

Se simte, însă, în text, o anumită neîncredere în receptarea exactă a semnificațiilor lui, ceea ce duce la o explicare excesivă, cel puțin către final — „fata e însuși umanismul”, „libertatea”, „speranța”. Toate acestea erau implicate. Și puteau fi implicate, mai dens, ca joc. Ambiția comandantului lagărului de a le lua „fata” e o inspirație firească în suita acțiunii, dar ca realizare nu mai e un mare joc de simbol între protagoniști. Aici, piesa ar fi putut atinge culmi de măiestrie.

Spectacolul realizat de George Rada e șovăielnic și neconcludent. Se folosesc proiecții pentru a ne arăta ceea ce trebuia să fie sugerat, există ruperi și pauze în desfășurarea acțiunii care nu mai au darul de a menține cursivitatea și tensiunea. Eliminarea unor pasaje din text face prea puțin sesizabilă nașterea ideii — cum, când a apărut o „fată” în baracă, rămâne un gând nepătruns. Ceea ce-i dă rezonanță și un timbru specific e cadrul scenografic conceput de Victor Cretulescu. Sint unele momente solitare realizate de interpreți și, spre final, de toți împreună. Forța și sugestivitatea momentului de apogeu au scilipit, dovadă că s-ar fi putut generaliza caracterizarea pe toată întinderea spectacolului, cu o distribuție ca — Ion Lemnar (Poetul), Șerban Bogdan (Clopotarul), Dan Andrei (Puștiul), Eugen Popescu Cosmin (Contele), Grigore Chirișescu (Evreul), Marcel Hirjoghe (Profesorul), Dorel Bantaș (Șeful băcii). Memorabile, confesiunile Profesorului (Marcel Hirjoghe), dansul și tensiunea emotivă din jocul Puștiului (Dan Andrei). O lacrimă — solemnitatea albă a finalului!

C. Paraschivescu

Teatrul de Dramă și Comedie din Constanța

DIVORȚUL

de Alexandru Sever

Montind, în premieră pe țară, *Divorțul*, teatrul din Constanța face un gest reparator față de un literat ce și-a dovedit atașamentul constant față de scrisul dramatic, fără a fi avut totuși satisfacția de a-și vedea operele atingând ținta lor firească: scena. Or, pentru orice dramaturg, confruntarea piese-

lor cu spectacolul devine la un moment dat esențială. Alexandru Sever scrie, ce-i drept, un teatru parcă destinat lecturii; cu atât mai mult, putem spune, trebuie să-i verifice impactul prin reprezentare.

Divorțul e o dramă psihologică de factură clasică: conflict limpede, de esență morală — nu chiar între dragoste și datorie, anti-nomie depășită, totuși foarte aproape de ipostaza ei modernă, adică între criteriul „realist”, al salvării propriului interes, și criteriul etic pur, „idealist”. Personaje puține, fiecare avind o funcție precisă în ecuație. Unitate de timp, loc și acțiune...

Timpul și locul acțiunii sint cele ce leagă *Divorțul* de o categorie larg reprezentată în dramaturgia românească din ultimele trei decenii: categoria pieselor care utilizează situația revoluționară din vara anului 1944, momentul de cotitură istorică a României, înfruntarea politico-socială din acea epocă și climatul ei încordat, drept premise ideale pentru a-și pune eroii într-o situație dramatică-limită, a-i sili astfel să se definească și a-i determina la un act de opțiune cu valoare filozofică și politică în raport cu principalele forțe angajate în înțelegerea, parcă atocuprinzătoare, între cele reprezentând trecutul negru și cele prefigurând „les lendemains qui chantent”. Alexandru Sever are aici nenumărați predecesori printre autorii de teatru în activitate: relativ original e acolo unde se desparte, întrucîtva, de filonul principal, cel al pieselor ce tind să se constituie în frescă-document de epocă, desfășurându-se în diverse medii, umind laolaltă, într-o acțiune-pivot, tot felul de personaje și de nervuri secundare; spre a se concentra, dimpotrivă, asupra unei idei, înălțînd conflictul la un grad puțin obișnuit de abstractizare.

