvolta tema comunicării; piesa înalță un imn de slavă Cuvântului, „cheia și lăcata” spiritului, talisman împotriva singurătății, prin care trec toate legăturile omenești. Forța probatorie a unui astfel de exemplu-limită i se pare scriitorului un admirabil material polemic împotriva obseșilor teatrului modern: imposibilitatea comunicării, zădărnicia oricărei încercări, disperarea. Intențiile sale depășesc evident cadrele „relatării” ca atare.

Nu știu dacă Gibson a greșit făcând prea mult sau prea puțin „în jurul subiectului”, dar undeva există totuși o eroare de dozaj. Poate că ar fi fost de preferat consecvența pe calea mai aridă a teatrului-document, încrederea absolută în potențialul revelator al adevărului investigat. Dar aceștia i se adaugă: pe de o parte, descripția realistă de mediu, de ambianță familială (conținând chiar personaje parazitare, ca Mătușa, servitorii negri); pe de alta, o arboreșcență psihologistă (fiecare membru al casei Keller are *drama* sa, variantă-ogândire a izolării Helleniei); în sfârșit, comentariul — pentru că, în buna tradiție a oricărei literaturi „cu teză”, totul este explicat până la capăt. Însă faptul brut și brutal aparține patologiei și se refuză simbiozei cu elementul „artistic”, transcrierii simbolice; forța sa stă în șoc, în cruzimea absurdă și implacabilă, în „misterul natural”, și dilema piesei tocmai aceasta e: să-l estompeze, pierzând atunci tocmai din puterea argumentului-adevăr și trecând în domeniul neutru al ficțiunii literare (invenție evident nefericită!), sau să-l păstreze intact și să suporte un hiatus, o senzație de jenă. Din această capcană, pe care singur și-a construit-o, Gibson, dramaturg încercat, iese destul de onorabil; desigur, supraîncălcarea alterează puritatea de linii a ceea ce ar fi putut fi un desen clasic, dar piesa nu e melodramatică, ci doar bună, înțeleaptă, încărcată de căldură și dragoste. Meritul ei — și nu e deloc un merit minor! — e de a transmite fără echivoc spectatorilor acea stare de spirit reconfortantă pe care numai victoria binelui în *realitate* (și nu happy-end-ul plăsmuit) o conține.

Înțelegând că textul trăiește din valori simple și veșnice — compasiune, răbdare, tărie de caracter —, din iradierea sentimentelor, Ion Cojar a procedat just construind ceea ce se cheamă *un spectacol de actori*, mizând adică pe resursele universului lăuntric al acestora și pe sinceritatea cu care-l pot revela; și a greșit doar în puținele momente când s-a abătut de la acest principiu, de pildă făcând loc episoadelor cu personajele pitorești ale negrilor, vocilor de copii, într-un cuvânt, detaliilor de atmosferă, sau introducând, în momentul revelației, o muzică celestă. Dar să nu uităm că tot lui i se datorește frumosul final al actului II,



Gh. Ionescu-Gion, Leopoldina Bălănuță, Olga Tudorache și (în plan secund) Dalila Gall

în care încordata așteptare este evidențiată auster, printr-o simplă creștere de lumină pe chipuri. Scenografia (decor, Dan Jitianu; costume Dimitrie Sbiera) se subordonează aceleiași intenții: obiecte puține și sobre, culoare stinsă și patinată, strictul necesar pentru a evoca o existență.

E mereu tulburător să observi ce procese declanșează în actori acest tip de roluri care le cer să se descopere, să se dezvăluie în ființa lor sufletească adevărată, să-și caute și să-și aducă la lumină propriile însușiri omenesti. Aceste reacții creatoare nu pot fi consemnate cu adjective, și totuși, ce putem face! Leopoldinei Bălănuță i se datorează în primul rând faptul că spectacolul nu ia deloc o turnură lacrimogenă; ea aduce o „încăpăținare logică”, un fel de „fanatism rațional”, un umor abrupt ca reactiv anti-sentimentalizant, robustețe. Olga Tudorache — cât de puțin o cunoaștem pe această actriță, mereu clasificată în categoria caracterelor dure, rigide! — transmite, fără gesturi și fără exclamații, durere, iubire, gingășie, un „fel de a fi” feminin și tandru. Gh. Ionescu-Gion, într-un rol mai ingrat, a găsit semitonuri, tăceri, subtexte, care-i dau viață și adevăr. Iar Dan Nuțu a fost poate cel mai aproape de emoție, cu jocul lui lejer, cu desăvârșire lipsit de ostentație și emfază, cu jumătățile lui de replică frunte într-un gest, cu neliniștea sugerată în trecător, cu sensibilitatea mascată de impertinențe copilărești.

Printre copiii-actori pe care i-am văzut vreodată pe scenă, obligatoriu fermecători și cabotini, Dalila Gall e, fără îndoială, o excepție: uimitor de concentrată, reținută, fără cea mai mică încercare de a căuta efectul, de a fura cu ochiul în sală, capabilă de a trăi adânc un rol extrem de dificil și, în același timp, expresivă. Toate acestea sînt constatări obiective; înseamnă oare că trebuie să începem s-o considerăm actriță?

Ileana Popovici

Teatrul Giulești

GÎLCEVILE
DIN CHIOGGIA

de
Goldoni

Timpul voalează întotdeauna contururile vechilor dispute și domesticește, prin detașare, contradicțiile cele mai aspre. Bătălia lui *Hernani* nu ne mai atinge decît ca fapt