

și totuși, de mai multă vreme, nu-și exercită profesiunea, ci se ocupă de problemele mai dificile ale oamenilor. Dacă autorul ar fi izbutit această demonstrație, argumentul exemplului personal ar fi fost destul de puternic ca să-l determine pe director să se apuce de treabă, fără cirtire, cel puțin o perioadă. Dar directorul își schimbă hotărârile de la o scenă la alta, cîrtește, apoi se arată entuziast, se mai lamentează puțin, revine ș.a.m.d. Asta e o dovadă că autorul nu a izbutit în demonstrația sa și personajul nu capătă o funcție dramatică. Într-adevăr, destinul posibil real al lui Dan Magherescu nu devine și posibil artistic, pentru că-i lipsește concretul dramatic, situația care să sintetizeze alura generală a unor situații asemănătoare, justificarea de fapt. Dan Magherescu se împotrivesc „în general” prezenței sale la capătul pămîntului, se îndoiește „în general” de posibilitățile sale de a construi și conduce fabrica de lapte. De fapt, se înțelege bine și destul de repede cu toată lumea care merită, se apucă de treabă și o duce la bun sfîrșit cu aceeași nonșalanță cu care refuza s-o facă, e întreprid, autoritar, de nădejde ș.a.m.d. Dar toate astea aparțin datelor sale apriorice, conforme adevărului vieții. Unde sînt datele particulare ale acestui caz, din care să reieșă că Dan Magherescu, și nu altcineva, a fost în stare să anime și să pună pe picioare o fabrică acolo unde, mai întîi, i-a venit să fugă? Care a fost clipa în care a dat (și cum a dat) prima dispoziție de director și cînd s-a apucat precis de treabă? Cine îl stînjenește, cine i se opune, ce situații și ce acțiuni derivă din toate astea ș.a.m.d.? Pe cit se scot mai mult în evidență niște

relații posibile în spiritul adevărului vieții, pe atît se încilcesc și se pierd aici acele relații pe care le presupune logica adevărului artistic.

Teatrul nu are o funcție spontan-ilustrativă; altfel, ar fi suficiente o duzină de instantanee fotografice cu o bandă de magnetofon. Autorul nu ajunge să prelucreze artistic materialul de viață și rămîne la nivelul instantaneelor fotografice. Oamenii nu devin personaje, dialogul nu devine literatură, faptele și relațiile nu se convertesc în acțiunea dramatică. Astfel că, între premisă și concluzie — hotărîrea inginerului de a rămîne — e un drum neștrăbătut, pe care așteaptă încă adevărul de viață. La *Calea laptelui* ne-am ales, așadar, doar cu enunțarea problemei.

Comedia nu abordează o suprafață extinsă social și istoric a temei; nu dă prin subiect o expresie generalizatoare a acestora. Sîntem în fața unei încercări nereușite pe care o integrăm șirului de producții trecătoare ale genului.

*Calea laptelui* s-a jucat la Teatrul Național din Craiova, dintr-o generozitate justificată numai pe plan tematic. E de ajuns? Regia — Petre Sava Băleanu — a realizat sinceritatea omenească a atitudinii eroului principal, bine interpretat, în limitele amintite, de Valeriu Dogaru. Pe interpret l-a ajutat foarte mult și partenera, Elena Gurgulescu, care i-a adus mereu alături o eroină sensibilă și dîră ca Anca Barbu. Umorul însă a fost strident, vulgarizat, ori de cîte ori se manifesta undeva, în special la grupul lichelelor ridiculizate (Tache, Sache, Matache).

C. Paraschivescu

## CALITATEA SUBIECTULUI ȘI INDECIZIILE REGIEI

### • „AL 7-LEA, TRĂDĂTORUL” de Maria Földes la Teatrul Maghiar de stat din Satu Mare

Cu această a doua apariție pe scenă, Maria Földes se aventurează într-o exigență și dificilă arie a problematicei contemporane, *Al șaptelea, trădătorul* este o lucrare din familia de preocupări care, în ultimele decenii, a dat teatrului mondial „capete de serie” de importanța *Vieții lui Galilei* și a *Fizicienilor*, sau realizări de

dezvăluiri, ca senzaționala dezvăluire a documentelor de tipul *Cazului Oppenheimer*. Reluînd tema savantului contemporan, prins ca un ucenic vrăjitor în stihia forțelor pe care le-a dezlățuit și refăcînd analiza raporturilor dintre omul de știință de astăzi și contextul politic-social al isteriei războinice, autoarea repetă —

cum era inevitabil — adevăruri care au mai fost spuse. Piesa nu este interesantă prin poziția și concluziile pe care le exprimă, ci prin studiul de relații și evoluții umane pe care îl efectuează.

