

## Trei piese dintr-un album\* . . .

A ține o lună de zile afișul cu un repertoriu alcătuit în exclusivitate din piese românești este — trebuie să o recunoaștem — o performanță. Și ea ne-a fost oferită în cadrul Lunii Culturii de Teatrul Armatei. Succese mai vechi ale teatrului, obținute prin valorificarea unor capodopere din patrimoniul nostru clasic, s-au împletit cu altele, recente, câștigate prin valorificarea unor lucrări noi ale autorilor contemporani. Se poate spune că ceea ce a marcat activitatea teatrului, în această primă parte a stagiunii, a fost fără îndoială succesiunea febrilă a premierelor cu noi piese originale.

Era firesc, deci, ca producția din această perioadă să devină un centru de atenție și să stîrnească comentarii din cele mai largi și mai felurite.

Unii — din categoria gurilor rele — susțineau că febrilitatea manifestată acum nu ar fi cu totul străină de soarta avută de același gen de piese în stagiunea trecută la Teatrul Armatei, cînd — după cum afirmă ei — nici o lucrare originală recentă n-a văzut lumina rampei.

Nu știm dacă faptele acoperă exact afirmația, dar chiar de ar fi așa, important în teatru (artă prin excelență a *actualului*) e actul prezent și acesta se înscrie, cu toate semnificațiile lui, sub semnul pozitiv.

Alții, sub o formă sau alta, lasă să se înțeleagă că această avalanșă de piese originale ar pune în cumpănă exigența față de calitate.

Firește, iarăși, că problema calității are aspecte multiple, care nu se pot simplifica și epuizarea lor nu-și are rostul în rîndurile de față.

Este astăzi un loc comun că numai într-o varietate și multiplicitate de peisaj, că numai la o vastă și intensă efervescență, ogorul creației originale poate genera capodoperele nescrise. De aceea, și sub acest aspect al năzuinței de a fi „prezent“, de a fi în actualitate, gestul teatrului se înscrie pozitiv, el apărînd, așa cum scrie directorul său, atît „un act de conștiință patriotică“, cît și unul „de atentă conștiință artistică“.

Dacă aplaudăm oricînd larga promovare a dramaturgiei originale, socotim, în același timp, că aceasta solicită o tot atît de largă și totodată amănunțită discuție critică, care, conjugată cu audiența publicului, poate contribui la deslușirea drumurilor de mai departe.

Scrutarea analitică — care încearcă să situeze obiectiv locul noilor opere în cîmpul dramaturgiei naționale, aportul lor specific și limitele atinse — constituie un act care

\* Teatrul Armatei: Ecaterina Teodoroiu de N. Tăutu; Prăbușirea de Alex. Șahighian și Umbra baroanei de T. Vornic.

poate ascunde, dincolo de severitatea de circumstanță, tot atîta căldură cît și îmbrățișările din seara premierei.

E, de altfel, singurul mod la care dorim subsumate și însemnările de mai jos.

\*

Este o dominantă ținînd de profilul Teatrului Armatei — reprezentarea unor piese unde liniile active decurg (sau converg) dintr-un *eveniment istoric*, care devine rațiunea însăși de a fi a spectacolului respectiv. Fie că evocă un trecut îndepărtat, încetșat în legendă (*Meșterul Manole*), fie că readuce la lumină chipuri și fapte dintr-un trecut nu prea îndepărtat, dar care au căpătat totuși o aură legendară (*Ecaterina Teodoroiu*), fie că extrage aspecte semnificative dintr-o actualitate cu rezonanță istorică (*Prăbușirea, Umbra baroanei*) — *evenimentul istoric* devine firul roșu al producției teatrului, care tinde să ia proporția unui imens album viu, ilustrînd într-o succesiune încă fragmentară de tablouri — viața patriei. Ceea ce, de asemenea, nu se poate înscrie decît sub semnul pozitiv.

