

și temperament — printre-o trăire autentică și o meticuloasă cizelare a personajului —, o perspectivă nouă și interesantă asupra acestui prototip feminin care concentrează în el și puterea și agonia unei clase. Eroina Margăi Anghelescu nu acționează sub impulsul unei singure trăsături de caracter, a rapacității și a obsesiei de a acumula și de a menține prin orice mijloace averea Harpovilor și a Jeleznoivilor; ea se arată cuprinsă și de amărăciune și de îndoială și de zbulciumul maternității ratate. Inflexibilitatea dictatorială, dogmatică, monstruoasă, proprie naturii intime a personajului s-a întregit astfel și cu alte fațete în stare să confere personajului viabilitate și putere de convingere. O solidă și foarte interesantă compoziție realizează Corado Negreanu în rolul lui Prohor Harpov. Actorul dezvoltă spectaculos și cu risipă de amănunte (ce-i drept, uneori, cu prea multă risipă) chintesența viciului, a ticăloșiei și brutalității, ascunse într-o bonomie agresivă, imaginea complexă a desfruiului, a cinismului și a senilității dizgrațioase.

Împietrit în ură și dispreț, subliniind de sub frumusețea și farmecul fapturii sale o ciudată înclinație spre viciu și descompunere morală, chipul Nataliei s-a conturat convingător în interpretarea Teodorei Mazanitis-Fugaru. Ileana Cernat, interpreta Ludmilei, a scos la iveală cu sensibilitate și grație resursele de iubire și de atașament ale acestei ființe neajutorate și săracă cu dubul. Evidențierea cu prea multă ostentație de către Lucia Cristian a trăsăturilor „negative“ ale Anei, a îndepărtat personajul de adevăr, de reala importanță și semnificație pe care o poartă acesta în relația stăpîn-slugă.

Acordînd importanța cuvenită personajelor chemate să întregescă prin scurte apariții imaginea întregului, actorii: Cornel Dumitraș, Iarodara Nigrim, Constantin Gheorghiu, Simion Negrilă, Mircea Cruceanu, Ion Colomieț, Ileana Codarcea, au reușit să distingă cu precizie și personalitate trăsătura esențială a fiecărui caracter în parte.

În cel mai important, dar și cel mai dificil rol — prin liniaritatea sa — Dana Comnea (Rașel) s-a folosit cu măiestrie de frumusețea, de sinceritatea, de căldura sufletească ce-i sînt caracteristice. Dana Comnea (Rașel) a avut fermitate, patos, intransigență și dramatism reținut. Totuși, unele atitudini prea statuare și prea solemne, unele replici spuse prea apăsător, cu un pronunțat ton didacticist, au atras atenția într-un mod prea forțat asupra valorilor de simbol ale acestui personaj.

Sîntem convinși că spectacolul giuleștean va cîștiga de-a lungul viitoarelor reprezentații în armonie și omogenitate, în vibrație, realizatorii lui putîndu-se bucura pe deplin — așa cum merită — de răsplata unei munci serioase și responsabile.

V. D.

Teatrul Mic DUPĂ CĂDERE de Arthur Miller

Rareori, hazardul își dă mîna cu logica pentru a deschide celui ce se inițiază în opera unui artist cea mai potrivită cale de acces spre inima acestuia. Căci opera își are arhitectura ei, în care te poți uneori rătăci ca într-un labirint — dacă, de pildă, încerci să pătrunzi dinspre acoperiș sau să te cațări pe o scăriță lăturalnică, ducînd nicăieri. Poate că apropierea pare forțată, dar un drum „bun“ urmează legile gîndirii matematice, care impun o anumită ordine a raționamentelor. Cu Arthur Miller am avut noroc: teatrul — în speță, Teatrul Mic, cu concursul statornic și inspirat al traducătorului Radu Nichita — ne-a dat „firul Ariadnei“.

Într-adevăr: dacă n-am fi trecut, succesiv, prin alte cîteva etape (printre care *Incident la Vichy*, *În amintirea a două dimineți de luni*, *Prețul*), probabil că n-am putea să asimilăm astăzi prea ușor o dramă în același timp atît de eliptică și de densă cum e *După cădere*. Așa însă, avînd la îndemînă elementele fundamentale, refacem „legăturile“ și nu riscăm să pierdem prea mult din prețioasa substanță dramatică. Ar fi fost păcat să irosim o asemenea experiență; pentru că, nefiind, în mod cert, cea mai împlinită, cea mai „artistică“ piesă a lui Miller (oare nu rămîne *Vrăjitoarele din Salem* titulara incontestabilă a acestui loc?), *După cădere* reprezintă, cred, pragul absolut al coborîrii scriitorului în „înfernul“ conștiinței moderne. E o confesiune istovitoare, stufoasă, fragmentată, urmînd aparentul arbitrar al fluxului memoriei; obsesiile, regretele, amintirea suferințelor revin din întunericul trecutului, aduse la suprafață de „contacte“ fulgerătoare, scurt-circuite ale gîndului și emoției.

