

centrare interioară, o explicabilă reținere în gesturi și mișcări. Ceea ce nu exclude furia cu care-și apără dragostea de „fetele“ cartierului. Uneori izbuconeste brutal față de Sorcovă („ești prost bătrîn !“, „lasă-le dracului de hamuri...“), căci resemnarea lui îi contrazice visurile, dar se reculege scunt și devine bună, miloasă. În așteptarea lui Vulpașin exprimă, cu toată ființa, un amestec de deznădejde scrișnită și scîrbă; privind-o, înțelegem că nu mai are nici un reazem, nici un scop în viață, în afară de răzbunarea pe care o pregătește. Convingător și clar conturat, rolul s-ar impune deplin dacă ar cîștiga mai multă forță și intensitate tragică.

Din păcate, partenerul ei, Boris Ciornei (Vulpașin), a schițat doar în parte și exterior rolul său dificil. Vulpașin a fost simplificat la un mod de existență primar, instinctual, cu gânduri rare și încete, împovărat de sentimentul dragostei. Datele eroului — stîngăcia, inhibiția sau șiretenia — actorul le expune infantil, fără profunzime expresivă, aproape de marginea ridicolului. S-a estompat astfel imaginea eroului luminat și de străluciri nebuloase, de acei „îngeri“ de care vorbea și dramaturgul.

Un bun Sorcovă, cald și nuanțat, realizează, în schimb, Chiril Economu, îmbinînd exprimarea bătrîneții fizice cu aceea a îmbătrînirii sufletești. Rolul este jucat cu multiple fațete, evolutiv, de la resemnarea și neliniștea temătoare de la început, la revolta omului cinstit, gata să denunțe pe criminal. Interpretul relevă trăsăturile fundamentale ale personajului în momentele de duioșie, de glumă tristă, ca și în clipele cînd vorba ascunde un fel de egoism și îngrijorare bătrînească. El face totul cu naturala și sugestiv, de la cum ține și sucește țigara pînă la cum ascultă, cum pocnește din buze speriat, cum se ferește de Vulpașin sau cum îi aruncă banii, cu dezgust. Într-un rol insuficient construit — Luca —, Gh. Cozorici a avut integritate și calm bărbătesc, dar n-a reușit să găsească un scop, un sîmbure dramatic care să ne sporească interesul.

Nu putem încheia fără să amintim pe cei care au realizat cîteva tipuri autentice ale periferiei de altădată: Silvia Dumitrescu-Timică (Vecina), într-o compoziție ilariantă, sprintenă și colorată, Draga Olteanu (Paraschiva) și Didona Popescu (Niculina), cu apreciat aplomb comic, Dem. Rădulescu (Ionel), remarcabil în două scene de „amor“ grotesc, C. Rautchi (Omul necăjit), o siluetă emoționantă.

La comemorarea lui G. M. Zamfirescu, opera sa capitală, *Domnișoara Nastasia*, apare și astăzi publicului la fel de răscolitoare prin semnificațiile și tragismul existenței eroilor săi.

Ion Cazaban

„SOMNOROASA AVENTURĂ“ de Teodor Mazilu la Teatrul de Comedie *

În legătură cu *Somnoroasa aventură*, a doua piesă a lui Teodor Mazilu, se poate repeta tot ce s-a mai spus despre teatrul autorului: se poate vorbi despre inegalitățile care apar în compozițiile lui dramatice, despre neprevăzutul eroilor pe care dramaturgul îi investeste cu ideile noului, despre o viziune originală asupra unei teme preferate — filistinismul contemporan —, despre limbaul caricatură. Ca și în proză, în teatru, Mazilu se dovedește unul din scriitorii legați de teme și forme care sînt ale unei structuri morale și artistice aparte. Asemenea creatori pot fi respinși sau acceptați (ceea ce s-a și întîmplat, de mai multe ori, cu Mazilu), dar nu pot fi judecați după criterii care le sînt străine. Nu-i putem cere autorului *Proștilor sub clar de lună* să se despartă de satiră, să nu mai transforme în hidos și grotesc automatismele, pozele, ipocriziile mari și mici, care caută să acopere, cu falsă moralitate și pretinsă frumusețe, prozaismul amar al traiului și spiritului mic-burghez; nu putem dori ca eroii lui pozitivi să capete

