



Ion Finteșteanu îndrumând pe interpreți în timpul repetițiilor

Teatrul Național „I. L. Caragiale”

MOARTEA ULTIMULUI GOLAN

de Virgil Stoenescu

Hotărît lucru, Virgil Stoenescu e unul dintre autorii care „au ceva de spus” în dramaturgia noastră contemporană. Și aceasta se vedește încă din titlul piesei. Spre deosebire de „derbedeu” — pe care vorbirea curentă, ca și dicționarele, îl înregistrează cu înțelesul de om fără căpătii, *id est*, eventual fără domiciliu, fără profesie — „golan” circulă în limba noastră cu înțelesul, oarecum similar, de „om de nimic”, „haimana”.

Din numeroasele contexte ce le am la îndemână, îl citez aci pe Creangă: „împăratului i-a fost de-a mirarea văzînd că niște golani au asemenea îndrăzneală”. Îl evoc și pe Rebreanu, la care „Golani”, titlul eponim al primului său volum de nuvele semnifică, cumva, același „om de nimic”, lipsit însă totodată de stare materială, socială, trăitor la sau chiar dincolo de cuviincioasa margine a unei societăți. La Virgil Stoenescu, delimitarea e și mai categorică, iar eroul său prin-

cipal ține foarte mult la acest „distinguo”: „nu sînt derbedeu, sînt golan”. Dacă, așadar, cel dintîi își păstrează la autorul nostru accepția sa, să-i zicem clasică, să vedem ce conținut dobîndește cel de-al doilea. „Golantul” de pe scena Naționalului nu e deloc „gol”, ci, dimpotrivă, foarte îmbrăcătél și posesor de „mag”, și nici chiar un „om de nimic”, de vreme ce și-a cîștigat o diplomă de inginer. „Golănia” lui e una interioară, e o golănie — i-am schimbat, poate, sufixul, zicîndu-i „goliciume” — care ține de un total vid sufleteș, un vid de idealuri, umplut, în lipsă de altceva, cu niște țeluri meschine și imediate, ce se concretizează în obținerea unui post cît mai bănos și necesitînd o activitate cît mai ușoară, în realizarea unor aventuri amoroase cu cît mai spectaculoase cu atît mai efemere și lipsite de consecințe, și așa mai departe. La prima vedere, nimic pernicios, zice-s-ar. În definitiv și la urma urmei, nu toate milioanele de salariați, de cetățeni ai unei țări, fie ea și socialistă, se alcătuesc din eroi ai muncii și abnegației, după cum nici panteonul unei literaturi naționale, bunăoară, nu se alcătuesc exclusiv din genii — și ar fi un ingrat, ca să nu-l numim mai aspru, acela care n-ar prețui la justa ei însemnătate uriașa orchestră alcătuită din valori poate mai modeste, dar consumînd, totuși, obligatoriu, în ansamblul simfonic. Mi-am luat, așadar, fie și cu media șase și ceva — diploma, îmi văd, de bine de rău, de treabă, cui ce-i pasă ce-i în sufletul meu? Iată însă că, ducînd raționamentul pînă la ultimele lui consecințe, autorul ne dezvăluie că indivizi de teapa lui Dinu, „golani” ai societății socialiste, sînt nu numai pernicioși, ci și inevitabil azvirlîți de forța ei centrifugă, într-o moarte fizică, sau morală, totuna. În virful piramidei e Dinu, golanul ale căruia principii le-am schițat mai sus; lingă el, Fane, sau, mai elegant, Fony, ciracul lui, care tinjește să ajungă, cîndva, ca dînsul, fiindcă, pînă una-alta, fetele vin și, mai ales, pleacă la comandă — ce mai, „boss”-ului îi macină moara. Iată însă că, deodată, altminteri luminat de reflectoare, se ivește Pomoje, care e, și el, un golan; aparent, principiile lui majore sînt aceleași: flusturatic în dragoste și fugînd, în general, ca și Dinu, de răspundere, el e însă mult sub nivelul acestuia, căci, nu numai că n-a izbutit să-și încheie studiile, dar îi lipsește, sau și-a pierdut cu vremea și acel minim resort, care lui Dinu îi barează totuși disoluția, la poarta intrării în uzină; Pomoje lipsește nemotivat, vine beat la lucru, într-un cuvînt, ajunge, de pe aceleași poziții „filozofice”, pe care, principal, Dinu nu poate să nu le încuviințeze, la o descompunere morală de natură să-l îngrozească pe „boss”-ul șef de școală, care se vede, ca într-o oglindă fermecată, pe sine însuși, „vingt anses après”. Această imagine, împreună cu celelalte prezente reale și cu întîmplările generate de climatul general al lumii ce-l înconjoară, îl



