

Subtextele „Sufletelor tari”

Marea, cumplita dramă a convingerilor și realizărilor dramatice ale lui Camil Petrescu — cel care, în anii imediat următori primului război mondial, în plină epocă a conflictelor și soluțiilor salonarde, încerca să impună în teatru un rol conștiinței și conflictelor de conștiință din om — a fost să i se conteste știința de a scrie teatru sau, mă rog, harul creației dramatice. Socoteam această dramă consumată la noi, măcar din clipa în care am văzut *Bălcescu*. Ocolul temător al repertoriilor teatrelor noastre făcut operei dramatice a lui Camil Petrescu ar fi trebuit, e drept, într-un fel să-mi fie dovadă imediată că mă înșelam. Puneam însă acest ocol pe seama unei știute exigențe, vădit exagerate, pe care regretatul autor al *Jocului ielelor* — obsedat de amintirea întâmplărilor care au dus la scrierea *Falsului tratat pentru uzul autorilor dramaticei* — le avea în legătură cu punerea în scenă și cu interpretarea pieselor sale. Adevărul e că aci mă înșelam. Necunoscut ca scriitor dramatic, încă din anii începuturilor sale (ani, în același timp, ai unei acrite și dezmațate atmosfere de culise și negustorie teatrală), Camil Petrescu este, spre surprinderea noastră, și astăzi, pentru unii judecători (și, din păcate, nu dintre cei lipsiți de un real și valoros simț de înțelegere și pătrundere al faptului de artă), refuzat prețuirii pe planul creației dramatice. Faptul îmi pare cu atât mai greu de întâmpinat cu cât asemenea refuz este așezat pe argumentul tehnicității (dificultățile de a concilia „convențiile și rigurozitățile dramei” cu „pornirile de analist ale autorului *Patului lui Procust*; „greutățile insurmontabile” de a împăca „tehnica teatrului” cu „tehnica de explorare psihologică” proprie romancierului¹); așadar tocmai pe argumentul care, pentru caracterul lui strangulator de inițiative și obligînd la o neiertată pietrificare în conformism a limitelor creației dramatice, l-a înveninat cu osebire pe Camil Petrescu chiar din clipa debutului său.

„Convențiile și rigurozitățile” dramei, „tehnica teatrală” cu tot ceea ce vor ele să însemne pentru un dramaturg meșteșugărie, cel ce a scris *Jocul ielelor* și *Danton* și *Bălcescu* și *Caragiale în vremea lui* le-a cunoscut din plin. *Suflete tari* — această „neîndoielnic cea mai scenică dintre lucrările dramatice ale lui Camil Petrescu”² — este intenționat și mărturisit un act demonstrativ. (Pentru cei de acum 30 de ani, îndulciți la ceea ce dramaturgul numea „literatură de realism pitoresc și anecdotică” dar, iată, și pentru cei câțiva de azi care vorbesc de tehnica teatrală ca de ceva în afara oricărei deveniri, ca scutit de orice revizuire, și care, dacă le urmărești scrisul critic, nu ignoră totuși, ba

¹ V. Mîndra, *Cronica dramatică la Suflete tari*, în „Gazeta Literară”, nr. 51 (197) din 49.XII.1957.

² Ibid.

chiar militează pentru o literatură dramatică profund realistă și-și mărturisesc adeseori opinia că nu se poate concepe, fără riscul eșecului, o dramă de adinci rezonanțe actuale, așternută pe tiparele și respectînd „rigurozitățile și convențiile“ dramei de altădată.)

Cu virtuțile scenice de necontestat pe care *Suflete tari* trebuia să le demonstreze, și le-a demonstrat, Camil Petrescu dorea să atingă două obiective. Era întii un obiectiv personal: acela de a deschide și pentru sine porțile înguste ale unei cetăți teatrale lenevite la mîndria sterilelor dar infailibilelor virtuozități meșteșugărești în respectarea clasicului și îndelung bătătoritului pentagon (sau triunghi) desenat cîndva, pentru uzul tehnicienilor dramatici, de Gustav Freytag: lenta, expozitivă intrare în acțiune; înnodarea rapidă a acțiunii; trecerea, cu complicații, dacă se poate, spre culminație; panta, cu peripeții și surprize, spre catastrofă; verticala vertiginoasă a deznodămîntului...

A scris astfel, Camil Petrescu, „o piesă care nu va putea să cadă, oricum ar fi interpretată, așa ca un automobil de campanie care merge pe orice drum, oricît de măcinat de noroi sau accidentat de gropi de obuze“³.