* Regia: Dinu Cernescu. Scenografia: arh. Vladimir Popov. Distribuția: Niki Atanasiu (Ogaru), Agnia Bogoslava (Mătușa Cleo), Iarina Demian (Gabriela), Amza Pellea (Manole), Gh. Dinică (Gherman), Ina Don (Stela), Valentin Plătăreanu (Un admirator).

realitate obișnuite în lumea coșmarurilor filistine pe care o înfruntă; nu putem aștepta ca scriitorul să renunțe la medii și tipuri care ilustrează cel mai bine ambiguitatea interlopă a unui mod de viață încercuit, condamnat de lumea nouă. Putem spera însă ca el să fie cât mai credincios crezului său de moralist al eticii comuniste; să nu-și cheltuiască talentul și fantezia în jurul unor motive prea mărunte pentru forța lui, să-și purifice piesele de tot ce le înțețosează, să dea cât mai multă limpezime chemărilor sale spre simplitate și adevăr în relațiile umane. În acest mod discutăm și *Somnoroasa aventură*.

Avem de-a face cu un fel de divertisment satiric. Mobilul acțiunii este mai puțin însemnat și mai puțin amar în subtext decât cel din prima piesă a autorului. O fetișcană foarte sănătoasă și foarte obișnuită se lasă trecător sedusă de moda senzațiilor tari și a nihilismului cinic. Știm bine, de la început, că va renunța la satanismul de împrumut, și ceea ce ne interesează în primul rînd nu este soarta ei — dacă și cum va fi salvată—, ci galeria de atitudini, poze și tipuri care o va înconjura, în răgazul aventurii căutate cu orice preț.

Construită astfel mai mult în jurul unui pretext dinamic decât pe coloana vertebrală a unei acțiuni importante, comedia ne îngăduie să citim limpede calitățile și slăbiciunile scrisului dramatic al autorului.

Calitatea cea mai de seamă a piesei este puterea ei de cuprindere, puterea de a vedea, în micul gest banal, localizat precis, o problemă etică mare, deschizînd o polemică mult mai largă decât aceea care s-ar reduce la satira moralurilor filistine cotidiene. Lupta lui Mazilu cu foamea de enigmatic și straniu, cu fascinația negării și cu misterul, cu cochetăria neantului și a senzațiilor tari vizează, dincolo de marginile subiectului, o mulțime din „miturile“ sub care burghezia de pretutindeni încearcă astăzi să ascundă găunoșenia și plictisul fără leac al relațiilor și condițiilor create după chipul și asemănarea ei. Fără îndoială, a trăi pentru a aduna mobile și a te afixa în automobil este puțin atrăgător, și lipsit de farmec. Dramaturgul ne arată că o asemenea platitudine naște „cerințe morale“ speciale. Tanti Cleo, Ogaru și Domnul Gherman simt nevoia de a se arăta frumoși în ochii proprii și în ochii celorlalți, caută să demonstreze că trăiesc o viață spirituală bogată. Ei colorează deci prozaismul existenței lor cu vorbe mari, își fardează acțiunile insipide și de multe ori ticăloase cu locuri comune grandilocvente, se ostenesc zadarnic să mimeze cultura, bineînțeles fără a face vreun efort pentru a cunoaște, cît de cît, ceva. Se ajunge astfel la o stranie virtuozitate, un joc rafinat de ipocrizii, care tind să creeze confuzii între valoare și nonvaloare, să înfrumusețeze necinstea, egoismul cel mai brutal și minciuna, dîndu-le o înfățișare civilizată, lustruită, cu pretenții morale. Mazilu își obligă eroii să ducă acest joc pînă la ultimele consecințe, arătîndu-i mecanismul intern și dîndu-și singuri definiții.