Ne aflăm în Moldova, în vara '44, în calea frontului, într-o casă ai cărei locatari aparțin protipendadei. Soții își aniversează căsătoria, dar atmosfera nu e destinsă, senină; mama bărbatului, moșierită cu relații în sferele puterii, femeie autoritară și rece, a sosit de la București pentru a-și determina fiul să fugă: în discuția cu acesta, apoi cu medicul Felix, prietenul casei, se întrevăd, în viața familiei, o multime de drame latente. Asupra cuplului planează o umbră: a unui fost coleg, pe care femeia l-a iubit, înainte ca el să se fi dovedit ucigaș și agent de siguranță și înainte ca propriul ei tată să fi fost asasinat în mod bestial. Singură, deznădăjdită, s-a măritat cu omul bolnav care o adora; însă acesta e un ins slab, un ambuscat. Repede, concis, firele se leagă: asasinul, condamnat în contumacie, fugit în Germania și intrat în armata nazistă, profită de haosul înfringerilor militare și se întoarce spre a-și convinge iubita să plece cu el. Respins cu oroare, se răzbună și-i dezvăluie o taină groaznică: soțul, tatăl copilului ei, omul lângă care-și găsisese un refugiu, e, la rîndul lui, un criminal odios; mințile îi sint pătate de singele unei întregi

familii. După care sinistrul oaspete pleacă și capitulează în felul său, împușcându-se.

Pentru Alexandru Sever, tema importantă aceasta e : cazul de conștiință al femeii care află un secret teribil și infamant. Va tăcea oare, resemnată, sugrumându-se în legătura conjugală ca într-un laț, sau se va elibera strigând lumii adevărul, cu prețul covârșitor al sfărâmării familiei, denunțându-și soțul, primejdind viitorul copilului, sacrificînd totul? Cum vor sta în balanță puritatea credințelor ei și nepotolita-i sete de fericire? Pentru a duce piesa spre deznodămînt, eroina se confesează, discută : întâi cu Felix, îndrăgostit tăcut și devotat, fratele ei de spirit, apoi cu bătrîna doamnă despotică ; însă hotărîrea e luată de la început, fără ezitări, tot așa cum fără întoarcere renunțase la prima iubire. „Sînt rupturi în conștiință tot atît de definitive ca moartea” — e motto-îd năsei. „Divorțul” nu privește „starea civilă”, ci „starea de spirit”. Soțul s-a transformat deodată într-un străin căruia refuză să-i fie complice ; într-o singură clipă, universul s-a răsturnat, apele încep să curgă la deal, lumina soarelui s-a stins ; această femeie e din descendența camilpetresciană, dimensiunea ei e absolutul. Febra justițiară e atît de fanatică încît refuză arbitrajul social. Nu delegeaș nîmănuî mandatul sentinței : implacabilă, îl condamnă pe vinovat la moarte, îl obligă să se sinucidă.

O piesă care se înscrie într-un orizont problematic atît de grav își asumă din capul locului serioase dificultăți de scriitură. Principala privește capacitatea de a da senzația de adevăr psihologic, de autenticitate umană. În *Divorțul*, dificultatea aceasta ia proporții considerabile și datorită proiecției pe fundalul evenimentelor istorice : celula familială invadată de cancer, în derivă pe oceanul în furtună al prăbușirii frontului, unde se filozofează — coerent, retoric și cu stil — despre morală, răspundere, conștiință, cu pistolul pe masă, în timp ce se fac pregătiri de plecare, afară zgomotul trăsnetelor se confundă cu bubuitul tunurilor, iar în casă tocmai s-a otrăvit un general neamț încartiruit — iată o supraîncărcare tensională pe care teatrul n-o poate suporta fără riscuri. Cu atît mai mult cu cit dramaturgul și-a izolat eroii în modul cel mai strict : nici o punte cu lumea „neimplicată”, exceptîndu-l pe Felix, care vine și pleacă, dînd laconic buletine de știri despre situația din oraș, mai mult spre a fixa curgerea timpului decît spre a exercita o înțiruire asupra acestui microunivers închis : pînă și generalul neamț, intrusul, nu e altceva decît o prezență simbolică, așa cum umblă prin casă absent, ca o stafie, fără să rostească vreo vorbă. E o dramă *in vitro*, o experiență de laborator care nu-și poate depăși caracterul artificial.

