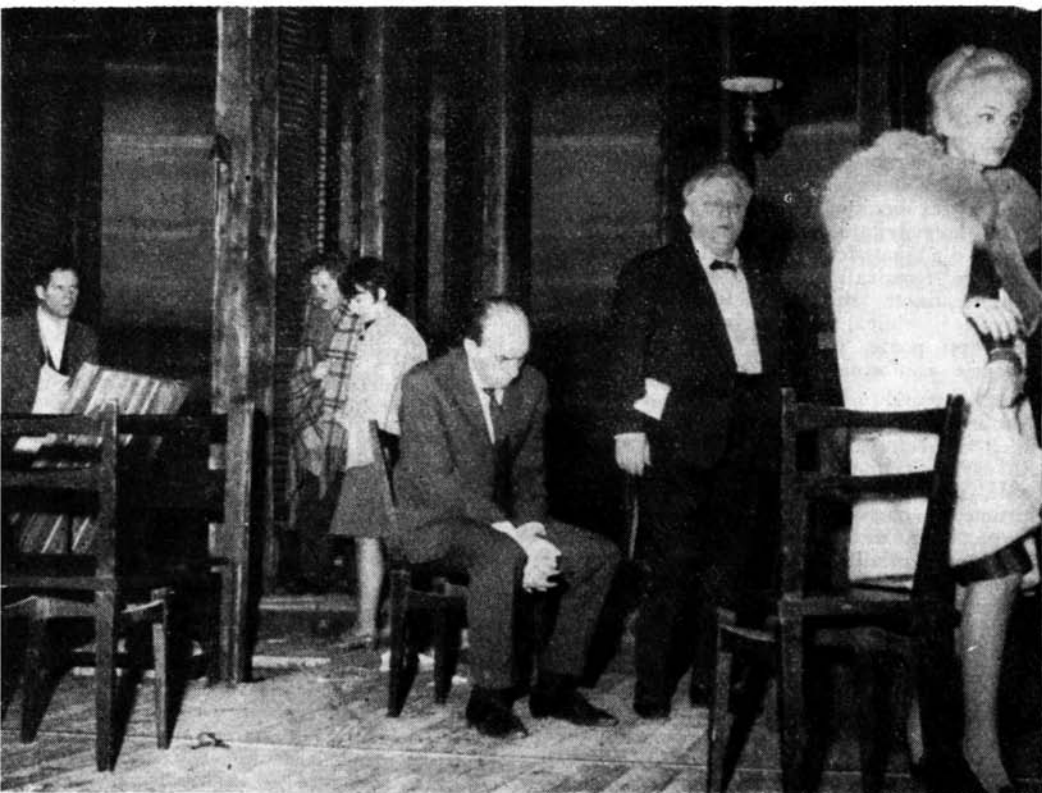


TEATRUL MIC

„HANUL DE LA RĂSCRUCE”

de Horia Lovinescu



Scenă din spectacol

Dincolo de aparențele pe care i le imprumută fabulația imaginată de autor, *Hanul de la răscruce* este interesantă, astăzi, mai ales ca o piesă despre demnitatea umană. E drept, acțiunea se înnoadă în primul rind în jurul dezastrului provocat de niște nesăbuite manevre armate; de aici — protestul explicit împotriva aventurii militariste. Însă, considerată numai din această perspectivă, construcția lui Horia Lovinescu poate fi vulnerabilă, dovedind o anume doză de schematism și convențional; iar unul din principalele elemente care concură la formarea acestei impresii de artificios este structura de

multe ori monocordă a personajelor. Exemple elocvente sînt Magnatul — cinic și egoist, incapabil de înțelegere afectivă, Hangiul — cupid și prost, sau Muncitorul — optimist, altruist, voluntar. Aceste personaje, și nu numai ele, au profiluri desenate cu o precizie matematică, egală și nedeazămintită, fără nici o linie tremurată; distanța dintre ele și virtualele modele este aceeași care separă desenul tehnic de cel după natură. Într-un asemenea context caracterologic, narațiunea își pierde din firescul intenționat, se dezvoltă doar în previzibile unghiuri drepte, semnificații

le par forțate, rezultate ale unor demonstrații „pro domo”.

Iată însă că, alături de această amenințare foarte concretă a războiului, în perimetrul căreia se compun conflictele din *Hanul de la răscruce*, intervine imanența paralizantă a morții — concept neutru, indiferent la condițiile care l-au provocat, același pentru toți. Din acest moment, personajele participă la o situație-limită; caracterele lor suferă contorsiuni bruste și spectaculoase, în unele cazuri (Profesorul, Femeia, Logodnicul), nuanțele abia întrezărite până atunci se precizează, devin dominante. Este procedeul tradițional al smulgerii măștilor. Transformarea cea mai imprezvizibilă o suportă, probabil, Logodnicul; tinărul exuberant și simpatice, încrezător până la naivitate în bunătatea lui și a celor din jur, devine o creatură respingătoare, terorizată de frică, formată doar din instincte animalice. Inevitabilitatea morții îi obligă pe toți la o atitudine, care nu poate fi decât cea autentică, proprie conformației lor morale.