Satira este cu atît mai savuroasă și mai distrugătoare cu cît atacă miturile filistinismului contemporan, în ipostazele jalnice, de import, ale unui miticism care caută „să țină pas cu vremea“; ea descoperă ceea ce este veșnic și general-burghez în înfățișările precis conturate ale filistinului bucureștean din anul 1963. În *Somnoroasa aventură*, sloganurile eroului mic-burghez sînt deduse din moda „culturală“. Toți eroii se străduiesc să vorbească doct, să citeze cît mai multe nume, să copieze expresii consacrate... „Ți-a dat și ție o frază ca să ai cu ce să ieși în lume“... îi spune Manole Gabrielei, definind precis grandomania semidoctă a mediului în care ea vrea să intre. Dincolo de satira semidoctismului, comedia dezvăluie un aspect ilar neașteptat al vieții de fiecare zi: în frazele pompoase și fără sens ale eroilor vedem, răsturnate, ca într-o oglindă care nu iartă, toate ticurile verbale, stereotipiile de limbaj, ifosele de erudiție și ermetism ale acelor specialiști în probleme de cultură, atît de des criticați (în presă și prin viu grai), pentru limba lor păsărească, pretențioasă, fără ecou în viața reală.

Principala slăbiciune a dramaturgiei lui Mazilu apare și aici, ca și în piesa anterioară, în subiect. Personajele sînt vii, de neconfundat, pătrunse de farmecul adevărului vieții, chiar în liniile groase ale hiperbolei; dialogul este, în felul lui, perfect, exprimînd pînă la capăt și cu putere gîndul scriitorului, uneori jucîndu-i și farsa prea marii facilități; momentele comice, privite izolat, se construiesc rotund, în caricaturi viguroase ale unor relații și împrejurări. Dar legătura comic-dramatică dintre toate acestea, cimentul care trebuie să le unească în creșterea și adîncirea ideii, se întîmplă să prilejuiască, nu odată, confuzii și inconsecvențe. De pildă, mătusa Cleo, la început, refuză categoric să-l ajute pe Ogaru („Bani, nu-ți dau nici un ban!“), pentru ca, în final, să-i promită că-l va

înțreține. Articulațiile acțiunii sînt rigide, bruște, lipsite de justificarea dinamicii lăuntrice a caracterelor grotești. Și însăși acțiunea se arată săracă; adunată în jurul unui unic eveniment dramatic — răpirea Gabrielei —, plasat spre sfîrșitul piesei și repede epuizat, ea susține greu edificiul momentelor descriptive și analitice. De aici se naște sentimentul de repetare, de revenire la cîteva situații, mereu aceleași: mătușa Cleo și Ogaru dialoghează despre ticăloșia lor, Gherman își explică seriozitatea, Manole demască — totul cu puține gradații, puține nuanțe ascendente. Așa se face că scene admirabil scrise — discuția de la centrul de ape minerale din Cîșmigiu, monologul lui Ogaru despre ticăloșie, declarația de dragoste a domnului Gherman — nu dau, împreună, un sentiment de puternică satisfacție.

Firește, cînd vorbim de acțiune, nu înțelegem prin asta acțiunea dramatică în general, ci acțiunea stilizată, ea însăși convențională, care să fie în acord cu particularitățile acestui întreg univers dramaturgic. Stilizarea nu echivalează, pe planul acțiunii, cu amihilarea ei, ea nu duce la ștergerea dramatismului și la neglijarea resorturilor care pun eroii în mișcare, asigurîndu-le o evoluție gradată. Există o logică teatrală și psihologică aparte, și în grotesc și în comicul absurd. În *Rinocerii*, oamenii încep deodată să se prefacă în fiare, și transformarea lor împarte orașul în două tabere. Este o luptă pe viață și pe moarte. Pe măsură ce înaintează acțiunea, ideea se desenează tot mai clar, desprinzîndu-se chiar din parabola subiectului. Un asemenea schelet susține trainic cele mai îndrăznețe exagerări în caracterizarea personajelor și în dialog. În altă piesă a lui Ionescu, *Amedeu sau Cum să ne debarasăm*, un cadavru enorm, ascuns într-una din încăperi, crește neîncetat, făcînd imposibilă viața celor doi soți ce locuiesc acolo. Din nou vom urmări cu sufletul la gură ce se petrece, pentru că totul pornește de la o premisă cu adevărat dramatică. Dezarticularea acțiunii, impreciziile și arbitrarul în subiect pot să dea naștere unor confuzii mult mai largi. Așa, în *Proștii sub clar de lună*, întoarcerea lui Emilian în lumea Ortansei, neprovocată de un puternic și evident resort, nu motivează îndeajuns cruciada ironică a eroului împotriva grandilocvenței sentimentale. De aici, toate discuțiile despre valoarea lui, despre ideile și atitudinile lui.

