

timplării; dar comuniunea sa sufletească cu Miroiu nu are nimic accidental: e revelarea aceleiași adincimi umane — gingașie 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 vâpaie 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

literară. În preajma sărbătorilor Crăciunului, autoritățile unui oraș provincial profită de necesitatea aprovizionării populației, pentru a-și consolida interesele lor: primarul Arzăreanu și cumnatul său Flancu vor să cîștige sume mari transportînd 30 de vagoane de lemne. Șeful gării nu este însă dispus să le dea vagoanele, decît în cazul că va obține grațiile Victoriței, nevasta primarului, pe care o iubește în taină de șapte ani. Victorița nu este însă dispusă să se preteze la acest joc, decît în cazul că va cîștiga, prin șeful gării, o mie de lei de fiecare vagon. Primarul nu este însă dispus să-l mituiască pe șef, decît vîrsîndu-i banii din „fondul milelor“. Consilierul Hurmuz nu este însă dispus să aprobe o asemenea propunere, decît asigurîndu-i-se și lui beneficiul transportării a 80 de porci. Formînd un cerc închis, toate aceste interese pot fi satisfăcute, deoarece, rînd pe rînd, fiecare se constituie în cauză și efect. Reclamația primarului împotriva șefului de gară — rod necugetat al unui moment de gelozie — amenință să rupă, pentru un moment, acest echilibru. Văzînd însă că nu poate dovedi cu probe mituirea lui Galan (pîcul cu bani nu se află la acesta, ci la destinatar: la Victorița), Arzăreanu neagă paternitatea reclamației, iar inspectorul venit în anchetă nu are ocazia să destituie decît pe bietul odăiaș Ion Taman, care a avut nerușinarea să-i ia un bacșiș de cinci lei.

Jocul dublu al fruntașilor urbei (în adînc, urmărirea profitului personal; la suprafață, satisfacerea interesului obștesc); personajul unic feminin utilizat ca instrument; opoziția politică, anulată în clipa cînd interesele coincid; ședința de la primărie din actul II, cu alocuțiunile demagogice, iată indicii concludente în ceea ce privește asemănarea celor două comedii.

Dar orgoliul naiv al personajelor caragialești devine aici un exercițiu lucid al interesului material. Nu poziția socială sau politică, nu obsesia ierarhiei în uni-

versul strîmt al unui tîrg provincial, ci pătimașă urmărirea a cîștigului bănesc este motorul acțiunii în *Plicul*. Eroii lui Rebreanu nu stau dincolo de imperativele materiale, într-un joc în care ambiția și reputația conlucrează, și unde profitul e doar un corolar, ci în plin cîmp de luptă pentru bani.

Nu este vorba de o deosebire de straturi sociale (la Caragiale — ciocoimea; la Rebreanu — intelectualitatea burgheză), ci de praguri morale. Pe lingă universalul crud al lui Rebreanu, viziunea lui Caragiale este aproape senină. Cațavencu are ceva amuzant, față de cînicul Hurmuz. Personajele lui Caragiale luptă cu mijloace clasice care, într-un anumit fel, nu le aparțin: șantajul, minciuna, violența, protecția de fuste din *O scrisoare pierdută* sînt instrumente moștenite; eroii caragialești fac ceea ce făcuseră și alții înaintea lor (vezi procedeul identic la Cațavencu și Dandanache!); ei țin în mină cărți de joc soioase de jegul predecesorilor. La Rebreanu însă, personajele sînt oameni noi; metodele lor se nasc și se formează odată cu ei: există un anume inedit, o anume cruditate în acțiunea lor. Intelectualitatea aceasta nu e formată din elemente dezaxate, ramolite sau senile, ale unei păături sociale decrepite, ci din oameni viguroși și lucizi: o burghezie în plină agitație, care-și croiește drum cu umărul. La Caragiale, perspectiva în care se situează mobilurile intrigii vine dîndărătul personajelor; acestea sînt împinse din spate de conștiința rangului social, de tradiția familială, de reputația lor; ele acționează, pentru că *nu vor să piardă* pozițiile pe care le dețin. La Rebreanu, din contra: perspectiva se deschide în fața lor, spre viitor; personajele sînt atrase de mirajul profitului; ele acționează pentru că *vor să cîștige* noi poziții. Caricaturile morale ale lui Caragiale izbutesc, uneori, să fie generoase. Comparată cu Victorița, coana Joița are farmec, are poezie feminină. Tipătescu e deopotrivă solicitat

Două scene din „Plicul“



de amorul pentru Zoe și de ambiția politică; Arzăreanu însă este un om lipsit de orice scrupul, pentru care soția e un simplu mijloc de înlăturare a dificultăților în afaceri.