Hlincea Tomoroveanu (Gina) și Costel Constantin (Dinu)

dezumflă, îl lipsesc de dragostea unei fete la care, pare-se, începuse de-adevărat să țină, îl lipsesc de adorația ortacului său, îl debusolează și, concret, îl scot din viață. Astfel moare „ultimul“ (??) golan. Moartea lui e lipsită de orice glorie (și replica finală e elocventă: „Cum, eu mă duc să mor, și nu mă aplaudă nimeni?“) și nu solicită nici o lacrimă, și asta, nu numai fiindcă, firește, autorul a scris o comedie și nu o dramă. ci — și aici mi se pare că e principalul merit al tipului creat de Virgil Stoeneșcu — pentru că, în societatea noastră, personaje de tipul Jessie James Brigandul, prezențe luciferice care, răpuse de o societate nedreaptă, doboară toată bolta după dînsule nu sînt cu puțință. Ele rămîn — avem alte treburi în pagina întîii — în pagina a treia sau a cincea, simplă mențiune la „Faptul divers“, sau „Aflăm de la D.G.M.“, insolite prezențe de trei rînduri și o zi, corpuri străine eliminate și simultan date uitării de organismul social.

Virgil Stoeneșcu face, în ultima lui piesă, o adevărată risipă de nestemate în științietoarea vervă a replicilor. Le risipește, zic, ca un nabab, cu mîinile pline, din saci, din căciulă — are de unde —, și îmi pare rău că n-am la îndemînă textul spre a cita măcar cîteva din ele. Ceea ce lipsește însă, aproape cu desăvîrșire, e acel „fir de aur“ numit meșteșug dramatic, pe care să se înșire frumoasele „boabe de mărgăritar“. O încurcătură stă, întotdeauna, la baza unei comedii — odată descurcată, toată lumea e fericită. Ghemul trebuie însă și încurcat și descurcat cu anume socoteală, cu un anume

„clenci“, ca să folosim însăși expresia îndrăgită de Dinu. În *O noapte furtunoasă*, ca să luăm primul exemplu ce ne vine în minte, toată încurcătura e declanșată de răsturnarea numărului de la casa, care din 6 devine 9. Dar răsturnarea a fost un accident, firește și el perfect fundamentat logic (meremetul caselor), iar premisa care declanșează tot vîlmășagul de neînțelegeri rămîne, ca în orice bună comedie, inocentă și neintenționată. Să zicem, de pildă, că într-o lucrare dramatică, toată intriga se iscă în urma unui telefon pe care o fată anunță că urmează a-l primi, bunăoară, de la domnul P. Ștefănescu. Iubitul ei aude și, zdrobit de durere că fata, pe care o credea pură ca lacrima, întreține asemenea relații, rupe logodna. Pînă la urmă, însă, totul se lămurește: corespondentul telefonic nu avea, nicidecum, abjecta profesiune pe care numai goana silabelor l-a făcut pe tînăr să și-o imagineze ș.a.m.d. Dacă eliminăm calaburul, adică accidentalul acela neintenționat și logic fundamentat, și fata așteaptă un telefon de la domnul Ionescu, în loc de Fănescu, declarînd pe urmă dezinvolt, ca în piesa noastră, că „a vrut doar să facă o glumă“, tot „clenciul“ s-a dus.

În frumoasa lucrare a lui Virgil Stoeneșcu, tocmai „clenciul“ — sau șirul de clenciuri care lipsesc — o împiedică să devină un spectacol, o consacără drept o admirabilă conversație, care însă, nereușind să-ți capteze atenția, te duce cu gîndul la vechea anecdotă: „Cum a fost la teatru?“ — Foarte frumos: ei, pe scenă, au vorbit de-ale lor, noi de-ale noastre“.

Use sobrietate de mijloace, Ion Finteanu (Valentin), care semnează și regia, interpretează un vechi funcționar administrativ cu minecuțe negre, cu carnetel și cu umblet de tipicar, căruiu însă incompetența și dezorganizarea îi provoacă alergii și care ascunde o bună doză de malițiozitate sub aparențele lui bonome și obsecivoase. Rolul lui Dinu e abordat de Costel Constantin, actor de dramă, cu, poate, prea multă gravitate; e drept însă că, în nota generală a piesei, care se menține — cum spuneam — la un nivel destul de elevat, o interpretare de factură burlescă ar fi fost distonantă. Foarte bun, în clipele de evlavioasă sau zgomotoasă adorare a „boss“-ului său, Ovidiu Moldovan (Fony) e mai puțin convingător în dezamăgirea ce i-o provoacă prăbușirea idolului. Rodica Popescu (Monți) aduce pe scenă o tinări frivola și afectată; e teribil cum, adeseori, un fleac, un amănunt de rostire (în speță, fata pronunță: *e ceva nou*„, așa cum se scrie și nu *ie*, cum, normal, se pronunță. *m-e sete* etc.), izbuteste să dea culoare și să individualizeze un personaj. Corecți, Chiril Economu (Ministrul), Ilina Tomoroveanu (Gina), Janina Tomescu (Laura) și Gh. Cristescu (Pomoje).