În adevăr, tehnic, drama *Sufletele tari* se deschide ca în cele mai bune familii de produse dramatice, gustate și apreciate pe atunci, pe o *anumită* atmosferă: casa fără aer ori cu aer muced al unei ultime și uscate ramuri, gata să cadă și să pleșuvească întru eternitate coroana, altădată ilustră și mult ramificată a unui vechi dar acum putregăit arbore de genealogii boierești; casa lui Matei Boiu Dorcani. Numele lui se mai scandează încă plin de respect, în cercurile înalte ale vremii (vremea: deceniul premergător primului război mondial), vreme din ce în ce mai mult colorată și invadată de marea — ajunsă și atunci puternică — burghezie. Șerban Saru-Sinești (cunoscut încă din *Jocul ielelor* ca fruntaș al unui mare partid burghez și ca posesor, printr-un asasinat nedescoperit, al unei mari averi) se păstrează încă, față de ilustrul nume, în postura intimidată a parvenitului, la fel ca și față de soția lui care, fiică de neam boieresc, nu uită că s-a umilit pe sine și și-a umilit tagma din care se trage, căsătorindu-se cu el (și — vezi *Jocul ielelor* — consimțind din dragoste pentru copiii comuni, să-i fie complice la asasinatul ce i-a îmbogățit). Casă cu ziduri groase, „ca de cetate“; cu locatari stăpîni pe sine, obișnuiți să privească lumea de sus în jos (îndeosebi „jupînița“ Ioana Boiu, fiica bătrînului Matei Dorcani); casă ascunsă vederilor de afară. E o casă care, considerînd fără îndoială planul tehnic dramatic, secretează parcă prin însăși liniștea largă în care plutește, misterul. Și e menită, de aceea, să iște întrebări, să ațîțe curiozitatea, să deștepte convingerea că *aici* trebuie să se petreacă ceva — desigur o răsturnare (de situații, de valori, de echilibru). E nevoie doar de o contrapondere. Această contrapondere se află jos, în aspirațiile nebunești ale umilinței demne care-și tăgăduiește propria ei stare și care ține să se dovedească lumii și sieși ca o forță latentă, cu atît mai răscolitoare și mai copleșitoare, cînd se va dezlănțui, cu cît mai arogantă și mai rigide sînt zidurile ce-o umbresc. Andrei Pietraru, fecior de țărani modești, modest arhondolog al casei Boiu-Dorcani, și-a sleit toate veleitățile nutrite cîndva pe băncile universității, și le-a lăsat să se topească într-o ratare fără întoarcere, urmărind zi de zi, vreme de șase ani, din umbra umilei lui funcții de bibliotecar al casei acesteia a muzeizării încete dar îngîmfate, o singură țintă: să cîștige privirile și prețuirea — pînă la urmă dragostea — Ioanei Boiu.

Situațiile sînt așadar, tehnic vorbind, dintre cele mai elementare: Andrei Pietraru va trebui *declanșat* spre atingerea țintei. (Aceasta o va face un personaj senin, Culai Darie, fostul său coleg de universitate, țăran rămas, în spiritul lui, cu bunul simț sănătos al țăranului.) În schimb, Ioana Boiu va trebui structurată după o linie de caracter potrivnică acțiunii lui Andrei; cît mai voluntară, cît mai cerebrală, cît mai inflexibilă, mai-distantă,

³ Camil Petrescu, *Addenda la Falsul tratat*, 1947.

mai desprinsă de orice împrejurări prevestitoare. Ea va trebui în același timp să fie roasă de obsesia realizării sale, dincoace și dincolo de etica de castă care o falsifică și o jugulează. (Idealul ei în trecut, „pătroana ei“, e Suzana Boiu, rușinea „arborelui“, dareroina care a salvat de la moarte un haiduc, luându-l de bărbat...) Așa fel, Ioana Boiu va putea fi și contrariată în majestatea ei aparentă, de inițiativa oarecum agresivă, a lui Andrei Pietraru; va putea fi și convinsă de valoarea spirituală și morală a aceluia care a cutezat să-i încalce iatacul și să-i înfrunte mândria; va putea fi și învinsă în lupta minte la minte, conștiință la conștiință și inimă la inimă cu acesta; va putea fi și satisfăcută în dorința ei ascunsă de a repeta, în condițiile veacului ei, gestul din trecut al „pătroanei“ sale.