Dramaturgiei lui Mazilu îi lipsește încă știința acțiunii. Este o slăbiciune care ține de inițierea în genul dramatic, dar care nu poate să pună sub semnul întrebării nici talentul satiric al autorului, nici intransigenta sa viziune etică asupra lumii contemporane.

* * *

Spectacolul Teatrului de Comedie continuă o tradiție de căutare și încurajare a noului în dramaturgia originală. O distribuție de prestigiu, care include colaborarea cu artistul poporului Niki Atanasiu, o primă conlucrare cu un regizor — Dinu Cernescu — și un frumos debut scenografic — al lui Vladimir Popov — dovedesc străduința de a prezenta textul în cea mai bună lumină.

Dinu Cernescu și-a dat seama de greutatea pe care le ridică în fața regizorului o asemenea montare, în ciuda calităților piesei. În răspunsul dat revistei noastre, vorbind, la începutul stagiunii, despre proiectele sale, tînărul regizor atrăgea atenția asupra dificultăților de a însufleți pe scenă spiritul comediei lui Mazilu, în care satira își pierde vigoarea dacă nu e pătrunsă de „un fior sălbatic și tragic“ și stăruia asupra echilibrului nu tocmai ușor de găsit, care trebuie să răspundă, în interpretare, structurii originale a dramaturgiei scriitorului, împletind autenticitatea, adevărul de viață, cu convenția cea mai apăsată. Spectacolul este izbutit mai ales acolo unde mulțumește aceste exigențe: în primul rînd, în decorul și costumele arhitectului Vladimir Popov — care intră, cu această realizare, în rîndul scenografilor noștri ca o personalitate bine conturată — și în creația unuia din cei mai interesanți dintre actorii tineri ai Teatrului de Comedie, Gheorghe Dinică, aici domnul Gherman.

Decorurile și costumele sînt tocmai cele de care piesa lui Mazilu are nevoie, fiind, pe de o parte, îndeajuns de schematizate pentru a nu contrazice simplificarea dialogului și a pune în valoare ideea și rămînînd, pe de altă parte, adevărate, ușor de recunoscut. Liniile obiectelor-conture care îmbracă locuința mătușii Cleo, spațiul neutru, alb, al pereților din grădina sau de la cooperativa de traduceri, încadrează în așa fel siluetele și mișcările actorilor încît le dau puterea de generalizare a caricaturii, scot în relief înțelesul comic. Detaliile de costum — pălăria invincibilă a domnului Gherman, fusta cu breteluțe și ciorapii