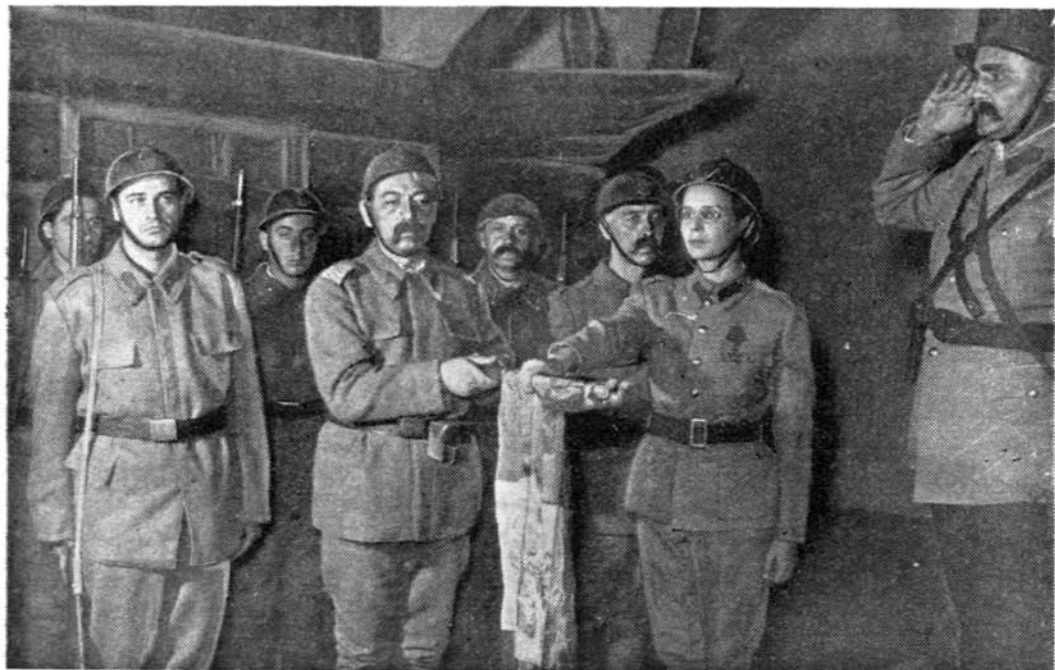
Dacă nu ne înșelăm *Ecaterina Teodoroiu*, a lui Nicolae Tăutu, este prima lucrare dramatică din anii noștri, care aduce pe scenă oameni și întîmplări din primul război mondial. Socotim de aceea ca merit de seamă al autorului, pe lîngă evocarea luminoasă a existenței exemplare a „eroinei de la Jiu“, și încercarea de a limpezi înțelesurile pe care cată să le aibe această existență.

Valorificînd imaginea cu nimb de simbol a Ecaterinei Teodoroiu pe linia *patriotismului popular* — apăsînd chiar pe rădăcina populară a eroismului, cu tot caracterul lui spontan — N. Tăutu și-a asigurat un punct de pornire temeinic pentru ridicarea schelei celor trei acte ale piesei sale.

Și, plecînd de aici, trebuia să ajungă (căci nu se putea restrînge la o imagine lirică, fie ea și de exaltare a eroismului) la *ciocnirea inevitabilă a acestui patriotism de extracție și esență populară cu reprezentanții lumii opuse* (și sistemului ei constituit: burghezo-moșieresc) — implicați în același fapt istoric, războiul, dar de pe poziții diferite. Tăutu a intuit aceasta și a căutat să fabuleze coliziuni dramatice, care să facă explicit faptul incontestabil al aversiunii lumii mai sus pomenite față de Ecaterina Teodoroiu (aversiune concretizată de altfel sub forma nenumăratelor calomnii). Însă, fie din insuficiența posibilităților de documentare, fie dintr-o carență de invenție, amplitudinea ciocnirilor dramatice, înfățișate de autor în soluția la care s-a oprit (și generate în principal prin implicarea în tramă a personajului Moruzi), rămîne limitată și nu acoperă în întregime sensul adînc al conflictului real. Intervenția lui Moruzi în traiectoria avîntată a Ecaterinei se datorește mai mult unui accident, unei întîmplări (ea e involuntar martora trădării lui), reflectă mai degrabă un incident personal și nu o structură obiectivă (un conflict de clasă). *Insuficiența relaționare prin conflict a figurii centrale cu cadrul istoric* face după părerea noastră ca desfășurarea piesei să sufere de discontinuități, să oscileze după cum s-a mai spus și de alții — între dramă-portret, frescă istorică și poveste sentimentală, fără să se definească în una din ele. Cît despre cadrul istoric, evident, autorul nu își putea propune să dea un răspuns problemei de ansamblu a caracterului primului război mondial, dar, chiar fără aglomerare de date sociologice, dispunea în literatura noastră de o puternică tradiție critică<sup>1</sup> de la care putea prelua și dezvolta situații și conflicte oglîndind mult mai profund contradicțiile vremii și diferitele forme de manifestare ale sistemului burghezo-moșieresc, decît „cazul“ spionului Moruzi sau decît intervenția hilară a celor trei cioclovine (care rămîn totuși laturi minore ale procesului real).