Drama s-ar încheia, într-un fel, aici. Dar s-ar încheia fals aici. Căci ea cere și un deznodământ dincolo de cazul particular Andrei Pietraru - Ioana Boiu, în viață, în societate. Ea cere justificarea prezenței de castă sfârșită dar închisă oricărui intrus, a lui Matei Boiu Dorcani; cere justificarea prezenței de bun simț și de conștiință a limitelor a lui Culai; cere justificarea prezenței personajului-umbră, Elena, cea gata, pentru fericirea lui Andrei, să-și jertfească mut dragostea ce-i-o poartă și propria ei realizare... Drama se cere, tehnic, să fie un circuit închis, cu concluzii generalizatoare. Așadar: realizarea lui Andrei e o realizare precară (cu vădite, chiar dacă pe loc și aprig dezmințite porniri ariviste). Andrei va renaște la identitatea lui umană și socială din momentul în care va smulge din sine, cu conștiința necesității (și chiar dacă cu experiența morții), obiectul falsei sale înălțări, pe Ioana. Ioana, la rîndul ei, va gusta în sîngele ei senzația crudă a unei prăbușiri ireparabile, prăbușire care, prin tatăl ei — ultimul urmaș al unei familii de „logofeți, vornici, spătari, toți boieri veliți“ — dobîndește proporțiile unei prăbușiri istorice, a castei sale și a casei sale, cu toate zidurile ei groase „ca de cetate“...

Tehnic, concluziile acestea nu acoperă, nici nu cer să fie acoperite momentele tari, surprizele, peripețiile, marile schimburi și succesiuni de replici care mișcă și colorează și

Scenă din actul I





Mircea Anghelescu (Andrei Pietraru) și Doina Tufescu (Elena)

pînă la urmă califică, pe acest plan al tehnici-tății, această lucrare dramatică drept o dramă pasională, cu vădite și utile zăcămintе sociale.

Calificat cu asemenea piesă ca vrednic bres-laș al teatrului, Camil Petrescu consuma însă în același timp unul din cele mai subtile și mai larg semnificative gesturi polemice din lunga și chinuita lui carieră de spadassin al ideilor răsturnătoare de false valori. Căci el introducea în cetatea teatrală ce i se deschisese, odată cu măiestria necontestată a iscusinței sale tehnice, „calul troian” al dramei dincolo de artificiu și tehnic, al dramei ce se străduia să coboare, din aparențele imediate și din folosirea scenică a aparențelor, adînc în cunoașterea realităților.

A iniția și a impune în scrisul nostru dramatic ceea ce Camil Petrescu numea „teatru de cunoaștere” era al doilea obiectiv urmărit cu osebire de dramaturg scriind *Suflete tari*⁴. Acest teatru trebuia să curme „jocurile cu vorbe”, practicate de făcătorii de teatru ai vremii dar care apăreau ridicole celor „întorși din tranșee încă palizi”. Aceștia, după ce văzuseră „direct moartea”, se arătau dornici să revadă pe scenă „gestul

care acolo nu mințea”, să descopere în teatru „sensul care în clipele de îndoială și deznădejde îi chinuia răscolitor” acolo...

Acest teatru se voia așadar un teatru al marilor întrebări și al grelelor răspunsuri; un teatru al căutărilor sincere, așadar al adevărului; un teatru care-ți cerea să „arunci viața adevărată în plasa realităților sociale cum ai arunca o inimă”... Camil Petrescu distingea o prăpastie între „realitatea sufletească” și „realitatea verbală”; între adevărul efectiv care cutremură sau luminează conștiința și adevărul proclamat care-o lasă rece. După dînsul, teatrul — minuiind prin excelență conținuturi sufletești — nu-și mai putea revendica dreptul la o funcție socială înaltă dacă uita că „urgia de fier și foc” vrea eroism mut, și dacă nu renunța la „înlăcărarea fardată și automată”; dacă se menținea la „ridiculele sforării dramatice” și nu încerca „înșiși pilotii convingerilor contemporane”.