Principalul resort al conflictului se dezvoltă curind după ridicarea cortinei. Cei șapte (de fapt, opt) eroi ai piesei, toți oameni de știință care au lucrat izolați timp de 15 ani, sub protecția unui dictator al unui mic stat insular, ajung la capătul cercetărilor și se văd imediat puși în situația de a ascunde posibilitățile pozitive ale creației lor, convertind-o în contrariul ei, pentru a-i da o îngrozitoare întrebuintare distructivă. Spațiul de joc este situat în casa unuia dintre eroi, unde cercetătorii sosesc, pe rând, să se sfătuiască împreună; fiecare dintre ei vine direct de la convorbirea hotărâtoare cu șeful de stat care tocmai le-a cerut să semneze contractul de militarizare a invenției. Există și elemente de „suspense” în acțiune, legate de întrebarea atitudinii pe care au luat-o eroii în fața „Generalului”. Subiectul se construiește pe șirul de revelații declanșate de situația-limită a capitulării, pe renunțarea fățișă, concretizată în fapt, la idealul umanist. Eroii, care au acceptat noua situație, caută, fiecare altfel, să se justifice, să-și găsească scuze, să salveze măcar aparențele convingerilor pe care s-au sprijinit până atunci. Brutal puse față în față, cu ființa lor intimă, autentică și profundă, care s-a creat în ascuns, aproape fără știința lor, în anii de opresiune și compromisuri trăiți sub regimul militar al generalului, personajele sînt silite să-și recunoască într-un fel sau altul identitatea reală. Un întreg trecut de lente și tot mai dăunătoare renunțări și înfrîngeri iese la iveală și un bogat arsenal de speculații țesute în jurul diferitelor filozofii pesimiste și de apoteoză a negației intră în joc pentru a drapa în veșminte cit de cit atrăgătoare eșecul uman al celor care au fost cîndva campioni dezinteresați și entuziaști ai științei, pentru a deveni simpli pionieri anonimi într-o mașină de război.

Lovitura de teatru care provoacă un salt în lanțul acestor exasperări demascaatoare și dă definitiv la o parte perdeaua de sofistică intelectuală sub care se mai ascundea adevăratul tip al eroilor este cea pe care, de fapt, începem s-o acceptăm imediat ce ne dăm seama că unul dintre cei șapte este pomenit mereu, fără

să fie de față, ca un fel de criteriu etic viu al grupului descris. Acest al șaptelea, trădătorul, care nu apare în scenă, dar conduce într-un fel de la distanță reacțiile celorlalți, anunță pe foștii săi colegi că a refuzat să semneze și că, pentru a împiedica fabricarea noii arme va comunica omenirii secretul descoperirii lui. Măștile cad: într-o precipitată izbucnire de isterie colectivă, cei șase hotărăsc să-și denunțe tovarășul. Singurul care nu se raliază este eroul care cu câteva ore înainte mai credea încă în ideologia militaristă a generalului și care, acum, asistînd la degingolada prietenilor săi, înțelege totul și se sinucide.

Interesant este jocul acestor simple relații de succesive anihilații și destrămări sufletești. Studiul de psihologie colectivă este substanțial, nuanțat, divers și bine construit în linii mari, în așa fel ca, dincolo de mișcarea stărilor psihice ale eroilor, să se deseneze evoluția largă a realităților politice și sociale și a concepțiilor și atitudinilor filozofice. Calitatea principală a textului ține de calitatea subiectului, de inventivitatea autoarei în elaborarea acestei orchestrații de raporturi umane. Stîngăciile de redactare se observă mai mult în replică, în compunerea dialogului și a monologului, care exprimă uneori rigid sensurile generalizatoare. În text se întîlnesc și naivități născute din dorința de a sublinia insistent, ostentativ, calitățile de intelectuali și savanți ale eroilor (se citează familiar foarte multe nume celebre, se fac mereu referiri la faptele și declarațiile fizicienilor pomeniți etc.).