Să dăm Cezarului ce-i al Cezarului : piesa are o reală noblete, comunică impresia de stringență intelectuală și e scrisă cu respectul cel mai pur pentru calitatea literară a cuvîntului ; acestea sînt însușiri cu care nu prea



Dan Herdan (Tony Leordeanu) și Aurora Simionică (Geta) în „Divorțul” de Al. Sever

mulți autori răsfață astăzi arta teatrului ; se cuvine deci să fie în mod special subliniate.

Ele au determinat, probabil, și alegerea teatrului constantin, aproape întotdeauna exigent față de ținuta textelor pe care le reprezintă. Bucuria de a introduce un nou autor în circuitul vieții teatrale e întotdeauna mai vie dacă e susținută de plăcerea de a lucra asupra unui text ce onorează recomandarea.

Rezonanța piesei și a spectacolului depind în mod hotărîtor de cheia interpretării. Regizorul Gheorghe Jora a mers în sensul piesei, devansînd-o chiar pe linia abstractizării. El a expus într-un limbaj teatral auster, epurat de cotidian și contingent. O veritabilă fidelitate creeazăre i-ar fi cerut, dimpotrivă, să contrazică acest dat ; să încerce să insufle spontaneitate pasajelor prea livrești, să ajute actorilor să se desfacă de obsesia monocordă a conceptelor pe care le reprezintă, comunicînd personajelor, prin comportament, viață, imprezvizibil, să compună din detalii o ambianță capabilă să ancoreze în normal. Ce-i drept, aici ar fi trebuit să-l ajute, concret, scenografia : piesa avea nevoie de suportul unui bun decor tradiționalist — o casă respirînd aerul epocii și al mediului, cu mobilă masivă, solidă (așa cum se și precizează în text), o veritabilă casă cu personalitate ;

în vreme ce cadrul desenat de Eugenia Tărășescu-Iianu, voindu-se „modern”, convențional, înclină definitiv balanța către o lectură devitalizată, descărnată. Pe linia largă a unui arc de cerc, o serie de panouri dispuse transversal compartimentează spațiul, sugerînd o mulțime de intrări și ieșiri. Cu ajutorul acestora, reflectoarele proiectează pe pereți umbrele enorme ale celor ce se apropie ori se depărtează; se obține astfel un efect neliniștitor, senzația de amenințare, un suspens care accentuează latura stranie. Două scări laterale, simetrice, se pierd undeva în sus; treptele lor sînt atît de înguste, încît urcatul și coborîtul devin pentru actori o probă de echilibru ce-i absoarbe. Cuburi albe, așezate simetric în jurul unui bloc central pe care se află un vas cu flori ruginii — unic semn al căminului —, țin loc de masă, scaune, fotolii, etc. Imaginea nu e lipsită de o anumite eleganță, dar nu are nici o legătură cu povestea.