Un asemenea teatru nu putea fi însă un teatru al tehnicii pur și simplu. Distincția între „știința tehnicii de teatru” (pe care o socotea „un bun cîștigat”) și „experiențele pur dramatice” la care se hotărîse, e, în această privință, grăitoare. Un asemenea teatru pleca de la „nevoia unei cercetări atente, amănunțite a tuturor mijloacelor noastre de gîndire, de organizare a exprimării și chiar a simțirii”. Drama se configura în însăși conștiința umană, pe măsură ce această conștiință descoperea, cu cît mai lucidă, cu atît mai dramatic, adevărul. Ea se constituia așadar, dincoace de orice fabulă prestabilită și din afară condusă, pe intervalele care duc singure „prin revelații succesive în conștiință”, de la încetșoare la evidentă, de la aparență la esență, de la fapt la semnificație, de la

⁴ Spre inițierea și promovarea „teatrului de cunoaștere”, Camil Petrescu pornise din capul locului și stăruise de-a lungul întregii lui cariere atît în dramele sale cît și în cronicile și intervențiile sale teoretice în lumea teatrului. Cu *Suflete tari* el încerca însă o promovare indirectă a acestui teatru pe scenele noastre.

iluzie la adevăr. Viata interioară dobîndea în aceste împrejurări un rol necunoscut sub regimul pieselor anecdotice și al eroilor proiectați pe sensuri unice ; sub regimul accențelor și expresivității de-a gata exterioare ori creînd cu clișee de expresivitate consacrată o „iluzie a profunzimii și a singularității”. Lumea de afară răsună în conștiința omului în chip variat și contradictoriu. Ecoul lumii exterioare se traduce cu atît mai real pe planul expresiei artistice, cu cît el atinge „un organism moral” „mai complex, mai adînc, mai ramificat, mai sensibil”.

De aci, o seamă de consecințe în opera dramatică și în arta reprezentării ei pe scenă : o mai întinsă și mai concentrată atenție acordată proceselor de conștiință, iscate în om de contactul lui cu mediul social înconjurător ; străduința de a descoperi odată și împreună cu eroul adevărul vieții, nu de a i-l oferi confectionat dinainte și deci neconvincător ; străduința nu de a marca pur și simplu un conflict între două poziții divergente în care aflăm eroii unei drame și de a urmări desfășurarea și felul cum acest conflict se deznoadă, ci de a măsura gradul de necesitate în realitate a acestui conflict, tensiunea

pe care acest conflict o naște și sensul pe care dezlegarea conflictului îl lămurește în conștiința eroilor. Dramă și reprezentare a vieții interioare, sufletești, ele pretind scriitorului o familiaritate mai puțin diletantă și convențională cu cuceririle psihologiei umane, iar interpreților nu doar o rutinieră „naturaletă” ci „o inteligență profundă cu aplicație directă vieții”, „o sensibilitate receptivă față de o cit mai complexă varietate de senzații”, „o neconținută curiozitate”, „o imensă dorință de a cunoaște adevărul”⁵.

Tehnica dramatică apare așadar pusă în slujba dramei, a teatrului de cunoaștere ; așa cum tehnica reprezentării scenice se simte nevoită a se adapta și ea acestui teatru, pe calea „regiei interioare”. Regia aceasta, Camil Petrescu o inițiază în același timp cu scrierea primelor lui lucrări dramatice, opunînd-o regiei curente care, în ciuda multiplelor experimente și orientări ale vremii, îi apărea dispusă spre vizualitate gratuit frumoasă, așadar spre surprinderea și reproducerea ori spre stilizarea realității în ceea ce avea ea exterior aspectuos, colorat și nesemnificativ mișcat. Regia curentă se arăta prin urmare lui Camil Petrescu neadecvată înțelegerii în profunzime a unui text dramatic, cu atît mai puțin a unui text dramatic a cărui esență și ale cărui sensuri rezidă în „interior”. De aci sporul preventiv de exigență pe care-l dovedesc scrierile sale dramatice, „încărcate” ca adevărate caiete de regie, cu indicații interpretative la mai fiecare replică ori personaj. Pe aceste indicații interpretative — socotite și azi de unii drept dovadă peremptorie a inaptitudinii tehnice de care ar fi suferit Camil Petrescu în scrisul său dramatic — autorul *Sufletelor tari* puna, cu subliniată putere, un preț superior însuși textului vorbit, fiindcă ele „privesc mișcarea interioară a interpreților, ritmul debitului,



Olga Tuderache (Ioana) și V. Valentinianu
(Matei Boiu-Dorcani)

⁵ Camil Petrescu, *Teze și antiteze*.