Natura conflictului fiind astfel limitată, și concluziile, pe care le deduce spontana Cătălina din șocol ei cu lumea ciocoilor, nu capătă în piesă o rezonanță mai profundă și,

<sup>1</sup> Dacă ar fi să pomenim numai romanele lui Camil Petrescu și Cezar Petrescu.



Scenă din actul III („Ecaterina Teodorolu“)

în partea a doua chiar, figura ei atît de vie în partea întia devine mai incertă, mai puțin pregnantă. Aceste obiecții (care se reduc, în fond, la problema selectării elementelor concrete pentru construirea conflictului) nu umbresc totuși elanul și generozitatea revărsate din belșug de autor în opera sa, nici efuziunea unui sincer și cald sentiment patriotic, pe care-l simțim pulsînd în spatele fiecărei replici.

O autenticitate — plesnind de sevă și de miez — dovedește scriitorul, cînd — cu un deosebit relief — ne prezintă imaginea parcă trasă în cărbune, a plutonierului Stavăr. Drama acestuia — sau comedia lui tragică — dovedește la N. Tăutu o surprinzătoare pătrundere nu numai în pitorescul năravurilor vechii armate, ci și în cutele unui suflet răsucit, ale unei conștiințe neguroase. Totuși trebuie adăugat că toată povestea lui Stavăr, reușită în sine, se dezvoltă parazită pe corpul dramei, fără legătură directă cu acțiunile în care e implicată eroina.

Spectacolul (cu excepția cazului plutonierului Stavăr, care prin aportul interpretului a căpătat adîncimi și rezonanțe mai tulburătoare, pe ambele planuri, satiric și dramatic) reușește să valorifice tema doar pînă în zona *reprezentării imediate*, unde obiectul reprezentat nu e depășit — prin virtuți emoționale, sugestive, sau de altă natură<sup>2</sup> — de un spor de înțelesuri și idei. Marea vibrație, capabilă să înaripeze textul, să-i amplifice latențele, dilatîndu-l pînă la dimensiunile unei adevărate drame eroice, a lipsit regiei, de altfel conștiințioasă, a Sandei Manu. De aceea spectacolul și-a îndeplinit doar prima sa sarcină — să-i zicem evocativă — dar nu și pe cealaltă, de descoperire (sau de revelare, dacă vreți), care ne tulbură și ne răscolește.

Impresia pornește pe de o parte de la rezolvarea plastică a spectacolului (înțelegînd prin asta crearea *imaginilor* scenice, care implică atît scenografia lui Cristian Ionescu cît și amplasamentele și compozițiile personajelor în cadru, datorate regiei). Această rezolvare are un aer oarecum desuet, de documentar nevoit și necăutat, sufocînd respirația mai largă

<sup>2</sup> Ca, de pildă, „efectul de distanțare“ din teatrul brechtian.

și suflul mai amplu, necesare într-o dramă în care predomină accentele eroice. Lipsite de viziune și de idee, transpunând fotografic nota de precar — luată poate din indicațiile autorului — decorurile, toate închise, au meschinizat, înghesuindu-le, scene esențiale (ca, de pildă, ciocnirea între soldați și cioclovinele venite să le batjocorească suferința). După cum, într-un spațiu mai generos organizat, moartea eroinei ar fi dat un fior sporit finalului, care cerea un plus de amplificare prin mijloace scenice.

În conducerea generală a interpretării, regia a izbutit pe linia desenului sobru al personajelor (cu preferințe pentru „tipuri“), ca și în punctarea — cu mijloace de simplitate și gingășie chiar uneori — a momentelor de cotidian, de obișnuit, de „neeroic“ răspândite în tensiunea globală a unei „piese de război“. A reușit mai puțin însă în acordarea accentelor grave, majore, eroice, care se cerea totuși să constituie „registru fundamental al partiturii“. Iar acestea, uneori au fost prea palide, alteori au sunat fals. Și poate din această neechilibrare a registrelor (în defavoarea celui major) provine, pe de altă parte, impresia de „reprezentare imediată“ de care vorbeam.