Intervenind oricum, moartea îi răpește Profesorului iluzia libertății lui spirituale. Sinuciderea, despre care credea că îl va erija în unicul stăpîn al faptelor sale, singura voință în stare să le îndrume, nu mai poate fi un act de opțiune. Dar dislocarea eșafodajului său, vag existențialist, nu îl copleșește — momentul de derută este perisabil — ci îl eliberează, îl restituie umanității. Și actul de opțiune se realizează, însă cu totul în alt sens. Profesorul decide condamnarea la moarte a Magnatului, cu un sfert de oră înainte de ceasul presupus al catastrofei — gest gratuit la prima vedere. Din clipa în care crede din nou în justiția umană, mai mult chiar, în necesitatea ei, Profesorul este înnobilit: verdictul său echivalează cu recistigarea demnității.

Raportat la acest atribut esențial al vieții sociale, fiecare personaj își definește dimensiunile sale reale. Dornic de a avea o galerie de tipuri, dramaturgul își investise de la bun început eroii fie cu o biografie aparte (Actrița, sau Femeia), fie cu concepții filozofice diferite (Profesorul, Călugărul). Deosebiriile dintre ei rămăneau totuși simple asperități amorse, datorită în special unor inconsecvențe în organizarea lor tipologică. Astfel, Călugărul rostește replici de ipocrizie bigotă alături de acea magistrală — din punct de vedere artistic — mărturisire, a neputinței și dezamăgirii, care ște interuperea violentă a rugăciunii după primele ei versuri —

„facă-se voia ta, precum în cer și pe pămînt. Amin”, explicabilă numai cu condiția unei sincerități de comportament generale, de mare înțelepciune. Sau Femeia, ale cărei ieșiri abulice interzic luciditatea și ura conștientă a executivului justițiar din ultima scenă.

În al doilea act, neclaritățile dispar, personajele conturează două grupuri distincte: cei care-și caută și apără demnitatea de oameni, salvînd deci însăși ideea de umanitate (înaltele valori etice ale piesei lui Lovinescu transpar aici cu pregnanță) — Profesorul, Logodnicul, Muncitorul, Femeia, Actrița, Călugărul, Bătrînul —, fiecare, pe trepte raționale și sentimentale specifice; și cei pentru care demnitatea este o noțiune vidă, inutilă, pentru că o desconsideră (Magnatul), au pierdut-o (Logodnicul), sau nu au realizat-o niciodată (Hangiul și Agentul comercial, care-și păstrează intactă meschinăria nativă). Această opoziție nu riscă pînă la urmă să rămînă o teoretizare în gol, lipsită de determinări imediate — cauza nu poate fi încă socotită ca definitiv cistigată, un nou seism comparabil cu cel petrecut se poate produce din nou, mutații sufletești la fel de neașteptate nu sînt imposibile în viitor. Și atunci, replica finală este un strigăt patetic de ajutor, singurul mod în care se putea încheia această pledoarie, atît de emoționantă prin mobilul ei.

Modificarea finalului, față de versiunea originală, conferă un fericit plus de abstracție substanței *Hanului de la răscruce*, aprofundînd încărcătura ideatică a piesei, sensurile ei etice. De altfel, acesta este și motivul pentru care socotim perfect justificată reluarea acestui spectacol pe scena Teatrului Mic, după 10 ani de la premiera de la Municipal. Una din primele drame de idei create după 1944, *Hanul de la răscruce*, este oricînd unul din punctele de reper ale unui repertoriu de ținută intelectuală, structurat pe o dramaturgie de dezbateri, de confruntări.

Dificultatea transpunerii scenice a *Hanului de la răscruce* — piesă cu o textură complexă și complicată — nu este, totuși, insurmontabilă, iar spectacolul Teatrului Mic dovedește în bună parte acest lucru. Încercînd să concilieze ambianța realistă în care se derulează drama cu convenția discuției etice, pe care o reclama subiectul, regizorul Ion Cojar a apelat la un cadru scenografic (decoruri și costume — Adriana Leonescu) de maximă concretețe, al cărui singur dezavantaj a fost fundalul (în

sine, o compoziție plastică reușită), împins spre rampă, fundal care — practic — limita nemotivat spațiul de joc, excluzând posibilitatea de existență a unui plan mare secundar, luminând mai mult fațada anecdotică a fabulației. (Dar, într-un fel, această optică aparține mai mult regizorului, lucru pe care vom încerca să-l explicăm mai departe.) În schimb, mobilierul — dispus aerat și de o factură modernă liniștită, fără stridențe — a complinit întrucâtva această deficiență, favorizând atmosfera de intelectualitate, pe care regizorul a ținut să o imprime piesei (cerută, de altfel, și de stilul în care este scrisă).