O mențione pentru decorurile lui Gh. Bedros (camera de hotel din actul I e totuși puțin înghesuită) și, mai ales, pentru ingeniozitatea mecanismelor scenice (ing. Ioan Andrei) care, devin, cum se spune în limbajul filmului, o excelentă metaforă cinematografică pentru a exprima modul mecanic — ca pe sfori! — în care funcționează servilismul și birocrăția. O șarjă discretă realizează costumele (Gabriela Nazarie) lui Monți și Pomoje.

În general, un spectacol stenic, de ținută, cuminte, care nu poate supăra — și nici nu face să exulte — pe nimeni.

Radu Albala

Teatrul din Brașov

ACEȘTI ÎNGERI TRIȘTI

de D. R. Popescu

A contat desigur și consacrară oficială. Piesa lui D. R. Popescu a fost premiată, spectacolul „de lansare“, cel de la Tg. Mureș, de asemenea. În mod firesc, teatrele din țară au trecut, automat, la includerea piesei și în repertoriul actualei lor stagiuni. Dar să trecem peste acestea... Ceea ce are însemnătate este modul în care diferite sensibilități și personalități artistice țin piept textului și-l valorifică. Versiunea brașoveană

a *Ingerilor triști* prăvește pentru caracterul ei combativ. Primul tablou al actului III — excelent realizat — pune pecetea specifică a întregului spectacol. El dezvăluie esența montării, permite concluzii înălțate dincolo de datele concrete ale textului, în zona simbolurilor. Holul unei săli de ședință — deosebit de sugestiv reprezentat printr-o pădure de cuiere-tip (în fiecare dintre ele afirmând o șapcă și, ici și colo, câte o haină) — devine locul unei incandescente înfruntări a spiritului de probitate — lucid, viu, intransigent — cu cel filistin — laș, conformist, oportunist.

Neuitînd propria-i experiență de la Tg. Mureș, regiionul Eugen Mercus și-a propus să ducă mai departe — și pe cît posibil, mai în adînc — cercetarea sensurilor majore ale textului. Astfel, rolurilor așa-zis negative ale piesei (mai puțin izbutite de autor, acuzate pe bună dreptate de schematicism), actorii de la Brașov le-au insuflat viață și forță emoțională. E. Mihăilă Brașoveanu a întruchipat cu autenticitate chipul lui Cristescu, un munte de imbecilitate, un lingău pus pe căpătuială fără efort. Mircea Andreescu a conferit, cu finețe, complexitate, caracterului și psihologiei lui Marcu — acest amestec de bun și rău, deprins să privească conformist, temător, fața adevărului, împins la sinucidere de propriile-i slăbiciuni. Dramatică a fost și scurta apariție a lui Nicolae C. Nicolae în rolul Tatălui. Deși mai generoasă ca partitură, mai puțin viabilă a fost imaginea scenică a amoralului Petru, realizată de Dan Dobre.

Rolul principal, cel bărbătesc, a fost atribuit la Brașov la doi interpreți: Dan Săndulescu (o „furie“ autentică, dar văduvind personajul de puritatea și candoarea „ingerului trist“) și Mihai Bălaș (pur și candid, mult farmec personal, o amărăciune și o suferință autentică, în schimb, lipsit de forța de acuzare și de furie în fața adversarului).

Totuși, spectacolul nu respiră decît în parte poezia și încărcătura de umanitate, de gingășie și sensibilitate a textului. Un final edulcorat culminează de-a dreptul în infantil. S-ar putea ca izvorul acestui neajuns să pornească de la interpretarea rolurilor feminine, realizate, amindouă, sub nivelul valoric al ansamblului. Nici Dona Cotrubaș (Silvia), și nici Melania Niculescu (Ioana) nu au pătruns zonele de înțelesuri, de sugestii și de implicații ale textului.

Coada de la casa teatrului, din seara premierei, decepția multor tineri în fața imposibilității obținerii biletului de intrare, ca și atmosfera cuceritoare a sălii, care a subliniat cu nenumărate aplauze acțiunea și replica, vin să confirme succesul, de prestigiu și — deopotrivă — comercial al piesei românești, politica culturală justă a teatrului din Brașov, care și-a axat repertoriul aproape exclusiv pe dramaturgia românească

Valeria Ducea