



Elena Albu în Femeia în roșu



lăsat „furat” nici măcar de indicațiile strict cinematografice gen „Casa în care s-a născut Ana. Senzație de film polonez. Wajda. Nooo. Nici o școală poloneză. Mai bine **Stalkerul**. O călăuză prin zonă. Doamne, ce film ar ieși de aici!”. În obiectiv, o dată cu prim-planul eroinei, se află **înstrăinarea** însăși: „Va lupta doar pentru bani și cu aștia îi va reduce pe toți la tăcere. Nu are altă soluție (...) vedea că și fetița aia care fusese ea însăși în urmă cu 15 ani nu mai era de găsit în adâncul sufletului ei. Murise. (...) Putea să înșele, să ucidă, să mintă, să fure și să primească bani pentru toate acestea. Granița ei dinăuntru se spărsese pentru totdeauna și nu mai putea fi regăsită, cioburile ei se măcinaseră și nu mai provocau dureri la nici un fel de mișcare”.

Protejându-și chipul cu eterna voaletă – semn al prosperității, dar și al vălului ce o desparte de realitate –, Elena Albu redă cu nuanțe discrete aparenta imposibilitate a personajului. Nu o dată, replicile curg din **off**, în timp ce în planul doi se modifică și cadrul, și timpul acțiunii. Este una dintre modalitățile de glisare din povestea livrescă a romanului în povestea ipotetică a filmului **în progress**.

În versiunea pentru ecran, „autorii” sunt tot trei, numai că în cadru apar doar doi: cel „real” este invocat la expiere (aici intervine umorul negru al lui Mircea Veroiu!), în vreme ce sporadic este întrezărit cuplul tinerilor cineaști, un regizor (Marius Stănescu) și o scenaristă (Cătălina Mustață), care, în ciuda vârstei fragede, au idei preconcepționate. Dovadă și „filmul” ca atare. Ei incriminează stilul vetust, dar vor păcătui ei înșiși prin manierism. De unde și maniera „desuetă” în care se

derulează amintirile faimoasei „americance”. Ca o înregistrare neprofesionistă a unui aparat video „uitat” într-un colț de sală/platou pentru a putea urmări mersul repetițiilor în decor.

Axa viziunii cinematografice se află în secvența discuției dintre eroină și Ducea („bijuteria” la care Mircea Nedelciu avea să mărturisească în scris că ține cel mai mult!), desfășurată, pe pânză ca și în carte, într-un teatru – un ipotetic teatru al amintirilor: „visul” acesta (mariajul cu nepotul bătrânei) i-a hrănit Anei toată viața iluzia deșartă a unei imposibile împliniri. Olga Tudorache înfruntă lumina crudă a reflectoarelor lăcrimând teatral, instalată într-o simbolică lojă a vremurilor de altădată, în fundal profilându-se un idol de mucava.

Muzica, neutră, pare că abia va fi compusă. O dată filmul terminat, turnat și montat, pentru a-i complini prin dimensiunea sonoră neîmplinirile.

Asemeni romanului, și filmul este o „retroversiune” care implică și compromis, și disponibilitate ludică, și toleranță critică pentru că „violează” o „imagine” constituită deja.

Riscând să fie el însuși asimilat „prăfuiților” cineaști care-i obstrucționează pe tinerii noilor generații ce bat la porțile închise al unei cinematografii pe cale de dispariție, Mircea Veroiu a recurs la această stratagemă hazardată:

**„Du sublime au ridicule il n'y a qu'un pas!”**

Pentru cinefilul atent, „cheia” acestui „imperfect Veroiu” poate fi aflată în excepționalele „coperte” ale acestui film teatral care (asemeni romanului teatral de tip Bulgakov) își află incorporată filmicitatea în teatralitate ostentativă, susceptibilă chiar de o anume desuetudine acuzată, în virtutea epocii evocate.

În excelenta secvență de început se aluneacă peste timp, cu un hiatus de mare virtuozitate: pe scara conacului, discuția între o adolescentă și un puști (eroina și virtualul ei iubit ratat) începe la cap de secol și se încheie în anii '90, când tocmai e dată jos firma „CAP Lunga”.

Excelentă este și ultima secvență: după ce părea să se fi uitat că este vorba de un **film în film**, brusc, în momentul autopsiei, protagonista se scoală, reintrând în „realitate”. Lărgindu-se cadrul, se descoperă platoul de filmare unde totul devine vivace, „normal” și lipsit de afectarea teatrală de până atunci. Filmul abia poate să-nceapă!...