Nu ne gândim să facem din asta o culpă regizoarei, aflată încă la începuturi și debutantă în colectivul cu care a lucrat. Credem că este aici o problemă mai generală, care se pune reprezentării pieselor cu temă eroică, și anume găsirea expresiei adecvate unui *patos contemporan*. Fără umflări retorice, sau diluări melodramatice, fără „declamație“ sau revărsări desuet-romantice, se simte necesitatea unor accente sobre, dar destul de puternice, apte să exprime la diapazonul just, nivelul emoțional și intelectual al trăirilor generate de o situație eroică sau, poate mai bine spus, tensiunea poziției eroice în viață. Dar la acest capitol sîntem în general toți încă debitorii.

În rolul titular, Magdalena Buznea excelează în nota de spontaneitate și candoare, în ingenuitatea servită cu inteligență (fiind adorabilă în scena preparării cafelei sau atunci cînd mărturisește că-i friguroasă, ori cînd își pune ochelarii). Personajul ei a *existat*, cu o simplitate simpatică și un vădit caracter popular. Din păcate, însă, această bună impresie nu o putem păstra atunci cînd trece la replicile „de fond“, unde tonurile, cam declamate, sună gol, făcîndu-ne să simțim neaderența gândirii. De exemplu, în actul III, cînd în pivnița-închisoare își deschide sufletul pentru prima oară lui Prunoiu și nu numai atunci<sup>3</sup>.

Foarte buni, susținînd cei doi poli de atitudine printre ofițeri, C. Neacșu (cu o mențiune specială pentru autenticitatea personajului realizat) și Constantin Brezeanu (excellent, dar, lucrînd în „specialitate“). Credem totuși că tratarea în tonuri apăsător-grotești de caricatură a personajelor cioclovinelor — interpretate de Lily Popovici și Angela Teodorescu — nu este cea mai fericită soluție. De asemenea, nu înțelegem de ce un rol lăsat de autor în stadiul de schiță (Alice Moruzi) trebuie împins și prin interpretare (Natașa Nicolescu) la un schematism ostentativ. Elemente desuete de joc a adus și M. Heroveanu, care deși realizează *prezența* personajului odios, o compune din tonuri contrastante, mărturisind un „diabolism“ răsuflat. În plutonierul Stavăr, Sandu Sticlaru a pus atîta pastă, atîta organizare, atîta densitate de viață — în detalii cît și în mișcarea generală<sup>4</sup> — încît chiar dacă prin asta s-a umbrat linia directoare a spectacolului, drama sa a făcut să freamăte sala.

Cu *Prăbușirea* evenimentul istoric devine actualitate, pentru că deși distanțat cu mai bine de un deceniu, el se înscrie în punctul nodal al istoriei noastre, de unde trecutul a încetat și a început Presentul, cu majusculă. Meritul lui Alex. Sahighian este de a se fi oprit asupra acestui moment ireversibil al istoriei și a-i fi surprins aspecte, în dramaturgia noastră, încă inedite.

Și de data aceasta avem de-a face cu o lucrare oscilînd între fresca istorică (prin temă) și drama-portret (prin subiect) ultima precumpănind. O dramă-portret negativă, căci

<sup>3</sup> În treacăt, îi atragem atenția (cu puțină bunăvoință se pot corecta, și asupra unor imperfecții de intonație; tendința spre sacadare în rostirea frazelor și de corecta) și asupra unor vocale, care îi împrumută uneori un iz de manierism desuet.

<sup>4</sup> Privirile, clipirile, ezitățile sale au un plin, o densitate de viață, ca în pictura unui maestru olandez.

autorul și-a propus să arate triumful forțelor pozitive, care au asigurat la noi mersul înainte al istoriei, prin studiul atent al prăbușirii moșierului politician Bălțeanu, stilp al regimului reacționar. De reținut deci că dramaturgul și-a ales drept procedeu, pentru afirmarea mesajului său pozitiv, nu reflectarea directă a fenomenului istoric în întregul său (cuprinzând obligatoriu cele două laturi ale procesului dialectic), ci doar *refracția* acestui fenomen în casa Bălțenilor. Rămîne de văzut în ce măsură acest procedeu îi va permite realizarea acelor imagini, capabile să epuizeze realitatea, fără a o trăda, pînă în miezul și esența ei.