Teatrul Maghiar din Satu Mare are meritul de a fi exprimat, prin înscrierea în repertoriu a piesei, dorința de a se păstra, și pe planul premierei în dramaturgia originală, în sfera unei dezbateri contemporane de importanță majoră. Punerea în scenă, în care se observă intenții frumoașe, nu izbuteste însă; s-ar putea ca aici să fi intervenit o neinspirată distribuție din partea regizorului. G. Cereznies, un director de scenă care și-a dovedit de mai multe ori competența în spectacolul de comedie, se arată oarecum derutat în fața dramei Mariei Földes. El evită, se pare, deliberat descripția realistă a comportărilor, acțiunilor și relațiilor, încercînd să trateze textul ca pe un oratoriu și sprijinindu-se în primul rînd pe expunerea frontală, despuiată de efecte, a disputei ideologice și etice. Pentru a reuși îi lipsește însă cadrul convențional hotăr-

rit, care poate să dea viabilitate scenică „declamatici” de idei. Oscilând indecis între micile acțiuni cotidiene, monoton și sărăcăcios gândite, și retorica nedeghizată a dezbaterii, regia nu oferă actorilor puncte de sprijin destul de ferme pentru caracterizarea personajelor și desfășurarea vie, dramatică a acțiunilor și relațiilor.

Această indecizie a spectacolului nu favorizează, desigur, partitura dramatică, și așa se face că, în ciuda unei conștiințioase munci interpretative, primul contact cu scena și cu publicul nu valorifică toate posibilitățile teatrale ale piesei.

Ana Maria Nartî

## UN EXERCIȚIU DE TEATRU INTELECTUAL

### ● „PARABOLE” de Dumitru Solomon la Teatrul „Mihai Eminescu” din Botoșani

Regizorul Gheorghe Miletineanu a ales, pentru prima parte a spectacolului botoșănean de la „Sala mică” (denumită așa dintr-o excesivă modestie; de fapt, este vorba de un studio), dintre cele nouă „parabole”, pe cele „cu copii”. Și chiar atunci când, în una din ele (*Sentimentul*), textul nu indica nici un personaj infantil, în scenă apare totuși un copil; e drept, mai mult un personaj de pantomimă (Mircea Crețu) fără replică, dar cu un rol foarte precis în economia scenetei: de a reaseza disputa celorlalți în perimetrii ei cotidieni (cei doi soți își caută presupusele iluzii pierdute, în timp ce copilul reclamă — candid — nevoi firești).

Dar aceste așa-zise „scenete cu copii” nu sînt altceva decît curse abile întinse de dramaturg spectatorului comod; sînt „parabole” (după cum avertizează titlul), fabulații în care transgresarea planurilor este nu numai posibilă, ci și necesară, obligatorie. *Autocritică*, de exemplu, este numai aparent o șarjă, îndreptată împotriva ridicolului unor relații între tată și fiică; în realitate, acidul autorului vizează chiar adulții, în locul fetei poate fi oricînd soția (situația devenind atunci și mai veridică). În *Ignoranții*, goma obtuză a tatălui va fi aceeași, indiferent de partener; în *Coșmar* — revolta precaută și derizorie a copiilor este revolta cea de toate zilele a celor mari... Duplicitatea sensurilor reprezintă, de altfel, și buna condiție teatrală a schițelor lui Dumitru Solomon; cele mai diferite formule de expresie pot fi aplicate acestor texte, mergînd de la interpretările veriste, naturaliste chiar, pînă la distanțare sau „joc

alb”. Vioiciunea replicii (chiar și atunci cînd este vorba de lungi monoloage), structura de obicei epică a subiectului, umorul permanent sînt tot atîtea virtuți dramatice care reclamă transpunerea lor spectaculară.

Pornind de la premisa dublei semnificații a întîmplărilor de pe scenă, Gh. Miletineanu a făcut totul pentru a evidenția acest lucru, oferind publicului, odată cu rebusul, și cheia lui explicită. Copiii au fost jucați de interpreți în toată firea, în „mini-jupe” sau pantaloni scurți (Anca Andreescu, Mircea Crețu și Virgil Bojescu) — regizorul dînd astfel, prin folosirea unei convenții teatrale pure, și o soluție excelentă textului — ori s-au „demască” în final (*Coșmar*), cînd aceiași actori s-au transformat cu dezinvoltură din copii în părinți. Capetele de afiș actorești ale acestei prime părți a spectacolului au fost Anca Andreescu și Mircea Crețu. Duplicitatea rolurilor lor — copii teribili și precoci și, în același timp, parodii inteligente ale ipostazelor mature — a fost rezolvată fără stridente, cu egală detașare sau participare la rol, după cum era cazul, întotdeauna cu o poftă de joc remarcabilă. O mențiune în plus pentru Anca Andreescu care, în *Sentimentul*, a compus dintr-o dată un cu totul alt personaj decît la început. — femeia întrucitva fanată, cu iritații secrete și cochetării din altă vîrstă. Partenerul ei din *Autocritică* și *Sentimentul* (și interpretul tatălui din *Ignoranții*). Sică Stănescu, ne-a convins de aptitudinile sale comice, fără să fie întotdeauna aplicat exact textului; el a lăsat să treacă, fără nici un accent,