**IRINA COROIU**

## Teatrul ieri

## ÎNTRU SCENĂ ȘI SALON

Așa cum nu voi înceta să deplâng soarta Dicționarului de la Iași, lichidat peste noapte fără drept de apel (citește: printr-o decizie revoltătoare), tot așa nimeni nu mă poate împiedica să mă arăt mâhnit de pulverizarea în neant a lexiconului de dramaturgi români, la care cu seriozitate, dar și cu o anume neîncredere, de om hârșit în de-alde astea, am colaborat. M-am iscat, se vede, într-o zodie păguboasă. Ceea ce nu înseamnă că nu încerc să mă lupt cu excesele acestei fatalități.

Ca, de pildă, acum. Păstor grijuliu al articolelor pe care le-am migălit, nu mă îndur să le las de izbeliște, fie și

pentru că-mi pare rău de autorii asupra cărora m-am aplecat. Mai ales de cei peste care se așterne uitarea. Cunoscut ca o vedetă a saloanelor vremii lui, spune astăzi ceva cuiva, ca om de condei, Anton Bibescu?

Om de farmec și de succese mondene, personajul nostru s-a născut (15 iulie 1878, Paris), pasămite, sub o stea norocoasă. Tatăl său, prințul Alexandru Bibescu, era fiul domnitorului muntean Gheorghe D. Bibescu. Așa încât viitorul diplomat de excelentă carieră are parte, din primii ani, de o educație aleasă. Trimis în Anglia, învață la un colegiu de ieșuiți din Canterbury. În capitala Franței,

apoi, urmează la liceele „Stanislas” și „Condorcet”, iar ca student preferă Literale și Dreptul, luând cu brio ambele licențe. După un scurt stagiul în cadrul Ministerului român de Externe, Anton Bibescu se lansează, de prin 1900, în diplomație, el având certe calități pentru o profesiune ce îl va purta de la Paris (mai întâi, ca secretar de legatie) și Londra la Sankt-Petersburg și Madrid (unde va fi ministru plenipotențiar), până pe continentul american, la New York. Căsătorit cu fiica lordului Asquith (la cununie a fost de față și Bernard Shaw), principele valah de glăsuire franțuzească și-a făcut de-a lungul timpului multe prietenii, atât printre politicieni, cât și printre scriitori. Marcel Proust – care, într-o scrisoare, nota: „Antoine Bibesco seul me comprend” – era unul dintre aceștia.

Între timp, Bibescu începuse să se manifeste ca publicist, precum și ca autor dramatic. În țară îi vor apărea, când și când, articole, evocări, câte o proză ori o traducere în „Adevărul” (1906), „Dimineața” (1929), „Rampa” (1933), „Adevărul literar și artistic” (1936), „Tribuna poporului” (1944), „Semnalul” (1944), „Momentul” (1945), „Jurnalul” (1947). A semnat, nu se putea altfel, și în ziarele pariziene „Le Figaro”, „Le Gaulois”, „Gil Blas” ș.a. Anton Bibescu poate fi socotit primul traducător în franceză al lui John Galsworthy (**Le Domaine**, 1922) și al lui Noël Coward (**Week-end**, 1928). A întocmit, în englezește, și o broșură de atitudine politică (**Redeeming Bessarabia**, New York, 1921). Din 1932, e cooptat ca membru în Societatea autorilor dramatici români. S-a stins în 1951.

Șarmul diplomatului și iscusința lui în a stabili relații sunt argumentele ce vor fi contribuit la uimitoarea serie de montări de care s-au bucurat piesele lui Anton Bibescu, în teatrele din Europa (la Londra – cu **Mon héritier**, el ar fi cel dintâi dramaturg român jucat în Anglia –, Berlin, Barcelona, Valencia, Viena ș.a.) sau din America (pe Broadway). Cele mai multe, fapt explicabil, se înregistrează pe scenele pariziene.

Cu o replică elegantă, dar lejeră, cultivând artificiiul vorbelor de spirit care glisează între formularea sentențioasă și exprimarea frivolă, comedile de salon ale lui Anton Bibescu, alcătuite în franceză (unele fiind transpuse și în românește), se susțin printr-un anume cinism al observației, ca și prin simțul psihologic nu lipsit de finețe. Piesa **Moștenitorul meu (Mon héritier)** (Paris, 1931) își propune să silueze un personaj, acela al avarului, în conflict cu prototipul acreditat de comedia clasică. Indispus de betșugurile vârstei, bătrânul marchiz de Sack se simte reconfortat numai gândindu-se la averea de care dispune, fără a se sfii nici o clipă de zgârcenia lui. El își arborează meteahna ca pe un panăș, cu lux de motivații, având însă umorul – de resort, dacă se poate spune, intertextual – de a se delimita de harpagonul molieresc. Surpriza intervine atunci când, împins de pasiunea lui târzie, decentă totuși, pentru doctorița care îl îngrijește, cărpănosul ajunge să trăiască voluptatea dărnicii („C’est si délicieux de donner”), copleșind-o pe tână care îi devine, formal, soție cu sumedenie de atenții. Spre sfârșit, piesa abandonează pista comediei de caractere, virând înspre farsă.