În primul rînd, restrîngîndu-se cadrul se restrîng și posibilitățile de coliziuni dramatice; conflictul social e convertit în conflict familial, substanța dramatică propriu-zisă fiind furnizată de ciocnirea între Bălțeanu și copiii săi, care, în urma unui dureros proces de conștiință, se rup de poziția tatălui lor. Posibil e ca și aceasta să fi fost o latură a procesului istoric — în tot cazul una foarte particulară — dar care în piesa lui Al. Sahighian trece pe primul plan, în timp ce grosul fenomenului rămîne în afara scenei.

E drept că răsfrîngeri ale procesului revoluționar pătrund în scenă la modul aluziv, sub formă de ecouri. Din implicațiile cazului Adrian aflăm unele date în legătură cu pregătirea insurecției armate de către P.C.R., însă, destul de discret. După cum în discrețiile absolute sînt învăluite și legăturile simpaticului general Andreescu — reprezentant al părții sănătoase a ofițerimii superioare, — cu cei care pregătesc insurecția. În fine, există ecouri (zvonuri, vești despre preluarea moșiilor de către țărani, voci manifestînd în culise) și ale etapei de după 23 August cînd, sub presiunea maselor muncitoare, reprezentanții reacțiunii, printre care și Bălțeanu, au fost excluși de la guvernare. Dar cea mai generoasă inventariere a acestor ecouri nu poate, din păcate, ocoli constatarea că din piesă lipsesc totuși tocmai aceia a căror prezență a hotărît cursul procesului istoric de care se ocupă autorul — și a impus sensul „prăbușirii”. Această absență — resimțită ca un gol dramatic de către spectatorul obiectiv și nesuplinită prin sugestiile poate ale unei atmosfere mai elocvente — face ca și personajele prezente să se tensioneze cam în gol, să pară mai degrabă agitate, decît angajate într-o formidabilă încheștare.

Cînd autorul, ca dramaturg, simte necesitatea unei ciocniri care să se desfășoare totuși

Toma Dimitriu (Bălțeanu) și Geo Malcan (Climescu) în „Prăbușirea”



înaintea ochilor noștri (după ce epuizase primul filon prin sinuciderea, prematură dramatică, a lui Adrian), recurge atunci la argatul Ion — ceea ce, să fim drepti, e prea puțin. Dar acestea sînt limitele pe care și le-a impus autorul și a cere mai mult ar însemna să ignorăm piesa scrisă, cu particularitățile ei, și să discutăm o altă lucrare.

Chiar în cadrul restrîns impus de subiect însă, *eludarea factorilor, care au dat greutatea specifică procesului revoluționar*, nu putea să rămînă fără efect. Figuri insuficient încheiate, cristalizări interioare nedeslușite în profunzime și sfîrșind nedumeriri fac ca spectatorul să se simtă frustrat de anumite clarificări necesare: Care sînt resorturile determinante ale poziției lui Adrian (în piesă destul de aburite)? Sub zodia căror factori ajunge această odraslă, „cu educație engleză”; de ciocoi. alături de dușmanii clasei sale? „Influența” Ancăi? Dar, cine e Anca (dincolo de „enunțul” ei)? Care îi e conținutul și de unde îi vine tăria? În nici un caz nu din neantul învăluit în apariția încîntătoare și

zîmbetele dezinvolve ale actriței Marga Butuc). Aici nu mai e alt răspuns, decît modul carent al soluției dramaturgice.

Rămîne, ca piesă de rezistență, portretul lui Andrei Bălțeanu, cu toate tarele lui (din familia, mai puțin a lui Matei Boiu, cît a lui Sinești omul politic „forte“ al lui Camil Petrescu) — căruia în spectacol Toma Dimitriu i-a împrumutat toată aroganța și duplicitatea morală a speciei. De asemenea, cîteva tipuri din insectarul defunctului regim: aface-ristul veros (admirabil mișcat de savurosul Virgil Vasilescu), comisarul (întruchipat cu toată autenticitatea de Ghiță Mazilu), politicianul trăgător de sfori (creionat cu aplomb de Geo Maican).

Regiei lui George Rafael, care a mers pe text cu toată convingerea și cu destulă cumițenie (dar rezista oare textul la mai multă dilatare?), nu-i va imputa nimeni că n-a folosit imagini grele de sensuri simbolice, care ar fi fost poate și deplasate. Altceva însă i se va putea, la rigoare, reproșa. Că n-a încercat să suplinească mai consistent unele anemii ale textului — atît pe linia intensificării ecourilor vieții din afară, cît și prin configurarea mai apăsător-caracterologic — (în măsură să le dea mai multă greutate) — a personajelor carente, Anca și Adrian.

