

contemporani ai Thaliei; de ce, în sfârșit, Gorki apare și anul acesta, aproape prin excepție, în planurile de activitate ale teatrelor.

La fel cum nu pot fi de acord cu tov. Vasile Moldovan, care scrie în revista noastră că „intenția lăudabilă a unor regizori de a monta teatrul romantic al unui Goethe sau Schiller se izbește de o anumită eterogenitate a colectivului nostru“. Crede oare directorul Teatrului Național că Intrigă și iubire sau Hoții au găsit în stagiunea trecută colective mai puțin „eterogene“ pe cele două scene unde au fost montate în București? Sau consideră că Goethe și Schiller, deoarece tot au înfruntat veacurile, pot să mai aștepte cîteva decenii pînă să fie jucate de niște colective perfect omogene?

Pornind de la repertoriu și trecînd prin toată filiera de mari emoții și eforturi care duc la spectacole, e necesar ca oamenii noștri de teatru — scriitori, actori, regizori, dar și directori, secretari literari ș.a. — să se găsească pradă unei obsesii: dorința neistovită de a îmbogăți cu accente noi limbajul scenic, modalitatea de expresie convingătoare și artistică a teatrului.

Numai așa vom putea scăpa de o altă obsesie, de spectrul gravei, dar nu incurabilei maladii a rutinei, care pîndește, clipă de clipă, lacomă, ca o pasăre de pradă neiertătoare, din fiecare ungher al scenei...

Poezia și comicul nostalgiei

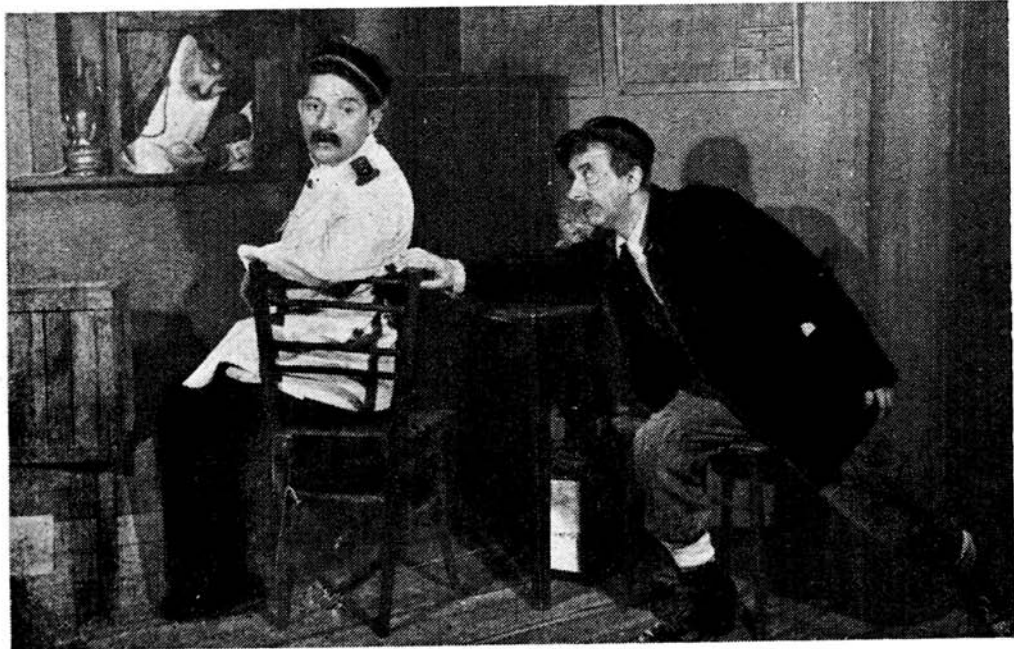
S-a scris despre literatura dramatică a lui Mihail Sebastian ca despre un teatru al evadării: personajele sale ar fi niște eroi care se smulg dintr-un complex de date sociale și morale, pentru a se integra unei alte ordini, unei alte lumi mai bune, mai frumoase. După părerea noastră, această afirmație rezultă sau din confuzia între intenție și act, sau din nejustificata acreditare ca univers, a unei simple imagini.