Un aer de snobism, cu inerenta doză de superficialitate, persistă în scrisul relaxat al lui Anton Bibescu. Între bavardaj și afectare, dialogurile au pretenția gravității. În **Le Jaloux** (Paris, 1904) – un scurt fragment a apărut în „Rampa”, 1925, sub titlul **Căsnicie** –, text scris în aceeași notă de dezinvoltură salonardă, se

vorbește la un moment dat, și nu în glumă, de „experiența tragică” a protagoniștilor. O căsnicie se destramă din pricina geloziei sâcâitoare a bărbatului și a tacticii uneori neclare a partenerei. Bibescu speculează cu delicii pe tema infidelității și a compatibilității într-o relație amoroasă, amuzându-se să pună viciul și virtutea într-o competiție cu scop variabil. În **Care din ele? (Laquelle...?)**, Paris, 1930), care s-a jucat, în anul publicării ei, la Studioul Teatrului Național din București – avându-i în distribuție pe Elvira Godeanu și Nicolae Bălățeanu –, un seducător versat, apelând la galantele tertipuri pe care i le pune la îndemână o carieră de „coureur”, demonstrează cu maximă eficiență că femeile așa-zicând virtuose sunt cel mai lesne de cucerit. Curiozitatea și invidia, stârnite de un libertin cu oarecare fantezie, le împinge pe toate cele trei „inocente” în capcană. Autorul se complăce, vădit, printre grațioasele, șiretele echivocuri ale teatrului boulevardier.

Însă, în pofida acestei tentații, el ține să pară mai profund decât poate fi. Melodramele **Cine e nebun?** (pusă în scenă, în 1945, la Teatrul Municipal, în regia lui Constantin Georgescu și cu o distribuție din care fac parte Ion Manolescu, Gh. Storin, Nicolle Verona, Margareta Papagoga) și **Ana visează** (montată în aceeași stagiune la Teatrul Național, în regia lui V.I. Popa) sunt plasate în ambianță specifică a unei case de sănătate. Curios amalgam de interferări ca și pirandelliene și dezvăluiri cu un rezon psihanalitic, **Cine e nebun?** pune într-o turbure ecuație două cupluri. Pe de o parte, Brov, șeful clinicii de boli nervoase, și doctorița Luce, care îl admiră cu excesivități feminine, pe de alta, regizorul Maurice Kemp și soția lui, Felicia, vedetă de cinema, internată într-un sanatoriu. Atras de neurastenica actriță, doctorul Brov ar voi să-și neutralizeze rivalul, imobilizându-l într-o cămașă de forță. După un duel verbal primejdios pentru fiecare dintre combatanți (răstimp în care regizorul trage și un foc de revolver în oponentul său), se dovedește că nebun nu era cel vizat (Kemp, adică), ci însuși abuzivul diagnostician, care urmează să suporte de acum încolo terapia forte destinată celor cu nervii dereglați. Suferind un șoc, Felicia Kemp, îndrăgostită de medicul ei curant, se sinucide. Fără a simți vreo zguduire lăuntrică, Maurice se apropie de doctorița Luce, brusc fascinată de personalitatea cineastului. Psihologizantul autor complică lucrurile atât de mult, acceptând riscurile aberației, încât tocmai psihologia apare deficitară până la falsitate.

Și în **Ana visează**, două dintre personaje, Victor și Paul, sunt medici psihiatri. Căsătorită cu Victor, un studios absorbit de cercetările lui, visătoarea Ana fusese îndrăgostită de Paul, la a cărui afecțiune încă tânjește. Dar, credincios amicitiei sale cu Victor, acest Paul nu încurajează elanul sufletesc al zbuciumatei femei. Nemaisuportând o nouă frustrare, fragila Ana, pentru care visul și realitatea sunt într-un ireconciliabil divorț, se otrăvește. E gestul disperat al unei ființe ce și-a pierdut orice iluzii. Echilibratul Anton Bibescu încearcă, aici, să contureze sinuozitățile psihologiei feminine. Numai că, la fel ca în celelalte compuneri dramatice, se lasă dominat de livresc.

FLORIN FAIFER