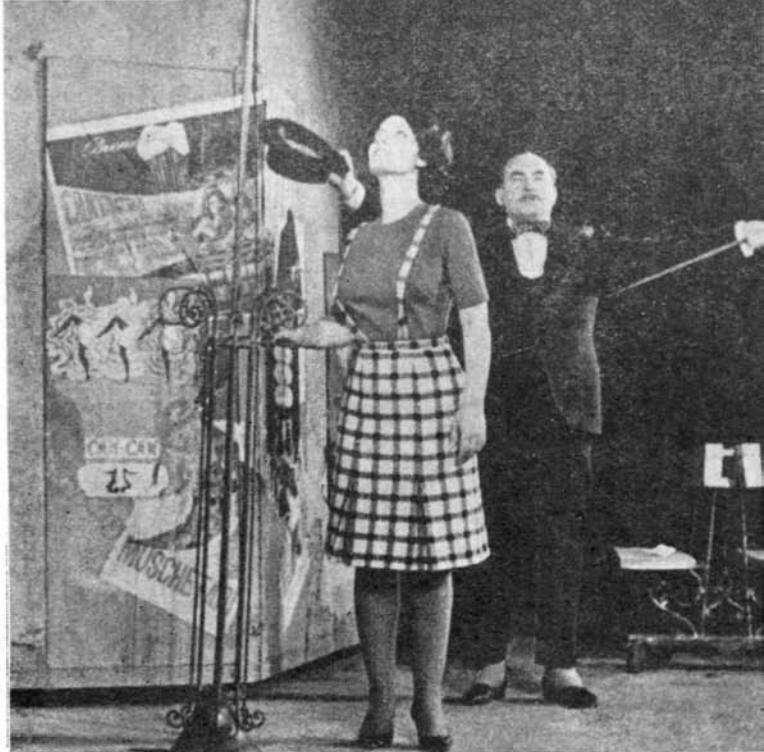


Agnia Bogoslava (mătușa Cleo) și Gh. Dinică (Gherman)

colorați ai Gabrielei —, ca și fabuloasa îngrămădire de mobile și lucruri de tot soiul din apartamentul mătușii Cleo, sînt ușor de identificat, portretizînd un mediu, o mentalitate. Mulți spectatori trebuie să fi trecut prin asemenea camere, cu fotolii și bufete monumentale și disperate, cu pereții năpădiți de tablouri în rame monstruoase (pentru a sublinia nonvaloarea unei asemenea colecții, Vladimir Popov a păstrat în decor numai cadrele tablourilor, lăsîndu-le fără pînze), cu plante decorative, busturi, vase ornamentale metalice, instrumente muzicale, piedestaluri fără rost, evantaie, jucării, blănuri de animal în chip de covor. Cînd asupra acestei locuințe absurde și puțin lugubre începe să se aprindă încet lumina, zmulgînd din întuneric, treptat, fantomaticul bric-à-brac, publicul izbucnește în rîs: ideea comică trăiește în decor, acuzînd vanitatea și absurdul acumulării fanatice. Îndeajuns de autentic pentru a trimite precis la o realitate pe care o cunoaștem, și îndeajuns de fantastic pentru a sugera evoluția personajelor spre nimicnicie (Ogaru: „Iată că nu mai exist, iată că sînt numai un abur, o părere...“), decorul este suplu, bogat în posibilități teatrale și comice.

Ca mai toate interpretările lui Gheorghe Dinică, domnul Gherman este o apariție frapantă. (O modificare fericit adusă textului, în final, a făcut din acest personaj un rol central în spectacol.) Dinică posedă o mare fantezie comică: el nu scoate la iveală numai toate datele de ridicol ale unui personaj, raportînd fiecare efect la idee, dar știe să imagineze, bogat și nou, lumea spirituală, atmosfera care îl însoțește pe erou, în așa fel încît acesta, intrînd pe scenă, ne uimește de la bun început. Este așa cum ni l-am închipuit și totuși parcă altfel, cu reacții juste, dar care nu ne-au trecut prin minte, cu o claritate elegantă a desenului scenic, cu un adevăr al lui, foarte cuprinzător și în același timp foarte particular. O desăvîrșită luciditate, care aduce tot timpul ideea în primul plan, dar și o mare sinceritate, se contopesc în interpretarea actorului; o zgîrcenie dorită a mijloacelor — nici o repetare a unui gag reușit, nici o încărcare a momentelor mari —, dar și o adevărată frenezie comică, o voluptate a acțiunii scenice, dau realizărilor lui Dinică incandescență.