Personajele lui Mihail Sebastian nu sînt oameni ai faptei, eroi care efectuează realmente evaziunea. Ștefan Valeriu, domnul Bogoiu, Marin Miroiu, Alexandru Andronic sau cei trei din *Insula* nu depășesc condițiile existenței lor imediate, nu evadează, ci tinjesc spre evadare. Liniile lor interioară, autenticitatea lor umană nu ajung să fie definite de fapta, ci numai de intenția lor. Pe de altă parte, posibilitatea evadării implică existența reală a unei alte lumi, ale cărei elemente, identice cu ale lumii repudiate, să fie înălțate la o altă putere și imbinat într-o armonie superioară. Or, un astfel de univers moral și social nu există nicăieri în opera lui Mihail Sebastian; cel de al doilea termen al evaziunii, ținta, nu e niciodată atinsă, tocmai pentru că nu e o realitate, ci o utopie. Cosmosul antic al lui Alexandru Macedon, în *Ultima oră*; insula, în piesa cu același nume; durata pură indeterminată, în

Jocul de-a vacanța; astrul fericirii în *Steaua fără nume* — toate acestea nu sînt realități, ci imagini, metafore; ca atare, ele nu pot fi realizate, ci doar vizate. Așa încît actul evaziunii este continuu înlocuit cu nostalgia desprinderii din datele concrete ale existenței.

Dacă evadarea, ca act, poate constitui o situație dramatică, nostalgia poate fi cel mult o stare lirică. Iată de unde izvorăște poezia pieselor lui Sebastian: e o poezie tipic metaforică, în sensul că suprapune datelor existenței reale o imagine idealizată, vehiculînd sentimentul unei aspirații aproape nedefinite. Există însă și un comic al acestei nostalгии. Măsura în care, vizînd — cu pasul unui dans interior — o splendidă realitate imaginată, acești eroi lirici nu se desprind de condițiile vieții lor, nu se scutură de zdrențele care-i acoperă, ci — din contra — se împiedică din ce în ce mai mult în ele, încît pînă la urmă gestul înălțării se frînge în gol, inefficient — măsura aceasta e chiar măsura comicului lor. Filozofic vorbind, comicul este însăși neputința omului de a atinge umarul, este căderea sa în caricatură, în schematism și rutină.

Pe scena Teatrului Național din București, spectacolul *Steaua fără nume* trăiește din acest amestec inextricabil de comic și poezie, caracteristic personajelor nostalgice ale lui Mihail Sebastian. Re-



Scenă din actul I

gia artistică semnată de Sică Alexandrescu a pus în lumină reflexele autenticității umane, surprinse printre ruinele vieții provinciale, asemenea scoaterii unui nisip aurifer. Este, fără îndoială, o intuiție a înseși substanței dramatice cu care a operat. Dar, intuind comicul și poezia personajelor, regia a lăsat parcă aceste elemente la libera alegere a unora dintre interpreți. Iar aceștia au ales: Marcel Anghelescu, Costache Antoniu și chiar Const. Bărbulescu au ales poezia; Gr. Vasiliu-Birlic, Silvia Dumitrescu-Timică și Marietta Deculescu au ales comicul. Distribuite în felul acesta, pe personaje, nu pe momente dramatice — cele două elemente formează însă o pastă discontinuă, un univers eterogen. La nivelul cel mai de sus al realizării artistice, un spectacol își dezvăluie semnificațiile nu atât prin determinarea elementelor constitutive, cât prin imbinarea, prin dozajul lor: se petrece acolo o adevărată alchimie, un proces tainic în care substanțele se opun și se contopesc, se neagă pe ele însele și se afirmă. Pentru ca personajele lirice ale piesei *Steaua fără nume* să devină eroi dramatici, e nevoie tocmai de această neconținută cădere, pe parcursul aceluiași rol, din comic în poezie și iar în comic: o dialectică fină, imponderabilă, dar amără totodată, pentru că termenul suprem marchează din nou datul inițial.

În rolul șefului de gară, Marcel Anghelescu a conturat, cu marile sale posibilități actoricești, un profil uman, ponderat, aproape serios. Gestul său dramatic a fost rețezat mai sus de jumătate, tocmai acolo unde trebuia să se dezvolte în comic, în ridicol. Estompind sau trecând în grabă peste grotesc, interpretul a lipsit rolul de succulentă și pitoresc. Fără îndoiaie, șeful de gară este mai cald, de o omenie mai puțin degradată decît domnișoara Cucu, de exemplu; dar, ridicîndu-se deasupra ticurilor profesionale ale acesteia, nu înseamnă că personajul nu și le are pe ale sale (să ne amintim scena cu țăranul)!