tonalitatea și intensitatea vocii, intenționalitatea gesturilor“ și deci, fiindcă „numai ele dau semnificație reală acestui text vorbit“. Reproșul de „comentar literar cu virtuozități lirice“ aduse acestor indicații al căror caracter e în adevăr adesea metaforic și care „nu se mulțumesc să marcheze mișcările personajului, să atragă atenția unor accente conținute în replica personajului“⁶, mi se pare un reproș iarăși de ordinul vechilor înțepături cîte s-au încercat altădată, în cel mai bun caz neînțelegătoare, împotriva teatrului lui Camil Petrescu. Faptul că „transpunerea lor scenică“ n-a ajuns niciodată să mulțumească deplin pe Camil Petrescu, e departe de a fi un argument în dovedirea că dramele lui ar fi false romane, „drame pentru lectură“ adică. Dimpotrivă. Eu rămîn să cred, împreună cu Camil Petrescu, că „pentru un bun interpret nu există text nerealizabil scenic fie el acest text, însușire de considerații filozofice sau științifice“. Și-mi îngădui să judec pe acești interpreți după măsura în care au ținut seamă ori nu, de semnificațiile și nu doar de litera și logica imediată ale rolului. Îmi îngădui să cred că rolul poate fi trăit — și valabil trăit — nu în litera sau în sensul lui imediat logic, ci numai în semnificațiile lui. De aceea socotesc că trebuie să judec spectacolul în funcție de viața, de problemele și sensurile pe care autorul le-a văzut existînd nu în expresia înșelătoare a aspectelor de suprafață, ci în conștiința personajelor lui, în acea conștiință pe care cuvîntul și gestul nu le-ar putea exprima dacă ar fi golite de infinitatea de nuanțe nerepetabile, „văzute“ și urmărite de autor dar cu neputință a fi, în stadiul actual al psihologiei, altfel clarificate decît metaforic.

Am căutat în adevăr să văd în munca regizorală a lui Constantin Sincu strădania de a umple întîmplările dramei *Suflete tari* cu un conținut mai puțin direct decît acela al unei obișnuite, „verbal emoționante“ drame pasionale; de a face din ea mai puțin în subsidiar și mai puțin la modul imaginilor murale și o „primară dramă socială“ cum „biruise“ *Suflete tari* în 1922 și în 1937.

Ce doream însă să văd oferindu-mi-se mai mult în *Suflete tari*, astăzi?

...În 1937, după reluarea dramei sale la Teatrul Național, Camil Petrescu puse se să i se traducă piesa în franțuzește pentru o proiectată reprezentare la Paris. Cu binecunoscuta lui aversiune față de aproximații, el s-a oprit, cu îndelungi reflecții, cînd a avut în față o primă variantă a textului tradus, la titlu. Nu-i plăcea tălmăcirea literală a titlului. I se părea prea dură, prea precisă, prea lipsită de orizont. A încercat cîteva versiuni, fără să ajungă însă la o formulă ultimă, mulțumitoare. Faptul l-a înclaudat pe Soare Z. Soare care se afla de față și căruia i se părea vană atîta căutare, căci, zicea el, „un titlu e la urma urmelor un titlu“. „*Suflete tari*, răspunse atunci Camil Petrescu, ascunde un fond amar de ironie. Îmi pare rău că nu am marcat această ironie în titlul românesc, măcar cu trei puncte de suspensie. *Suflete tari* e în adevăr drama lui Andrei Pietraru, drama nebuniei lui. Dar cine din toată această dramă poate fi socotit suflet tare? Toți au pretenția unei țării lăuntrice și orgoliul de a și-o dovedi. Acest orgoliu ascunde însă la fiecare dintre ei — fie că e boierul Matei Dorcani, fie că e inflexibila Ioana Boiu, fie sărmanul Andrei Pietraru — conștiința unei structuri canceroase, bolnave, menită prăbușirii, a acestei țării. Sărmanul Andrei Pietraru...“ Și, ca în urma unei revelații, Camil Petrescu izbucni: „Asta e: *Ces pauvres âmes fortes*, asta-i titlul. Și asta este substratul amar al dramei“...

Aș fi dorit să simt în spectacolul de la Teatrul Tineretului ceva din ironia amară care străbate ansamblul dramei. C. Sincu s-a dovedit însă un regizor mai curînd al viziunilor analitice, decît al închegărilor sintetice. El a urmărit cu osebire drumul personajelor luate în parte și, firește, așa fiind, i-a fost greu să impregneze rolurile lor, fără artificializare ori falsificare, de o substanță străină sarcinilor lor puternic dramatice, cum este substanța ironiei.

⁶ V. Mindra, loc. cit.