Am fi preferat, de pildă — în Anca — o interpretă a cărei singură prezență să ne sugereze un om *angajat*, care trăiește *tensiunea ideii militante*, adică o actriță care prin datele ei personale să fi adus din culise *trena rolului* cum spune Stanislavski și să-l facă astfel credibil. Marga Butuc-Codrescu a suris însă cuceritor și atît, limitîndu-se la condițiile literare ale rolului care îi apăreau, desigur, ingrate.

Sebastian Radovici a dovedit și pe o scenă bucureșteană că este un actor tînăr de calitate prin inteligența jocului simplu — dar nuanțat, expresiv și sensibil — deci cu o bună școală a tehnicii interioare (încă cu stîngăcii în mișcare și tonalitate). Dar, ca și la Marga Butuc, nu credem că a fost servit prin distribuirea lui în rolul respectiv, după cum nici acesta n-a fost — nu servit (căci ar fi nedrept) — ci supraacoperit (cum era nevoie).

Scenă din actul III („Umbra baroanei“)



În interpretarea lui Radovici frământările lui Adrian au apărut mai mult ca o criză de adolescență și nu ca un proces matur de luciditate și acțiune. Ceea ce ar fi fost foarte normal — dacă episodul său ar fi însemnat doar un fir, într-o urzeală firească a dramei. Dar cum în economia piesei funcția majoră apasă din greu, după cum am văzut, asupra firavului Adrian — suportul împrumutat de Radovici e neindestulător.

Mărturisim cinstit că am fost printre cei cărora *Umbra baroanei* le-a șocat gustul pe care și-l vor contemporan. Însă, ca oricărei probleme de gust, n-am acordat prea multă încredere nici acestei impresii, în fond atât de subiectivă, și ne-am apropiat mai mult de opera lui Tiberiu Vornic, cu dorința de a-i descifra obiectiv mesajul.

Am descoperit atunci o lucrare scriitoricească, care se distinge prin vigoarea caracterelor și conflictelor, după cum în dramaturgul Tiberiu Vornic am redescoperit pe posesorul unei meșteșugite limbi literare, în care predomină o notă de vînjoșie (sau vînjoșenie, tov. Vornic?) și care nu se teme de expresiile tari, sau de situații și mai tari. Am apreciat, de asemenea, o lăudabilă intenție de a-și integra pasta densă a bogatului său material dramatic într-o pînză istorică — după cum și efortul — nu mai puțin lăudabil, de a da asprelor sale coliziuni, o direcționare și un sens social. La capătul acestui drum am avut satisfacția de a fi socotit că țilcuim și mesajul inedit, incifrat în pletora — îndeajuns de inextricabilă — a situațiilor, relațiilor și conflictelor stufoase ale piesei, mesaj pe care căutam să-l palpăm într-o anumită tensiune etică — proprie lucrării lui T. Vornic.

Bîntuit de un roi de probleme, axul gândirii autorului în această piesă credem a-l găsi în *dezbaterea condiției femeii*, în pledoaria pentru afirmarea demnității ei.

Dezbaterea acestei probleme se petrece însă într-un moment istoric dintre cele mai grele din cîte a încercat, în trecutul nu prea îndepărtat, poporul nostru: dictatul de la Viena. Iar Tiberiu Vornic folosește cu ușurătate acest moment, ca o simplă culoare istorică, fără implicații esențiale în drama eroilor săi. Cît privește felul în care autorul afirmă demnitatea femeii de azi, ni se pare cel puțin ciudat, dacă ne gândim că această demnitate este concretizată aici într-o fidelitate — pe cît de nezdruncinată, pe atît de neîntemeiată etic — față de un transfug, dușman declarat al poporului. După cum la fel de neîntemeiat ni se pare și fiorul general de bucurie, cu care se întîmpină o inexplicată — deși dramatică — poate plauzibilă — întoarcere în țară a acestui transfug.

Cu aceste poveri de ordinul cuprinderii și înțelegerii realității noastre actuale, mesajul intenționat de Tiberiu Vornic în *Umbra baroanei* se răstoarnă, dacă nu pînă a deveni opusul lui, în orice caz, îndeajuns pentru a-și pierde din forța necesară de convingere și de educare civică.