Linia aceasta, a umanizării prin depărtarea de caricatură, a fost urmărită îndeosebi de Costache Antoniu, în *Udrea*. Profesorul de muzică este de o bonomie încântătoare, simpatic, timid, discret, modest. Interpretul a dovedit, desigur, măsura măiestriei sale ilustrînd aceste calități. Ni se pare însă că, în sensul acesta, a dat prea mult. *Udrea* este cel care determină schimbarea de atitudine a Monei față de Miroiu, iar faptul acesta dă cheia personajului. O clipă, necunoscuta fusese înspăimîntată de „pasiunea” profesorului de matematici: acesta utilizează un limbaj inedit și vădea o orientare fixă, extramundană; eticheta de „nebun”, cu care lumea aceluia țîrg îl înfiera pe Mi-



Scenă din actul II

roiu, nu i se părea chiar lipsită de acoperire reală. Iată însă că aceeași etichetă, aplicată lui Udrea, îi salvează pe amindoi profesorii în ochii ei. Cum se explică faptul acesta? Ni se pare că comportamentul lui Udrea e revelator pentru Mona tocmai prin ridicolul său: pasiunea majoră a lui Miroiu pentru universul uranic devine, la profesorul de muzică, o pasiune minoră pentru... cornul englezesc, iar trecerea aceasta de la o tonalitate la alta constituie prilejul unei revelații a umanului implicat în cei doi oameni. Psihologic vorbind (și arta urmărește tocmai această geografie interioară), Mona realizează viziunea justă a lui Marin datorită acestui contrast, care-i arată că „nebunia” lor e doar aparentă, de suprafață, amuzantă (ea însăși va cădea, o clipă, în „ticurile” lor de provinciali). În interpretarea lui Costache Antoniu, Udrea n-a părut un biet profesoraș de provincie, ci un geniu muzical în exil, ceea ce considerăm că este o exagerare. Umanitatea lui Udrea nu se divulgă în obsesia sa, ci în prietenia discretă dar profundă pentru Marin sau în docilitatea față de domnișoara Cucu.

Chiar și Const. Bărbulescu, prin risul franc cu care o întimpină pe directoare, prin superioritatea lipsită de dispreț cu care tratează pe Miroiu, a făcut din Grig

un om mai puțin odios decît permitea textul.

Dacă interpreții amintiți au fugit de comic, construindu-și personajele pe dimensiuni interioare, în schimb, alții au pus accentul pe linia caricaturală. Mulată pe realitatea cotidiană, dar colorind fiecare detaliu prin mișcare, gest și mimică, apariția lui Gr. Vasiliu-Birlic este irezistibilă. E suficient să amintim păstrarea continuă a stegulețului la subțioară, pentru a indica modul în care interpretul știe să surprindă datele semnificative, ridicindu-le la o potență artistică.

Rigică, colțuroasă, acră și plină de prejudecăți, domnișoara Cucu a găsit în Silvia Dumitrescu-Timică, o interpretă fidelă. Nu o dată, conformația unghiulară a feței sale a dat iluzia unei măști care, susținută prin mers și atitudine, a definit cu pregnanță personajul. Bătrina domnișoară are însă, și ea, un moment de grație: discuția cu Mona, pe care interpreta nu l-a marcat îndeajuns; licărul, de o singură clipă, al sufletului a fost abia indicat, printr-un semiton vocal.

O figură dramatică a piesei lui Sebastian este Mona: ea este singurul personaj care se mută dintr-o ordine socială și morală în alta, care se smulge dintr-o dată și recade dureros în condiția sa dintii. Coborirea sa în gară este un joc al în-

timplării; dar comuniunea sa sufletească cu Miroiu nu are nimic accidental: e revelarea aceleiași adincimi umane — gingăsie și generozitate, sete de adevăr și frumos — pe care existența cotidiană a unui tirg de provincie, cit și a Capitalei, o îngustează și o degradează.

