

De aceea personajele se dedau la lirism numai în momentele în care autocontrolul pare slăbit. Din păcate însă, suavitatea sentimentelor se transformă pe alocuri — și mai ales în ultimul act, care constituie de altfel o remorcă inutilă — în sentimentalism, romantismul de calitate în romanțiozitate siropoasă și prăfuită, ca orice romanțiozitate. Barbarossa face adevărate acrobații ca să nu se afle pasiunea sa pentru astronomie și, timid, nu reușește „să-i vorbească” Danei. Ștefan Vardia poartă melancolia unei dragoste tănuite; Daniel Popovici, secretul unui personaj care amintește de „Microbul”, sub o mască impenetrabilă (din păcate uneori prea tristă, mult prea tristă pentru o comedie). Pină și Tarzan, boxerul pasionat, pentru care directe de dreapta par să fie totul în viață, gata din orice să se ia la bătaie, are o căldură interioară și o generozitate pe care înfățișarea sa nu le trădează.

Discreția aceasta a fost păstrată în regia lui Ion Lucian. Atmosfera și caracterul au nuanțe fine. Arcadie Donos (Tarzan) este masiv, pitoresc, bonom, cu gesturi impulsive și stăpîniri comice; Eugenia Bădulescu (Mariana) sirguincioasă, sensibilă, cu un suris nostalgic, cam prea nostalgic pentru fata care l-a iubit pe Mișu; Aurelia Vasilescu (Dana) a apărut așa cum trebuia: o femeiușcă în devenire, în capul căreia sint numai gulerase și ciorapi nylon fără dungă; Nicu Iacob (Ion Pascu) un malagambist fervent, deși cam monoton din cauza clișeeilor; Constantin Dinescu (Daniel Popovici) a reușit un lucru cu totul remarcabil: a dat expresivitate inexpressivului, a făcut adică dintr-un chip voit șters un personaj care se întipărește în memoria spectatorului.

Nuanța a fost păstrată pină la chipurile groțesti, cum este domnul Vucea, din care Neamțu-Ottonel a făcut un zbir foarte comic în intoleranța sa, cu turnuri psiho-

logice fine, important și laș, dar laș fără clănțănit din dinți și tremurături de genuinchi. Și pentru că sintem la corpul didactic, de vreme ce el se consideră ca făcînd parte din acesta, trebuie să punem aici și pe intendentul școlii, pe moș Griguță, căruia Stelian Niculescu i-a dat mult din farmecul bătrinelor ordonanțe care vorbesc despre general cu „noi” „noi am fost”, „noi am condus”...

Aceasta nu înseamnă că în tabloul general al spectacolului nu sint colțuri mai puțin lucrate. Profesorul de geografie (Tomazoglu) nu are tonuri și semitonuri. Din cauza textului, dar nu numai din cauza lui, apariția acestuia este tristă și compactă ca o pată de negru. Nu există negru închis și negru deschis. Pentru ce atita sumbru și atita tristețe într-o comedie?

Actorii Radu Dunăreanu (Mișu Felecan) și Dinu Moiescu (Nicu Dumitran) sint cum se spune „în rol”. Cu toate acestea, fantezia și culoarea sint răspindite cu multă parcimonie. N-ar fi pretins Mișu Felecan mai multă strălucire și îndrăzneală, mai multă ascuțime de spirit care să-i justifice puterea seniorială?

Am lăsat intenționat la sfîrșit pe Aurel Cioranu (Barbarossa), tocmai pentru că alături de Iurie Darie lui i se cuvine o mențiune specială. Barbarossa este un zăpăcit cu umor, este sentimental cu sfială, pasionat cu anumită jenă, candid cu cea mai mare dezinvoltură.

Dacă n-aș fi cronicar, lui Iurie Darie și lui le-aș pune nota 10 cu distincție. Dar cum sint cronicar, trebuie să mă feresc de asemenea izbucniri ieșite din protocol și să vorbesc în limbajul nostru, adică despre „talente promițătoare pe care le-a scos la iveală acest spectacol în care autorii ne arată că...”

Ecaterina OPROIU

Rețete meșteșugărești

Prezentarea pe scena Teatrului Național din București a unui spectacol cu un text aparținînd unei literaturi cu tradiții atît de diferite de ale noastre, ca ale culturii chineze, pune probleme interesante: pentru public, necesitatea de a se instrui cu adevăratele valori ale unei civilizații milenare; pentru oamenii de teatru, eficacitatea metodei prin care artiștii s-au apropiat de fenomenul puțin familiar al unui text de cultură extrem orientală.