Iarina Demian (Gabriela) și Niki Atanasiu (Ogaru)



Domnul Gherman, așa cum ni l-a înfățișat el, este omul „prea serios“, cu totul gol sufletește, acționînd și vorbind ca o păpușă mecanică prost lucrată, automatizat și în expresiile chipului, și în efuziunile sale sentimentale. Asta nu-l împiedică să trăiască o viață a sa, stranie tocmai prin lipsa de omenesc și de viu, o viață a cuvintelor goale și a frazelor sunătoare, spuse pentru a demonstra superioritate intelectuală, o viață a ritualurilor cotidiene executate cu voluptate, a autorespectului fără margini și a disprețului infinit pentru oamenii „simpli“. Domnul Gherman este mai mult decît birocratul perfect și modern — cu automobil, economii importante și soție de lux: el este o încarnare a dogmatismului snob, a frazeologiei. Vidul său sufleteș nu înspăimîntă numai pe ceilalți — cînd Gherman rîde sinistru sau încearcă să facă șotii —, ci îl îngrozește și pe el. Atunci cînd Dinică își roagă partenera să-l tragă de mas, să-i taie cravata, să-i pună piedică, o stranie neliniște, și ea mecanizată, izbucnește de sub înțepenirea lui obișnuită. Ai zice că a așteptat îndelung asemenea prilejuri de zburdălnicie, istovit de povara seriozității sale anoste. În final, cînd se hotărăște să nu mai fie grav și începe să se „zbenguie“ (imposibil de notat în scris intonația pe care interpretul o dă acestui cuvînt, străin de vocabularul eroului), veselie lui fără veselie, glumele lui jalnice, agitația chinuită sună trist. În această interpretare simțim fiorul „sălbatic și tragic“ de care vorbea Cernescu, simțim părerea de rău a autorului pentru oamenii care nu sînt oameni, proști, fiindcă pun preț pe tot ce este lipsit de valoare în viață. Astfel se evidențiază în interpretare o temă importantă pentru comediile lui Mazilu: prostia, ca fenomen social, determinată de poziții și relații sociale, și socialmente primejdioasă.

Niki Atanasiu pune în slujba partiturii lui Ogaru o experiență prestigioasă în comedie. Prezența lui în spectacol face o legătură între marea tradiție caragalescă, experiența de comedie extravagantă a *Capului de rățoi* și teatrul lui Mazilu. Interpretul aduce, în comportarea eroului, o precizie determinare socială și de istorie a moravurilor. Adolf Ogaru se arată ca desprins de-a dreptul din cercurile de afaceriști și paraziți sociali care se întîlneau în marile cafenele ale

Bucureștiului — acum trei decenii. Agnia Bogoslova dă mătușii Cleo toate ipofezele fostei cucoane — arogantă și semidocă, prețioasă și vulgară, subtilă în ipocrizie și desăvârșit opacă față de tot ce nu ține de cultul banului și de automatismele bunelor maniere. Cei doi escroci sînt portretizați cu ironie și subtilitate. În legătură cu aceste roluri se poate discuta, însă, despre concepția regizorală. Dacă personajele ar fi fost jucate mai puțin pe liniile unei satire generale a micii burghezii și mai mult ca șarjă a unor stări de spirit mic-burgheze individualizate, ar fi cîștigat poate în forță demascatoare, convingîndu-ne de pericolul încă viu al mentalității pe care o încarnează. Fantele de modă veche, bărbatul fatal „dintre cele două războaie mondiale“ Ogaru era mai ușor de identificat, ca tip social, dacă oficia cu mai multă solemnitate și credință ritualul seducătorului tenebros de profesie, cam în stilul lui Tyrone Power sau Charles Boyer. Și monologul despre ticăloșie ar fi căpătat mai multă gravitate, astfel. Mătușa Cleo era mai nocivă dacă se prezenta consecvent sub chipul martirei — „femeia care suferă“ și care trăiește de pe urma altora, tocmai fiindcă își exploatează abil veșnicul aer de suferință.