Interpretind acest rol, Marietta Deculescu a uitat să dea văpaie și lumină acelui moment extraordinar, suprem, cînd din adincul ei a țîșnit miracolul iubirii, ca o floare care se desface într-o clipă. În spectacolul de pe scena Teatrului Național, Mona a pierdut acest moment al autenticității umane: interpreta i-a subliniat, în actul I, dezabuzarea, plîctisul și indiferența, dar nu a pus accent, în actele următoare, pe prospețimea sufletească, pe sentimentul unei beatitudini unice, care o fac, pentru un timp, incandescentă și pură. În felul acesta, întîlnirea cu Miroiu, care trebuia să fie prilejul unei stări de grație, nu pare pentru Mona decît o aventură, iar tragicul reînțoarcerii ei într-o lume amorfă se dizolvă.

Singurele personaje care au conturul împlinit, pe ambele lor fețe, sînt profesorul Miroiu și eleva. De data aceasta, poezia și comicul se nasc unul pe celălalt, în elanurile și căderile nostalgiei, ca în pilpîirea unei flăcări. În interpretarea intru totul superioară a lui Radu Beligan, Miroiu pornește de la modestie, blindețe și tenacitate intelectuală, descrie o curbă ascendentă, iluminîndu-se de pasiunea adevărului științific și de revelația iubirii, pentru a se reînțoarce la pragul de unde a pornit. Pe parcurs, evoluția aceasta este o impletire de deformații profesionale și de iluminări, de mari respirații sufletești și de decepții. Auten-

ticitatea lui Miroiu vine din contempla-re (avem de-a face cu un visător, nu cu un om al faptei) unor realități, care — comparativ cu efemeritatea și superficialitatea duratei cotidiene — se vădesc profunde, perene, imuabile. De la uimirea naivă (cînd Mona mărturisește că n-a văzut încă Ursa Mare), la înfiorarea rece în fața unui cosmos absurd și mort; de la aviditatea omului de știință bintuit de o idee, pînă la tremurul gingaș în îmbrățișarea fetei, de la nostalgia unei alte planete foșnitoare și luminoase, pînă la resemnarea cumplită cuprinsă în reluarea, în tonalitate gravă, a replicilor din actul II („Stelele nu se abat niciodată din drumul lor“ și „...și iar *Allegro*“) Radu Beligan a parcurs un întreg registru psihologic, distingînd cu finețe fiecare treaptă, ca o claviatură limpidă.

Alături de această biruință actoricească, semnalăm cu bucurie silueta fermecătoare, prin intruparea omogenă a ingenuității și mărginirii spirituale, pe care Eugenia Popovici a realizat-o în rolul elevei Zamfirescu. Dacă cele trei personaje — eleva, Mona și domnișoara Cucu — pot fi considerate ca trei vârste care acuză, treptat, degradarea feminității în această „planetă de provincie“ supusă unui timp implacabil care falsifică și ruinează — epostaza dintii, ilustrată de Eugenia Popovici, s-a dovedit mai complexă și mai adîncă.

Prin virtuțile indicate mai sus, spectacolul *Steaua fără nume* se impune atenției noastre. Dar el nu aduce, totuși, o nouă viziune a teatrului lui Sebastian, aceea în care îndrăzneala și fantezia își dau mina pentru a valorifica toate implicațiile artistice ale piesei.

Pe linia satirei romînești

Cu deosebiri sociale și morale pe care le implică scurgerea unei jumătăți de veac, *Plicul* lui Liviu Rebreanu aduce pe scenă substanța comediei caragialești, privită cu ochiul unui ardelean. De cealaltă parte a Carpaților, înlocuind masca abnegației politice cu aceea a intereselor obștești, nepoții lui Tipătescu și Cațavencu par mai practici și — prin aceasta — mai cinici. Diferența între aceste două generații ale aceleiași societăți măsoară exact distanța dintre amoral și imoral. Ceea ce, la Caragiale, era sublimă inconștiență, vacuitate interioară, la Rebreanu devine luciditate odioasă, intransigentă.

Nu credem că Rebreanu a văzut, cu 50 de ani mai tîrziu și în Transilvania, societatea pe care a văzut-o Caragiale în Muntenia. Ci socotim, mai degrabă, că autorul lui *Ion* și-a ales ca model literar *O scrisoare pierdută*. Căci personajele din *Plicul* sînt reprezentative nu atît pentru societatea ardeleană, cît pentru moțul cum un scriitor ardelean a văzut universul moral al unui predecesor: e o altă mentalitate, o altă secțiune artistică, la un alt nivel.

E destul să urmărim similitudinile de intrigă și compoziție, pentru a ne da seama că avem de-a face cu o certă înrudire