Toate scrierile lui Arthur Miller sînt drama *de conștiință*; *După cădere* e chiar drama *conștiinței*. Nu e un simplu joc de cuvinte; personajul tragic e însăși conștiința torturată, acest complicat și fragil produs al evoluției speciei și al succesiunii civilizațiilor, în care se repercutază seismele istoriei, erupțiile și furtunile vieții sociale, iar cele mai slabe unde ale mișcărilor sufletești capătă ecou; suprasolicitată, ea poate exploda în haos, îmbolnăvînd omul de o boală fără leac. Quentin, erou și povestitor, e într-atît „o conștiință în sine și pentru sine“, încît pare o ipostază dramatică, o personificare a

ideii de conștiință. Intellectual și avocat, el realizează că nu există nici un tribunal real îndreptățit să dea verdicte asupra calității „vieții trăite” ori să absolve de culpa de ordin moral; dar, pentru spiritul însetat de claritate, procesul trebuie totuși să se desfășoare — doar că în altă instanță, supremă, cea lăuntrică. Aci, fiecare fapt, gest, cuvânt, chiar gândul cel mai ascuns, e luminat din unghiuri diferite, pentru a obține nuanța mai apropiată de adevăr. Pentru că — iată o descoperire neliniștitoare, dar de o mare profunzime — în acest plan al insondabilului nu există adevăr ultim, definitiv, perfect, care să nu conțină o posibilă autonegare.

După cădere este unul dintre documentele revelatoare asupra omului secolului 20 — omul în a cărui experiență intră două războaie mondiale, genocidul lagărelor naziste și bomba atomică, jurământul de loialitate și mitul libertății de opinie, influența citorva secole de cultură și nevrozele de devitalizare. Toate acestea se înnoadă laolaltă atât de strâns, încît actul cel mai spontan conține și exprimă, neștiute, zeci de ecouri și rezonanțe — trecutul, familia, copilăria, loviturile primite și răul făcut altora, paralizanta spaimă în fața abisului posibilelor consecințe (căci e de-a dreptul înspăimîntător cum pină și un cuvînt rostit la întîmplare poate modifica un destin). Miller duce investigarea interdependenței foarte departe; binecunoscuta temă a vinovăției și răspunderii nu mai înseamnă pur și simplu a accepta o înălțuire de împrejurări și a-ți asuma răspunderea pentru consecința rezultată din ele, ci a elibera conceptul ca atare de orice conformism moral, de a împiedica transformarea preceptului etic în alibi, în refugiu pentru o existență falsă (Mickey își întemeiază depoziția în fața Comisiei pentru cercetarea activității antiamericane pe una din cele zece porunci — „să nu minți!” — și pe aspirația de a trăi liniștit, în acord cu norma directoare a societății sale). Individul poate fi vinovat și pentru fapta altuia; poate fi vinovat ca semen al celor care au săvîrșit o crimă; poate fi cu atît mai vinovat cu cît se complăce într-o tulburare psihoză a vinovăției; ha chiar își poate transforma nevinovăția în vină, proclamînd-o și ridicînd-o ca barieră între el și alt om (sau omenire). Odată trecut pragul unei anumite reticente față de indiscreția unei atari operații psihice, intransigența cu care sînt mereu reconsiderate faptele devine arzătoare, fascinantă; eroul nu-și cruță nici un ascunzîș, nu escamotează nimic din ceea ce nu se mărturisește pentru că e penibil, jalnic, meschin sau primejdios — lașitatea, trădările, renunțarea, ezitățile criminale, minciuna. Spovedania sa se mișcă între două momente de revelație tragică, polar opuse: cel în care, ascultînd reproșurile amare ale Louisei, făcute de pe poziția „unei individualități separate”, trăiește șocul distanței enorme dintre oamenii ce se cred mai apropiați, și cel cînd se descoperă, la rîndul său, incapabil



Vasilica Tastaman (Maggie) și Ion Marinescu (Quentin)

să treacă prăpastia ce-l separă de chinul Maggie-ii. Suprapunîndu-le, Quentin își înțelege păcatul și infirmitatea: e neputința de a iubi simplu, nesofisticat, fără a se oglîndi mereu în sine și a despica firul în patru, autocenzura dusă pină la sterilizarea sentimentului. Uscăciunea, intelectualizarea excesivă, deprinderea de a așeza în jurul fiecărui fapt viu o aureolă de interpretări, comentarii, argumente, gata să le înnaubuse, reprezintă unul din cele mai perfide simptome ale înstrăinării omului de natura sa umană. E și aceasta una dintre consecințele hipertrofiei unor compartimente ale civilizației moderne; căci ea nu se dezvoltă univoc, în sensul trebuințelor și speranțelor umanității, ci își cere mereu tributul de viață, ca orice monstru mitologic.