Personajele lui Caragiale sînt comice în esența lor, sînt caricaturi. Peste aceasta, se adaugă comicul de limbaj, care — dintr-o dată — le face grotești. Astfel, ceea ce este odios în fapta lor se pierde, la o privire fugară, sub grotescul mișcării interioare și exterioare: înainte de a ne revolta, ridem cu hohote. La Rebreanu, comicul de limbaj nu există. Personajele sînt văzute cu un ochi serios; mișcarea lor nu depășește măsura; ea nu se înscrie în comic, ci în dramatic, poate în tragic. Caragiale s-a detașat de lumea personajelor sale, a redus-o la dimensiunea meschină a unui *moft*, iar acest fapt constituie prima luare de poziție critică, oarecum anterioară realizării artistice. Rebreanu se află foarte aproape de eroii săi, pe care îi tratează ca oameni, pe care îi ia în serios, revoltat de monstruozițea lor. Comicul apare doar din cînd în cînd, atunci cînd procedeele acestor eroi, mereu spontane, devin mecanice.

Pe scena Teatrului Muncitoresc C.F.R. regia artistică a lui Marin Iorda a scos în evidență identitatea de substanță dintre cele două piese, ceea ce — artistic vorbind — nu este de loc neindicat. Mijloacele de care regizorul s-a servit au fost cele tradiționale: personajele au fost puse să se autoridiculizeze prin gest, să ofere spectatorului contraste care declanșează risul (momentul cel mai elocvent este ședința din actul II). Că aceste procedee au fost, totodată, concesiile făcute aceluia public care preferă dialecticii interioare, mișcarea exterioară a personajului — este adevărat. Că o altă linie de interpretare decît aceasta ar fi fost la fel de valabilă — este de asemenea adevărat. (Spectacolul prezentat de echipa de amatori a sindicatului C.F.R. din Cluj, în regia

sobră și inteligentă a actriței Viorica Dumitriu, n-a fost de loc caragialesc.) Meritul principal al regiei este acela de a fi realizat o distribuție potrivită, în așa fel încît apariția fizică a interpretului sugerează caracterul personajului, îl tipizează, iar faptul acesta constituie încă o apropiere de Caragiale.

N. N. Matei, în Flancu, și C. Cristel în Hurmuz (acesta din urmă jucînd prea mult „la public”) ni s-au părut cei mai conturați ca siluetă morală, în sensul că au marcat o singură linie fundamentală: primul, interesul acaparator; al doilea, culanța politică. La fel de integrate rolului, deși nu la fel de delimitate, au fost interpretările lui Minel Klepper (Jean Arzăreanu), Ion Aurel Manolescu (Albeanu) și Ernest Maștei (Tudor Popescu). Distonant față de celelalte personaje, prin constanța și dezinteresul amoros, șeful gării (Paul Ioachim) a constituit o apariție sprîntenă de provincial berbant, încît dacă — măcar uneori — ceilalți eroi din *Plicul* au profil interior de arčeleni, Gheorghe Galan pare, în mod categoric, transferat de la Caracal. Mai puțin prezenți în rol ni s-au părut Lulu Nicolau (Victoria) și Moscu Alcalay (Inspectorul Mînta). Predecesor literar al faimosului și nefericitului acar Păun, odăiașul Ion Taman a găsit în Alexandru Vasiliu un interpret onest: linia simplității sale naive a avut precizie.

În pofida acestei distribuții adecvate, spectacolul nu aduce atmosfera imediat următoare primului război mondial, deficiență întărită și de costume (Elena Barlo), care sînt prea apropiate de noi.

Caragialesc atît prin substanța universului satirizat, cit și prin modul de interpretare, *Plicul*, la Teatrul Muncitoresc C.F.R., este un spectacol corect tocmai pentru că se hrănește, cu moderație, din tradiția scenică romînească.

Ștefan Aug. DOINAȘ

A iubi teatrul

Cuvintele, în istoria lor frămîntată ca și a oamenilor, suferă uneori modificări de sens atît de radicale, încît înseamnă astăzi noțiuni cu totul altele decît în limba și pe timpul cînd s-au născut. Bunăoară, *clasă*, care pentru noi indică o treaptă socială sau o ierarhie oarecare, vine de la semnificația originară — latinească — de trîmbiță, iar în evul mediu

definea o flotă de corăbii; a *fresco* desemna modest un procedeu de pictor, acum încadrează marile narațiuni figurative, e-pice sau chiar teatrale. O soartă nu prea diferită a avut-o și noțiunea de amator. Pentru oricine, azi, ea opune pur și simplu omului de meserie, profesionistului, pe cel care nu e de meserie, pe cel care nu cuprinde „ex professo” o anumită în-