Poate că o atenție mai aplicată asupra decorului i-ar fi înlesnit ceva, în această privință. Dar M. Rubingher a respectat prea în litera lor indicațiile bogate, minuțioase ale autorului, în loc să le înțeleagă pe linia semnificației lor. Dacă Camil Petrescu a avut, în teatru, vreo repulsiie, a avut-o în mod deschis și deosebit față de atmosferizarea naturalistă a scenei. De o asemenea atmosferizare s-a apropiat M. Rubingher în scrupuloasă-i respectare a detaliilor decorative indicate de autor. De aceea, în ciuda acestei respectări, spectatorul nu realizează casa „cu ziduri groase ca de cetate”, atmosfera de „bătrânesc... și de împăcare cuminte” în care trebuie să simți că se va precipita drama; nu realizează nici iatacul „jupîniței” cu tot mobilierul ei mult și pestriț ca pe o încăpere care reprezintă spiritul rafinat și pretențios, autoritar și rigid al Ioanei Boiu, chiar dacă acest spirit e predispus să îmbine motivele bizantine cu liniile lui Dante Gabriel Rosetti, cu culorile lui Luchian și cu vase persane... Cu atît mai puțin poate realiza spectatorul, din atmosfera decorului, ceața de ironie amară cu care Camil Petrescu înțelegea să-și învâluie drama.

Dar *Suflete tari* este, în același timp, și drama lui Andrei Pietraru, intelectualul care și-a permis să-și lase „robul din el” să vizeze și să se dezlănțuie într-o societate de stăpîni ce-i folosesc viața ca pe o unealtă, ce-i pretuiesc valoarea umană mai mult pentru pitorescul ei, disprețuind în el și terfelindu-i demnitatea, structura etică, forța spirituală, conștiința latentă a unei superiorități certe de cuprindere și de simțire intelectuală a rosturilor vieții și lumii. Pornită din neînțelegerea, dar și din desconsiderarea resorturilor sociale date, și crescută astfel la dimensiuni insolite, „nebungia” lui Andrei Pietraru urmărește cucerirea unui pisc — pe Ioana Boiu. Dincolo, deasupra acestui pisc, se înalță el, Andrei Pietraru însuși. Cucerindu-se pe sine și dovedind Ioanei Boiu că se poate cuceri pe sine, el își va dovedi sieși și ei și lumii ei, că este în adevăr unul „dintre cei tari”. Dar precum copleșirea spirituală a Ioanei Boiu a însemnat prăbușirea întregii ei lumi de orgolii adunate și alimentate istoric, autocucerirea lui Pietraru nu se poate săvîrși decît prin gestul suprem al înfruntării morții, gest care coincide cu revelația în conștiința eroului a unui adevăr ce se proiectează dincolo, afară din el. Acest adevăr vorbește despre imposibilitatea realizării omului într-o lume construită și realizată împotriva lui.

Drumul plin de hîrtoape lăuntrice, de rețineri și elanuri, de stîngăcii și cutezanțe, de abulie și înflăcărare, de calm calculat și de izbucniri spontane, de hotărîre și îndoială, pe care-l face Andrei Pietraru — „necăjindu-se” pe realități și insinuări, pe convingeri și simple bănuieli, pe împrejurări și pe oameni, pe sine și pe „jupînița”, pe dragoste și pe viață —; drumul acesta nebungesc și contorsionat spre adevăr, am fi dorit să-l vedem străpungînd spectacolul de azi al *Sufletelor tari*. Aceasta pretindea regizorului o preocupare inițială: a descoperi și a mișca în prim-planul dramei pe interpretul nebungiei lui Andrei Pietraru. A ocoli această preocupare sau a-i micșora însemnătatea a fost în toate montările scenice de pînă acum ale *Sufletelor tari* păcatul lor original. Camil Petrescu ar fi privit și realizarea lui Sincu, la fel ca și celelalte realizări mai vechi (din 1922 și 1937), cu nemulțumită clătinare de cap. Și-ar fi spus: „Eroul piesei nu și-a găsit interpretul...”