Dar există puterea de regenerare întru speranță și iubire. Acest suflet, care se lasă jupuit de viu, pentru a dobîndi un răspuns în stare să-i îngăduie a trăi în continuare curat, devine un fel de neașteptată jertfă pe altarul unei zeități moderne a tragediei, asumîndu-și menirea de a ne răscumpăra. De foarte multă vreme, teatrul n-a mai obținut starea de catharsis; Miller a intuit că

ea poate fi revinută în un redevine structurile clasice ale conflictului tragic, ci redescoperindu-le, cu mutațiile respective, în teritoriul unde a migrat — și anume, în sfera fenomenului de conștiință. Tragedia și mintuirea contemporanului nostru se sprijină pe două forțe complementare : capacitatea de a suferi și aceea de a înțelege.

Evident, piesa este un manifest moral ; nu însă în un cod. Tocmai aceasta e noblețea ei — că ideea morală nu e nici revelată, nici impusă, ci cucerită independent, prin combustie intelectuală și prin decantarea unei experiențe trăite — deci, *creată*.

Meritul esențial al spectacolului semnat de D. D. Neleanu este că lasă să se simtă pulsul precipitat, neliniștit, al piesei, că transmite acea chinuitoare nevoie de înțelegere și purificare. Regizorul a intuit că nu de inventivitate era nevoie, ci de concentrare. (De aceea a și chemat în echipă, în mod special pentru așa-numitele roluri secundare, actori care au vocația și pasiunea *trăirii integrale* a personajului : Leopoldina Bălănuță, Olga Tudorache, Vasile Gheorghiu. Ei fac și acum același lucru, adică structurează laconic — din câteva apariții, o intonație, un gest — ființe complete, cu o biografie și cu un destin, la care eroul să se poată raporta.) Și a izbutit exact în măsura în care a știut s-o obțină de la actori, indiferent de dimensiunile și importanța rolului.

Ceea ce i se poate reproșa regizorului este că n-a vegheat cu strășnicie absolută la apărarea atmosferei încordate pe care izbutise s-o instaureze ; pe fondul de liniște reculeasă, unde nu se aude altceva decât vibrația dureroasă, acută, a unei singure strune, orice notă falsă e mai primejdioasă decât într-o „mare montare“, unde are șanse să se piardă în tumultul general. Sînt mici erori de gust, probabil fără importanță în sine — câteva accente declamatoare, anumite soluții comune de plantație scenică, unele costume, în special ale Maggie-ii, anumite nuanțe de ecleraj, obiecte de recuzită (florile din material plastic !!!), care, prin cine știe ce reflex, degradează materialul dramatic atît de sensibil cu care vin în contact.

Firește, esențialul se decide între Ion Marinescu și Vasilica Tastaman. Oricît de multe și mari talente avem, nu cred că exista altă distribuție posibilă pentru Quentin. Cu instinctul fără greș al Actorului autentic, care știe cînd își poate îngădui să se răsfete și să ne farmece, dar, în fața personajelor ce-i sînt sacre, devine flacăra, Ion Marinescu n-a urmărit o interpretare „de virtuozitate“, ci a săvîrșit un act de credință, de o extraordinară sinceritate. Mai mult decît orice apel patetic, tensiunea ce emană din joelul lui și efortul inteligenței active ne implică într-un necruțător examen de conștiință. În ce-o privește pe Vasilica Tastaman, această „vedetă populară“ despre al cărei har s-a vorbit întotdeauna cu un fel de entuziastă neglijență, mi-e greu să cred că această ex-

pozență nu-i va marca, decisiv, cariera. Poate că ea însăși, ca și Maggie, se va descoperi acum în altă lumină ; sînt în interpretarea ei unele accente de o răscolitoare vibrație — singurătate, deznădejde, un fel de instinctivă demnitate.

Am regretat că Doina Tuțescu, actriță a sugestiei fine și a nuanțelor, atît de subtil demonstrată în *Prețul*, și-a detestat net personajul, compunînd o nevestă ostentativ anti-patică și acră ; ca orice om, Louise își are adevărul ei, care, apărut cu convingere, ar fi dat altă adîncime dramei de incompatibilitate pe care eroul se străduiește s-o înțeleagă. Siluetele schițate de Mihai Dogaru, Heana Dunăreanu, Ion Manta, Maria Potra, Dinu Ianculescu au fost utile și exacte ca termen de referință ; dar n-au avut, toate deopotrivă, „scînteia vieții“.



Teatrul „Bulandra“

VALENTIN ȘI VALENTINA

de Mihail Roșcin

Valentin și Valentina de Mihail Roșcin (într-o versiune românească fluentă, scenică, semnată de Irina Vrabie) e o piesă simplă și caldă despre împrejurările normale ale existenței, despre cea mai normală dintre ele, prima dragoste. Valentin și Valentina sînt tineri și se iubesc așa cum se iubește la 18 ani — cu fanatism, cu exaltare, cu