Cupa răsturnată, prelucrată după o dramă clasică chineză, este iscălită de scriitorul sovietic A. Glova. Ne aflăm în China feudală, secolul al XII-lea. Bandații asediază templul în care se află frumoasa In-In, împreună cu mama ei Tsu-i. „văduva onoratalui ministru” și sclava lor Hun-Ian. Un tînăr student, Tchang, care o iubește și e iubit în taină de In-In, izbutește să salveze templul. Odată primejdia trecută, Tsu-i regretă făgăduiala

făcută studentului de a-l accepta ca ginere ; dacă acesta ar primi să fie înfiat, ea ar putea căsători pe In-In cu fiul unui înalt demnitar. Dar tinerii se iubesc și nu pot accepta acest tirg. Ajuțați de Hun-Ian, tinerii trec peste hotărîrea părintească, și, în cele din urmă, fug ca să-și salveze iubirea.

Această dramă se mai joacă și astăzi la Pekin sub numele de *Hun-Ian*, subliniind suferința tinerei sclave, care renunță la propria ei dragoste pentru student, din fidelitate față de stăpîna sa.

Limbajul, ritmul și mentalitatea specifică sint armonios împletite cu tema atît de interesantă a dramei. Gingășia sentimentelor, imaginația poetică, subtilitatea gândirii — toate se îmbină firesc cu o ironie ascuțită, bazată pe o lucidă observare a ceea ce se pretează la satiră. Politețea tradițională a poporului chinez ia forma unei ipocrizii odioase la văduva ministrului, îmbracă cu pudoare sentimentele înflăcărâte ale celor trei tineri sau ascunde golițiunea gândirii starețului. Acest mod de exprimare, comun tuturor personajelor, de parte de a le uniformiza, constituie doar o pojghiță transparentă care dă mai mult relief fiecărui caracter în parte, creînd totodată stilul unitar.

În piesă, ritmul lent și de largă desfășurare, care cuprinde un text îndeosebi liric la început, se strînge brusc și, ținut cu note comice și cu puternice accente dramatice, se precipită spre final. Spectacolul însă (regizor — Traian Nițescu) nu are ritm, e monoton : în primul rînd, din pricina fragmentării absolut nemotivate a tablourilor mai ample prin formale stingeri de lumină ; în al doilea rînd, din cauza deplasării accentului dramatic. În principiu, fiecare rol atinge, în evoluția sa, un punct culminant ; dar, dintre toate aceste accente, unul singur trebuie să predomină, și anume, acela al *rolului care poartă ideea de bază* a spectacolului. În cazul de față, momentul cel mai puternic îl datorăm actriței Eva Pătrășcanu care,

cu replica sa „A răsturnat cupa, mamă !”, cuprinde sala de un fior tragic. Dar aceasta nu e momentul cel mai important, deoarece nu In-In, ci Tchang, studentul, este eroul principal al piesei, și asupra lui trebuia să cadă accentul.

Mentalitatea sănătoasă a poporului chinez, puțin înclinat spre misticism și dornic de o cercetare realistă a vieții, a ridicat la rangul de conducători, de eroi favoriți, pe înțelepți, nu pe preoți sau pe



Eva Pătrășcanu (In-In), stînga; Elena Galaction (Tsu-I), dreapta.

soldăți. În interpretarea lui G. Dănciulescu, rolul studentului, al acestui „pui de înțelept”, poate aparține oricărui teatru clasic sau romantic. El joacă „în general” un tînăr îndrăgostit și nefericit în dragostea sa. Pe alocuri exaltat și poetic, alături cu un umor elegant, dar tot timpul rupt de restul acțiunii, personajul nu trăiește, nu convinge, nu interesează. Interpretul a realizat mai curînd un student în accepția europeană, tip Heidelberg.

Or, fără studentul Tchang, cu greutatea specifică necesară, piesa se dezechilibrează.

Un alt personaj, văduvit prin interpretare de o parte din valoarea sa, este sclava Hun-Ian. Plină de viață și de haz, cu jocul sincer și direct pe care i-l cunoaștem, Raluca Zamfirescu a cucerit fără efort simpatia publicului, creînd o Hun-Ian sănătoasă, optimistă și curajoasă. Dar interpreta și regia au pierdut din vedere durerea adîncă, ascunsă, care dă cu totul alt caracter exuberanței și glumelor aceste fete. De aceea, scena în care sclava, rămasă singură în noapte pentru a pămînt fericirea stăpînei și a aceluia pe care ea însăși îl iubește, cu tot talentul interpretării, nefiind pregătită de scenele anterioare, n-a atins gradul de emoție necesar. Din această piesă se vede că preoții n-au constituit niciodată, pentru poporul chinez, un prilej de dragoste sau admirație deosebită. Cinismul fără perdea al starețului, indiferența lui față de tot ce nu-l lovește personal, filozofia găunoasă, slugărnicia față de cei puternici, lipsa totală a oricărei virtuți omenești, sînt prezente

în jocul lui Jenică Constantinescu. Se simt milenile de praf așternute pe figura și glasul falsului înțelept.

În rolul tinărului călugăr, Șerban Iamandi a dat o interpretare mai modernă personajului, dar asta îl rupe de atmosfera piesei și, în general, interpretarea sa încarcă rolul cu un spor de importanță pe care, de fapt, în acțiune, personajul acesta nu-l are.