Nu vom osîndi prea mult pe Mircea Anghelescu. În poetul „însular” din *Romanticii* el a fost îndrumat să-și compună o mască: o mască, și exterior și lăuntric, edulcorată, zbîrcită în revers de liniile unor răvășiri dinainte pregătite să se exprime exploziv, dezordonat, ostentativ. Maska aceasta, cu mici corective „sfîrșit de secol”, i-a fost menținută de Sincu. N-am putut citi pe fața compus-trasă a lui Mircea Anghelescu, în privirile lui liricoide și în toată înfățișarea lui (de la suplețea pe care i-o subliniază costumul pînă la lăvalieră și plete), asprita față lăuntrică, rădăcinile forței virtuale, prezența pregătită să devină masivitatea de cremene în stare să rămînă în picioare chiar „dacă trei puhoaic s-ar prăbuși neașteptat” asupra-i, masivitate care avea să fie chemată să copleșască și să

arunce în umbră toată viața din juru-i — lumea plină și sigură de sine a casei Dorcani, cu jupînița în frunte. Mircea Anghelescu a urmărit cu scrupulozitate, fază cu fază, drumul rolului său : a fost un bibliotecar șters, stîngaci, timid, delicat ; a trăit „cu agitație” — poate prea excesivă — intrarea în „necaz” ; a lansat (în sine) cîteva surprize de efect tare, în iatac, în aprigul joc „pe viață și pe moarte” cu rigiditatea și opacitatea morală și sentimentală a jupîniței ; a realizat cu dăruire vădită, deși prea dezarticulat, prea răsfirat pe scenă și prea strident precipitat, momentul revelației sale ultime — viziunea falsității, imunității și inaccesibilității valorilor pe care le crezuse încununată în Ioana Boiu. A fost însă în ansamblu un student, mai curînd decît un ratat, un amoretz, mai curînd decît o flacăra morală gata să incendieze scena. Conștiințiozitatea jocului său justifică laude aduse actorului și-l feresc, cum notam mai sus, de osîndă critică.

De ce l-a distribuit însă C. Sincu pe Mircea Anghelescu în Andrei Pietraru ? Și mai ales de ce l-a menținut în rol (spre paguba lui, dar mai cu seamă spre paguba mesajului dramei) ? Andrei Pietraru e un om care a renunțat, dar despre capacitățile și veleitățile căruia n-avem voie să ne îndoim. Totuși Culai Darie, cu jovialitatea rubicondă a lui Gheorghe Oprina, îl copleșește. Doar textul dramei vorbește de o rezistență a lui Andrei în fața apelor pe care Culai le face, la vechiul bun simț și vechea tărie a colegului său de altădată. Doar textul ne vorbește de o lasitudine grea, impasibilă, a lui Andrei în fața adevărurilor rostite de Culai împotriva casei și împotriva funcției „de slugă a casei” în care același Andrei a sfîrșit prin a se complăce, de dragul Ioanei. Umorul lui Oprina e mai puțin gras decît pare, și s-ar cuveni poate să fie mai puțin gras decît pare. Oprina are însă în fața lui un partener care nu pune nici o piedică bonomiei sale structurale și care lasă pînă și indignările sale să capete turnură bonomă. Mircea Anghelescu este apoi copleșit și de personajul-umbră, de Elena (Doina Tuțescu-Pușcariu). Discreția simplă și caldă a Doinei Tuțescu are o forță de penetrabilitate, în cele cîteva mărunte apariții ale ei, care literalmente stînjenesc (nu-i o imputare, dimpotrivă e un elogiu ce-i aducem) în Mircea Anghelescu puțința unui răspuns corespunzător. Al. Pop Marțian (în care, ca să fiu drept, nu recunosc deplin antecedentele tenebroase ale lui Șerban Șaru-Sinești, ministrul de justiție din *Jocul Ielelor*) are o apariție și o evoluție de scenă episodică. Totuși nu-l uit. Nu-l uit nici pe prințul Bazil Șerban. Dimpotrivă, gestul aristocrat, rostirea ușor și nazalizat distinsă, privirea studiată prin monoclu și pasul arcuit, care compun prin Al. Critico pe rivalul lui Andrei Pietraru la simpatiile Ioanei Boiu, au o siguranță caracteristică pe care — deși și ea episodică — anevoie o vezi înfruntată, chiar în furia unui duel (de neconceput decît pentru că o spune textul), de lipsa de coeziune și de pasta rozacee cu care Mircea Anghelescu a fost lăsat (ori poate îndrumat) să închege fața lui Andrei Pietraru.