Această intenție a fost evidentă — și a fost o bună intuiție regizorală — prin alegerea Profesorului drept personajul în jurul căruia se concentrează, în principal, întreaga dezbatere de idei. Gh. Ionescu-Gion și-a dominat (și prin joc!) în permanență partenerii, fiind efectiv — chiar numai prin mișcare scenică — o prezență importantă în discuție. Excelent actor reflexiv, el a conștientizat credibil un personaj evoluind de la ironia și morga sceptică, subtil rafinată, a omului degustat de datele unei existențe absurde, până la căldura reținută și intensă a îndrăgostitului matur, la fermitatea de caracter a omului conștient de virtuțile sale superioare. Mobilitatea lui expresivă, poate surprinzătoare pentru teoriile preconcepționate, era mobilitatea spiritului.

Alchimia sufletească a Profesorului are tangențe relativ clare, în prima parte a piesei, cu cele ale Călugărului și Femeii. Ion Cojar a simțit acest lucru și l-a concretizat printr-o frumoasă soluție regizorală, compunând prima scenă comună a celor trei eroi în spații simetrice — Călugărul și Femeia lângă arlechini, Profesorul între ei, simetrie accentuată de negrul curat al costumelor. Față în față cu aceste partituri pretențioase, într-adevăr „grele”, Boris Ciornei (Călugărul) și Olga Tudorache (Femeia) și-au rezolvat personajele într-o manieră — atât cât era posibil (din motive relatate mai sus) — unitară și convingătoare. Convingătoare nu atât pentru valabilitatea lor, care în ultimă instanță nici nu conta prea mult, cât pentru valabilitatea concluziilor finale pe care le implicase.

În schimb, rolurile care păreau dintre cele mai ușoare — logodnicii — personaje comune, fără un mare substrat filozofic, au fost, în versiunea Doina Șerban — Nicolae Pomoje ipostaze superficiale, imponderabile ale unui cuplu ce putea fi singurul autentic. Re-

gretînd că nu am putut-o vedea pe Irina Petrescu — în concepția noastră, interpreta ideală a Logodnicei — ținem să menționăm ameliorarea în final a interpretării Doinei Șerban, în sensul unui spor de naturalețe și participare inteligentă.

Florin Scărlătescu (Magnatul), H. Nicolaide (Agentul comercial) — cu un umor grosier uneori, Actrița (Doina Tuțescu) — a cărei primă intrare în scenă amintea izbitor imaginea divei din *La dolce vita*, Constantin Dinescu (Bătrînul) și Alexandru Lungu (Hangiul) au fost interpreți fideli, în spiritul viziunii regizorale, a rolurilor asumate. Dar această viziune regizorală ascunde o carență nu tocmai neglijabilă, pe care distribuția „corectă” enumerată mai sus o reflectă pregnant. Ion Cojar a ales aproape pentru fiecare personaj actorul care — prin datele sale fizice sau prin obișnuința nedezmințită a unui gen de rol. (Muncitorul — Andrei Codarcea) — conducea imediat spre o imagine tradițională, uzată, desprinsă parcă din caricaturile șablon: Magnatul este scund și îndesat, cu o havană în colțul buzelor, Actrița este o blondă strălucitoare, Muncitorul este colțuros și puternic etc. (Iar costumele lor au accentuat și mai mult stas-ul vechi al acestei imagini.) În realitate, probabil că numai o distribuție insolită, desfiind tiparele unor reprezentări minore, conformiste, ar fi reușit să autenticeze personajele, în sensul dorit de regizor.

Cîteva neglijențe regizorale au împietat valoarea generală a acestui spectacol. Dintre acestea, inexplicabilă este dezordinea din actul II, actul în care se produce cataclismul, cînd tensiunea atinge punctele ei culminante, energiile nu mai pot fi controlate, debordează. Este actul în care cad măștile. Într-o viziune în care important este conflictul ideatic și nu comportamentul fizic al eroilor, această tensiune trebuia să fie mai mult conținută, și nu înlocuită prin haosul ce se întîmplă pe scenă, augmentat de gesturi bruște și nestăpinite, tonuri acute și iritație difuză. De altfel, acesta este un reproș mai general pe care i-l aducem regizorului: dacă, pendulînd între un teatru de idei și unul de situații, a fost aleasă, ca linie directoare, prima formulă, atunci și marcajul trebuia aplicat cu consecvență confruntărilor de opinii, și nu celor de sentimente. Este unul din aspectele care condiționează, în principiu, o montare memorabilă.

Dinu Kivu