Și ca să fim cinstiți pînă la capăt, caracterul de vetust, care ne-a șocat, își găsește și el un temei obiectiv în unele viziuni și înțelegeri ale autorului și, mai violent poate, în procedeele teatrale folosite pentru valorificarea materialului de viață acumulat, desigur, dintr-o experiență consumată a lumii.

Aplecarea spre surprinderea situațiilor de „șoc” emoțional, sau de „lovituri” care instantaneu întorc pe dos situații cu 180°, înfîlnirea la tot pasul cu gesturi și cuvinte definitive prin care eroii își stabilesc relațiile, cultivarea intensităților afective pînă la paroxismul lor, unde procesele psihice devin fiziologice, determinarea destinului eroinelor prin avatarurile lor erotice, dezvăluirea ostentativ-indiscretă a unei instinctualități agresive și încă altele, nu puteau să nu readucă în minte amintirea unui teatru (socotit pe nedrept deci defunct), unde Bernstein era Alah, iar Bulevardul profetul său. Ni se poate replica că asemenea „lovituri” se petrec și în viață — ceea ce în definitiv nu este exclus — dar în nici un caz nu atât de aglomerate, și încă în cascadă. Și apoi noi nici nu le contestăm existența, ci apreciem doar gustul care a prezidat la alegerea lor exclusivă din multitudinea de fațete ale vieții, unde greutatea specifică parcă nu ar cădea totuși, în înțelegerea noastră contemporană, pe planul valorificat cu precădere de autor. Dar nu numai în

viziunea dramatică, ci și în tehnică recunoaștem procedee ținând de o anumită manieră vetustă. Spionări și surprinderi — și să nu credeți că exagerăm spunând că cel puțin de vreo șapte ori un personaj ascuns în vreun accident al decorului a ascultat fremătind destăinuirile altora, care îi ignorau prezența — reîntâlniri după ani și recunoașteri înlemnite de stupeoare, imprecății și blesteme, finaluri în fortissimo și încă altele, orchestrate întru aceeași culminație apoteotică de „melodrama resurexit” ! Și expresiile verbale au lunecat uneori, spre a deveni foarte lunecoase, ca, de pildă, neliniștitoare întrebare pe care și-o pune un personaj, anxios de a ști — „ce se petrece în taina rochiței domnișoarei Cireșica ?” Dar nu vrem să mai continuăm cu găsierea de noduri în papură — contabilizarea lor cea mai înverșunată nu poate umbri suculența și farmecul incontestabil radiat de personalitatea autorului, pe care, hotărât, nu am vrea să-l mîhnim cu minuții analitice.

În spectacol, am recunoscut mîna maestrului Șahighian în reliefația cit mai pregnantă a caracterelor, în conducerea simfonică, tumultuoasă, explozivă chiar, a conflictului. Tonul major, cu toate pedalele, a dominat în scenă. Actorii, ieșiți din lîncezeala intimistă, și-au mobilizat toate resursele și, nu în ultimul rînd, pe cele fizice. Tablourile au avut crescendo, iar cortinele au căzut totdeauna pe un punct bine precizat.

În interpretare am apreciat inteligența și pudoarea Liliane Tomescu, care s-a menținut pe o linie de discreție și decență a jocului, socotind peșemne, că sufletul nu e mînușă sau stomac de coelenterată, care oricînd se poate întoarce pe dos. Cităm alături pe Val Săndulescu (aplaudîndu-l pentru scena „tare” de explicație cu mama din actul III — unde exploziile, emanînd din convingere, au fost just dozate prin echilibrarea afectelor cu gîndirea și, în parte, pe Toni Zaharian și G. Sion, care și-au axat aparițiile în accepția contemporană a jocului actoresc.

Din păcate nu același lucru putem spune despre Aurel Rogalschi și Aglae Metaxa, care au folosit mijloace neadecvate cadrului psihologic — contemporan totuși al dramei pentru relevarea tensiunii și intensității imprimate de regie.

Însă, la căpătul acestor puternice manifestări ale temperamentului unui virtuos, ne-am întrebat dacă nu cumva piesa lui Tiberiu Vornic nu s-ar putea juca și altfel, dacă nu cumva ea ar putea căpăta o altă lumină sunînd mai temperat, mai uman, mai aproape de simplitatea profundă a vieții ?