Iarina Demian (Gabriela), la primul rol mai însemnat în teatru, reușește în multe privințe. Ea știe să exploateze comicul mimetismului copilăros al eroinei și ironizează, în jocul mondenităților satanice și naive, standarduri ale vampeii 1963 — femeia-copil, femeia-dezlănțuire a instinctului ș.a.m.d. Mai puțin gîndite sînt aparițiile ei în tablourile în care acțiunea principală nu-i revine, la începutul și la sfîrșitul spectacolului. Amza Pellea i-a dat lui Manole farmecul prezenței sale și o bună înțelegere în mînuirea replicii. Poate că acest rol ar fi cîștigat mai multă putere de convingere dacă i s-ar fi găsit, însă, un „timbru“ mai individual, o idee comică aparte, a lui. Pozitivii lui Mazilu sînt greu de jucat, pentru că reprezintă o altă față a acelor exigențe morale împinse pînă aproape de fanatism care se concretizează și în satiră; prin asta capătă și ei, ca și caricaturile grotești ale negativilor, o notă de fantastic. Poate că asemenea notă se putea găsi în sinceritatea absolută a lui Manole, care trece peste orice convenție socială, gîndind cu voce tare cele mai intime aprecieri despre lumea paraziților. Convenționale, aparițiile lui Valentin Plătăreanu în chip de tînăr admirator al Gabrielei au pus sub semnul întrebării necesitatea acestui erou secundar în piesă. Iar Ina Don a condamnat definitiv, prin apariții neutre, cel mai slab personaj al piesei (Stela).

Elaborată cu înțelegere și pasiune pentru text și lucrată cu minuțiozitate, punerea în scenă a lui Dinu Cernescu s-a axat, de această dată, în principal pe subtilitățile muncii cu actorul, renunțînd în bună măsură la extravaganțele pline de farmec, dar nu totdeauna prea bogate ca înțeles, care însoțeau cîteodată montările acestui regizor. Tablouri și momente întregi sînt foarte bine realizate. Numeroase acțiuni, relații, împrejurări scenice au fost create cu reală inspirație satirică. Astfel, tabloul de la chioșcul de ape minerale se deschide într-o atmosferă de lirism solemn, în sunetele dulci ale *Clopotelor*, cîntate de Hodovanschi. (Multe efecte comice sînt obținute din contrastul dintre joc și ilustrația muzicală, elaborată de inginerul Lucian Ionescu: după o replică patetică a mătușii Cleo, odată cu căderea cortinei, izbucnește din întuneric un cîntec siropos cu gondolieri ș.a.m.d.) Sosirea lui Gherman, în Trabant, este precedată de sunetele unui galop triumfal care anunță sosirea lui Făt-Frumos pe un cal alb. În casa-muzeu de vechituri a mătușii Cleo, oamenii dispar printre mobile, se pierd, se caută și se regăsesc greu, copleșiți de obiecte, desenul mișcărilor lor subliniind absurdul unor vieți în care lucrurile țin loc de idealuri și vise. Gherman își plînge disperarea cu capul sprijinit de mașina de scris, sfișiiind în bucățele mici o foaie dactilografiată, și își glorifică iubirea semănînd un trandafir între clapele aceleiași mașini. Un cor de pisici îndrăgostite însoțește descinderea bandiților în casa tinerei care urmează să fie răpită. Și o întreeagă suită de asemenea „invențiuni“ regizorale este pusă în slujba ideii: demascarea prostului-gust și a falsului romantism.

În munca regizorului se simte cîteodată, însă, și o timiditate neîntîlnită în alte spectacole semnate de el, care se datorează, poate, primei întîlniri cu un autor mult prețuit. Dacă spectacolul are inegalități și momente în care tensiunea comică slăbește, asta se întîmplă cîteodată din pricina coborîrii într-un registru de joc mai simplist; în asemenea scene, actorii joacă numai farsa, comedia imediată, pierzînd cel de-al doilea plan, atît de important în ideea piesei, al marilor tristeți ale autorului. În cîteva scene s-au mai strecurat gag-uri destul de firave, ca sens (plimbarea femeii-manechin la început, draparea mătușii Cleo

în blana de tigru). Și nu totdeauna regizorul a izbutit să înfrângă o anume rezistență a textului, care derivă din deficiențele de gradație comică înainte pomenite. Astfel, spectacolul a pus în evidență destul de judicios calitățile textului, dar nu i-a acoperit slăbiciunile. I se poate face directorului de scenă un reproș din asta? Nu, dacă judecăm după afirmațiile unor tineri regizori în discuția noastră despre dramaturgie (din numărul 10); anume, că a realiza spectacole care corijează și ascund lipsurile unei piese nu înseamnă a-l servi pe autor, ci, dimpotrivă, a-l invita la ușurință și comoditate.