Nu e de mirare că, în acest cadru, actorii sînt cam crispați. În prim-plan a apărut Dan Herdan, în rolul bărbatului ticălos din lașitate: e l-s-a „descoperit” prea devreme și prea brutal, fără nuanțe, dar a fost consecvent și unitar ca temperament, creionînd un tip lipsit de coloană vertebrală, agitat, suspicios, posesiv, intrat într-un ireversibil proces de degradare, zbătîndu-se penibil între dependență și egoism. Aurora Simionică i-a fost o parteneră inegală, cu bune momente de mîndrie, de fragilitate, de duritate, de sarcasm; dar n-a realizat elevația spirituală a eroinei tragice, intensă ei combustie sufletească. Un felix reținut, calm și clar, ghidat cu bun-simț, a realizat Virgil Andriescu, aproape singurul din distribuție care ocolește instinctiv șabloanele uzate; o discreție înăscută îl apără, însă tot ea îl împiedică să se impună net. Pe o singură coardă, a țifnei aristocrateice, a pedalat Marcela Sassu în rolul bătrînei doamne. Mesagerul morții, apostolul crimei ca mod de viață, a fost, în persoana lui Sandu Simionică, un desperado fără liman, ostent de hăituială, îndulcit. Ion Andrei, neamțul strigoi, trece orb și mut, robot purtător de mister.

Dificultățile piesei sînt destul de mari, și efortul actorilor e considerabil; totuși, trebuie spus că realizările lor parțiale sînt consecința unor lacune „de meserie”. Preocupat de linia generală a mizanscenei, regizorul n-a sesizat reflexul anesteziant al jocului de școală veche, al clișeeilor și manierismului. Așa se face că, pe anumite porțiuni de spectacol, între scenă și sală se așază parcă un ecran invizibil; actorii vorbesc între ei, totuși nu comunică, ceea ce se petrece pare îndepărtat, străin, indiferent.

Din această primă întîlnire a autorului cu teatrul rămîn mai ales niște învățăminte privind tonalitatea posibilă a unor viitoare montări.

I. P.

Teatrul Tineretului din Piatra Neamț

VALEA RÎSULUI

de Constantin Munteanu

Despre tînărul inginer tehnolog de la Uzinele Săvinești, debutant la televiziune, în 1973, cu piesa *Iubirea mea cu zurgălăi*, în urma premiului al doilea obținut la concursul de dramaturgie originală organizat de Radioteleviziunea română, s-a scris mai mult decît elogios, fapt explicabil cumva prin dorința cronicarilor de a sprijini afirmarea tinerilor dramaturgi. Așa se face că fizicianul Constantin Munteanu a devenit „de-al casei” în lumea teatrului, printr-o forță a lucrurilor, cu mult mai repede decît debutantul de serie care nu reușește să descopere un univers original pentru a ieși în lume. Moldovean din părțile Iașului, Constantin Munteanu a avut șansa să fie jucat pe o scenă de teatru propriu-zis, cu cortină, suflour și sală, tot de moldoveni: actorii din Piatra Neamț, colegi de generație cu autorul și chiar mai tineri. Nu întîmplător, poate, acțiunea din *Valea risului* se petrece undeva prin munții Bicalzului, zonă tutelată teritorial de județul Neamț. Actualitatea scrierii lui Constantin Munteanu nu rezidă nici de această dată în elementele fizice ca atare (tineri geologi prospectează munții și văile), ci în disputa între principiile umanului, gravitînd în zone etice, unde dihotomia clasică de *bun și rău* se convertește în expresii derivate, bineînțelese cu nuanțe antipodice: demn-îpocrit, onest-meschin etc. De aici un anumit grad de generalitate tipologică a substanței conflictului, geologii piesei putînd fi și ingineri în cutare uzină, doctori în cutare spital, profesori sau ingineri agronomi, faptele de viață pendulînd în autentic, în verosimilul confirmat de practica socială. Fără să depășească formulele de expresie consacrate de înaintași, Constantin Munteanu încearcă să participe discret dar eficient la marele efort de angajare artistică și cetățenească educativă a teatrului. Nu putem pretinde unui începător robustețea creatoare a dramaturgului exersat îndelung și intim cu scena și actorii. Constantin Munteanu *are timp* (n-a împlinit nici treizeci de ani) să-și amplifice posibilitățile talentului, să parcurgă experiențele pe care istoria literară le consacră ca apte abia la deplina maturitate. Să nu uităm că dacă în poezie apar ca meteoarii, copii teribili la 14, 16 sau 18 ani, dacă s-au scris chiar romane excepționale între douăzeci și treizeci de ani, teatrul nu