În opoziție cu asemenea față, V. Valentineanu (bătrînul Matei Boiu-Dorcani) n-ar fi trebuit să-și consume atîta gamă de mijloace de expresie cîte a folosit. Aceste mijloace sînt de altfel neindicat întinse pe coarda tremurătoare a melodramei. Matei Boiu-Dorcani e un boier care păstrează cu tărie orgoliul deșart al unei misiuni mesianice a clasei sale, deși are conștiința inevitabilelor răsturnări sociale. „Totul e să putem dura, fie și-n umbră” e lozinca lui. Prăbușirea lui nu poate de aceea să fie tînguitoare. Chiar dacă această prăbușire e legată de o catastrofă sufletească personală de părinte care trăiește rostogolirea de necrezut pentru el a trufiei fiicei sale, care asistă la „moartea vie” a ceea ce „facea tăria și frumusețea vieții” și convingerilor lui. De altfel, Matei părăsește scena, în indicațiile lui Camil Petrescu, „cu un neînduplecat dispreț” față de Andrei. E drept, o asemenea ieșire din scenă ar fi făcut incredibilă spectatorului victoria pe care Mircea Anghelescu o repurtează în schimbul de principii etice cu Valentineanu. Așa cum incredibil pare triumful de poet minor, nicidecum de forță telurică dezlănțuită, pe care Mircea Anghelescu urmează să-l aibă în raport cu „jupînița” Ioana Boiu.

Olga Tudorache a fost în adevăr, dacă pot spune așa, prea în rol pentru partenerul ei. L-a covârșit de-a lungul întregului spectacol, de la cea dintii apăsată și mărunț ritmată replică pe care o rostește; de la cea dintii sfredelitoare sau indiferentă privire pe care o aruncă celor din scenă și sălii; de la cel dintii gest, greu de toată povara unei majestați cerebral construite, pe care o desenează. Cu „ochii mari, fiști, arzători“ ai „idealului ei în trecut“, „care ocolesc parcă tot ce e uriciune pămîntească“; cu „fruntea înălțată și limpede“ a aceluiași ideal cu care aduce atît de mult, frunte disprețuind „bucuriile de preț mărunț ale celor din jur“, Ioana Boiu era chemată să-și domine clanul și, deopotrivă, neluata în seamă și timida făptură a lui Andrei. Dar numai pînă în momentul în care acesta crește la proporțiile unei forțe ce o depășește. Olga Tudorache nu are însă inițiativa de a se lăsa depășită de Mircea Anghelescu. Mă întreb, de-ar fi avut o atare inițiativă, ce ar fi izbutit să dobîndească? Abdicarea de la majestuoasa ei linie se petrece dincoace de realizarea artistică, în acceptarea noastră, îngăduitoare, a unui schimb de poziții de care luăm cunoștință din replici și dintr-o făcută frîngere a trupului ei în brațele partenerului.

Încă o dată, Sincu a păcătuit în distribuirea lui M. Anghelescu. Drama lui Andrei Pietraru presupune înfruntarea a doua puteri morale, spirituale și intelectuale, cel puțin de greutate egale. (Deși dimensiunea „nebunească“ a lui Andrei se pretinde superioară). Un partener pe măsura Olgăi Tudorache ar fi fost poate plasat cu o treaptă mai sus decît ea. Și ar fi impus, fără îndoială, interpretei Ioanei Boiu, și un anumit filon de feminitate. de ascunsă deficiență carnală care-i lipsește acum, și care ar fi împins și mai limpede pe primul plan — filozofic, dramatic și scenic — pe Andrei Pietraru.

Dacă l-am urmărit atît de insistent pe Mircea Anghelescu în raport cu ceilalți protagoniști, am făcut-o numai pentru a inveda la C. Sincu păcatul de a fi neglijat să acorde atenția primă rolului interpretat de tînărul actor; pentru a inveda însă în același timp cumînțenia neistovită cu care, rol de rol — chiar cu rolul ingrat în care a fost distribuit Mircea Anghelescu — C. Sincu a urmărit în transpunere scenică textul dramei (inclusiv în bună măsură indicațiile parentetice din text).

Sîntem din acest punct de vedere în fața uneia din cele mai curate spectacole pe care în ultimele stagiuni le-a oferit Teatrul Tineretului. Și spun aceasta, gîndindu-mă la greutatea pe care o dramă de Camil Petrescu — totdeauna o dramă cu probleme, și tehnice și artistice — le pune în fața creatorilor unui spectacol. Iertînd pe Sincu de absența viziunii sintetice a dramei, încumetarea de a fi abordat pe Camil Petrescu mi se pare în pofida observațiilor ce i-am adus, vrednică prin ea însăși de laudă.