Ana Maria Nartî

UN CREATOR

DE TRAGEDIE MODERNĂ: EUGENE O'NEILL

„PATIMA DE SUB ULMI“ (Teatrul Național „I. L. Caragiale“)*

„LUNA DEZMOȘTENIȚILOR“ (Teatrul „C. I. Nottara“)**

Scrisul lui Eugene O'Neill poate fi considerat coloana vertebrală a dramaturgiei americane, trunchiul viguros din care pornesc principalele sale tendințe de astăzi — căci reîntîlnim idei, motive, probleme și în opera unor Arthur Miller, Tennessee Williams, Thornton Wilder etc. Cu o jumătate de secol în urmă însă, piesele sale au provocat un șoc în conștiința contemporanilor; legănați de iluzia că pășesc pe un teren ferm, aceștia au avut senzația că li s-a deschis brusc, la picioare, un abis. Era vremea cînd America își construia febril „marele mit“ spre care se îndreptau privirile întregii lumi: exista o „țară a tuturor posibilităților și a tuturor libertăților“, în care orice om simplu putea să devină milionar, în care talentul și hărnicia au drum deschis și bogății nenumărate nu așteaptă decît să fie culese — o țară a pămînturilor vaste și fertile, a terenurilor aurifere, chemînd la aventură și la eroism. O Europă arsă și pustiită de flăcările primului război mondial, apăsată de ascensiunea fascistă, torturată de plăgile mereu mai întinse ale sărăciei, trimite către acest liman zeci de vapoare cu emigranți. Iar mitul își are literatura corespunzătoare: o poezie strălucitoare acoperă fisurile și nemulțumirile, creează și întreține legenda unui popor senin și fericit, trăind cu frica domnului și în respectul legilor. În acest context, O'Neill este printre cei ce inaugurează linia mare a literaturii americane moderne — linia unei literaturi aspre și pline de forță, încă lipsită de crezul vreunei afirmații, dar valoroasă prin sinceritatea brutală și pasionată cu care refuză orice mistificare. De la Dreiser și Sinclair Lewis începe, trecînd prin Steinbeck, Faulkner, Caldwell, Hemingway, toți marii prozatori din „Lumea Nouă“ s-au întîlnit în aversiunea categorică împotriva fabricării unui univers de carton lăcuit. O'Neill a fost cel care a determinat întoarcerea teatrului de peste ocean către temele grave ale vieții omenești, către dezvăluirea adîncurilor celor mai tainice ale conștiinței; sub presiunea lăvei fierbinți a întrebărilor și dilemelor operei sale, conformismul, jumătățile de adevăr, platitudinile moralizatoare și dulcele au sărit în aer, măturate de

* Regia: Horea Popescu. Decoruri și costume: Dan Nemțeanu. Distribuția: Ștefan Ciubotărașu și Toma Dimitriu (Ephraim Cabot), Matei Alexandru (Simion), Const. Rautchi și Mircea Cojan (Petru), Emanoil Petruș (Eben), Marcela Rusu și Simona Bondoc (Abbie), Mircea Cojan și Al. Hasnaș (Scripcarul).

** Direcția de scenă: Ion Olteanu. Scenografia: Dan Nemțeanu. Distribuția: Lilliana Tomescu (Josie Hogan), George Demetru (Phil Hogan), Cristea Avram (James Tyrone), Mihaela Moisescu (Mike Hogan), Valeriu Arnăutu (Stedman Harder).