O surprinzătoare apariție este Hoi-Min, călugărul leneș și viteaz, consumat deopotrivă de vicii și de înalte aspirații omezești. Interpretarea lui Dem Rădulescu a cuprins complexitatea de caracter a personajului. Îmbinând replica groasă, cu momente de emoționantă delicatețe sufletească, utilizând o variată gamă de mijloace de comedie, cu inteligență, îndrăzneală și talent, interpretul a întruchipat acest curios amalgam sufletesc, impunându-l cu autoritatea adevărului.

Alt caracter specific mentalității chineze, dar surprinzător pentru noi, ținând seama de epoca în care se petrece acțiunea, este spiritul atât de îndrăzneț și liber al legăturilor de dragoste. Doi tineri se iubesc în afara legilor, iar când acest lucru se află, noțiunea de „păcat”, în accepția sa mistică, nici nu apare în discuție. Nobila doamnă Tsu-I, se împacă imediat cu această idee, hotărînd să treacă peste căsătoria încheiată neoficial care-i contrazice ambițiile. De altfel, întreg personajul e construit pe un calm majestuos, expresie arogantă a clasei căreia aparține. Elena Galaction a realizat această trăsătură, izbutind, de la prima sa apariție, să creeze stilul personajului. Dar după ce comunică această impresie de autentic, caracterul nu continuă să trăiască, ci numai se prezintă. Or, acest rol nu se poate reduce la aspect, la formă. Oricît de odioasă, „văduva onoratului ministru” e om, trăiește pentru ceva, dorește și urăște ceva în viață. Rămîne de stabilit ce anume; și am fi dorit ca, măcar o clipă, să cadă masca, pentru a vedea omul.

Glasul de o subtilă muzicalitate al Ewei Pătrășcanu — apariție gingașă și grațioasă ca un porțelan străvechi — a purtat atenția fermecată a publicului de-a lungul dramei. In-In este o Julietă stranie, copilăroasă și totuși femeie, plină de candoare și de o subtilă cochetărie, capabilă de momente de mare comedie și de cele mai sfișietoare accente dramatice. Plinsul prefăcut, cu sonorități ascuțite de pasăre, cu care apare în fața mamei sale, și plinsul interior, de mare putere tragică din clipa cînd se pregătește de nuntă și moar-

te, demonstrează posibilitățile tinerei acrită. Grația în mișcări face ca atitudinile sale, rupte din stampe și ceramice chinezești, să nu rămînă poze clasice, ci să alunece firesc dintr-una în alta, conținut susținute de glas și de mimică, încit nu par exotice, ci foarte firești. Gingășia cu care trăiește orice moment, forța dramatică a unor scene, violentă și dureroasă, întregeste personajul complex redat de Eva Pătrășcanu.

Spectacolul degajă o oarecare confuzie a concepției regizorale, care scade atît din valoarea de document, cît și din puterea sa artistică. Traian Nițescu pare să fi considerat separat *tema*, pe care a generalizat-o, și *forma*, pe care a privit-o în sine ca o curiozitate exotică; pe de o parte, există o interpretare „în general” (Tchang) lipsită de orice caracter specific al locului și timpului cărora aparține personajul; pe de altă parte, ne aflăm în fața unei forme perfecte (Tsu-I), lipsită de orice conținut uman, de viață.

Din punct de vedere plastic, formele arhitecturii chineze apar pe scenă; dar decorul de teatru nu cere numai o aproximativă respectare a logicii istoriei, ci pretinde o înțelegere pe deasupra cunoștințelor de bibliotecă. Cantitatea inutilă de flancuri și panouri nu salvează lipsa de inspirație, nici nu acoperă greșita înțelegere a spiritului unei opere. În locul unei scene libere și a citorva elemente sugestive, spectacolul prezintă o îngrămădire de forme urit colorate, care obosesc ochiul și creează confuzii. Costumele — cele mai multe în culori moarte — n-au fost armonizate (Hoi-Min apare într-un costum verde care îl dizolvă în decor; în marea scenă de dragoste din actul III, In-In și Tchang apar într-un verde și albastru care nu merg împreună). Alternanța de materiale prețioase și pînă vopsită ni se pare nemotivată deoarece nu vine să întărească o diferență de clasă.

Aceste erori provin dintr-o insuficientă studiere a caracteristicilor poporului care a creat opera respectivă, din menținerea în formule tip, care rup conținutul de idei de viața reală. Se ajunge astfel la un pitoresc de album, nici măcar întru totul autentic.

Asemenea rețete meșteșugărești, lipsite de gîndire și frămîntare artistică, surprind cu atît mai mult cu cît vin din partea unui regizor tînăr care ar fi putut dispune în orice caz, de mult mai mult entuziasm.

Rodica GHEORGHIU