

In această situație ar fi greu să vorbim despre „neajunsurile monocromiei”, despre „o temă majoră, o realizare minoră”, despre felul în care „gindirea științifică n-a fost descoperită”. Confruntările pasionante ale scriitorilor și publicului cu mai multe spectacole de înaltă calitate artistică ar schimba, în atmosfera unei satisfacții generale, și titlurile și substanța unora dintre cronicile noastre...

Drama familiei Kovacs

Drama, spunea odată Stanislavski, nu este, în ultimă analiză, decît răbufnirea artistică a unei crize, care se consumă la etajul cel mai de sus, dar ale cărei cauze trebuie căutate undeva în pivniță.

Mi-am dat seamă de adevărul acesta, în timp ce urmăream captivanta desfășurare a dramei familiei Kovacs, din piesa Anei Novak. Familia Kovacs este, în pri-



Vasilica Tastaman (Eva), stînga; Marga Anghelescu-Gheorghiu (Margit), dreapta

mul rînd, o familie mic-burgheză și ca atare se situează la o interferență dramatică a conflictelor sociale: se opune fascismului și, prin aceasta, intră în conflict cu epoca sa; este constituită din membri unitari doar în aparență, categoric diferențiați însă ca fond sufletec. Sint, cum se vede, prezente toate elementele necesare dezlănțuirii aceluia examen al vieții, acelei crize care o va frînge în două, separînd definitiv și irevocabil ceea ce este bun și cinstit, de ceea ce a rămas fals, slab sau putred în ea.

Pînă aici însă, nimic nou. Există o criză a familiei și în teatrul decadent. Ceea ce face însă din „Familia Kovacs” o valoroa-

să și interesantă operă actuală este faptul că spectatorul simte în permanență prezența puternică a evenimentelor istorice care se consumă după culise. Fiecare gest, fiecare replică, fiecare „soartă” reflectă în mod semnificativ pulsația energetică a realității sociale, care este prezentă peste tot: și ca luptă de clasă, și ca ciocnire politică, și ca realitate economică. În felul acesta, personajele devin reprezentative, tipice pentru o anumită formă de viață, iar drama, luată în ansamblu, se transformă într-o viguroasă frescă a societății noastre, surprinsă într-un moment grav al evoluției sale.

Analizată mai de aproape, ne izbește dintr-o dată construcția dramatică a piesei, mult mai riguroasă organizată decît în lucrarea „In pragul vieții”, în care eroii Anei Novak se conturau și se mișcau destul de nebulos.

Avem două personaje centrale: profesorul Kovacs și soția sa, Margit. Profesorul intră în actul I ca un erou al ideii — ca un intelectual de atitudine — și sfîrșește în actul IV, decrepit și nebun. Coboară continuu, relativizînd și relativizîndu-se la fiecare pas, și tiră în această lăntă de „principii”, care îi împodobesc sonor și patetic așa-zisul său apolitism liberal. Cu totul altă linie urmează Margit, soția sa. Ea începe prin a fi o femeie resemnată, bună și tăcută — o femeie care spune la fiecare pas „nu știu” — și sfîrșește prin a deveni lucidă, prin a se convinge și a se jertfi pentru o cauză pe care o descoperă cu greu, dar căreia i se atașează cu tot entuziasmul. Ea este aceea care urcă, urcă mereu, aceea prin care se materializează „la etaj” toate valorile umane ale fierberilor din „pivniță”.

Paralel cu ei, evoluează cei doi copii. Petru, dintr-un adolescent „talentat” (în fond, foarte răzgîiat), devine un tînăr „de acțiune”, apoi ofițer fascist, criminal și sfîrșește prin a se prăbuși și a se sinucide. În familia Kovacs el reprezintă istoria, evenimentele. Căderea lui brutală seamănă mult cu prăbușirea, pe alt plan sufletec, a intelectualului său tată. În schimb, Eva, fiica alintată a profesorului Kovacs, are o linie cu totul contrară, în-

cepe prin a „părea” o teribilă și cinică personalitate, chinuită de plictis și răutate, și ajunge pînă la urmă o femeie așezată, simplă și înțeleaptă.

Dacă, la aceste traectorii dramatice, adăugăm pe doamna Horvath și pe proprietăreașă (pe linia personajelor negative) și pe doamna Bereș și pe comunistul Andraș (pe linie pozitivă), obținem întreaga schemă a crizei familiei Kovacs. Există în critica noastră literară o tendință de a socoti compoziția dramatică (echilibrarea artistică a personajelor în conflict) drept o problemă de formă literară. Poziția aceasta nu este justă, iar Ana Novak ne demonstrează suficient că „planul” etajului său — în care se ciocnesc ceea ce este nou cu ceea ce s-a învechit, ceea ce este uman cu ceea ce este crimă, ceea ce este speranță cu ceea ce este moarte și deznadejde — corespunde cit se poate de fericit cu acele contradicții care frământă și societatea luată în ansamblul ei.

De altfel, numai prin luarea în considerare a acestor trăsături de dublu plan, atât de evidente în construcția piesei, se poate explica pentru ce nu a reușit unii actori în interpretarea pe care au dat-o rolului lor. Chiar din actul I, publicul a simțit diferența categorică între interpretii care-și trăiesc în mod natural, organic, rolul — și cei care și-l „joacă”, uzind cu risipă de toate mijloacele tehnicii actoricești.

Profesorul Kovacs, deși un rol extrem de dificil și de „compus”, a avut norocul să fie realizat prin interpretarea extrem de colorată și vie a lui Jules Cazaban. Rolul este extrem de dificil, fiind construit prin combinarea, pe muchie de cuțit, a unor trăsături psihologice care se lasă cu greu topite împreună. Actorul a reușit o sinteză interesantă, originală, deși pe alocuri a atins, aproape fără voia lui, efecte care nu se potriveau cu momentul dramatic. Știm cit este de greu să compui și să sugerezi un ridicol, care să nu fie în același timp și comic. Ridicolul profesorului Kovacs, grav și adînc, este ridicolul unei existențe, al unei ratări. Nu este vorba de un profesor distrat, naiv și ușor maniac. A aluneca pe această dimensiune înseamnă a trece din dramă în comedie, din ridicol în haz, înseamnă să dirijezi publicul de la dezaprobarea efectivă și principală, spre amuzament și ris. În jocul lui Jules Cazaban s-au strecurat uneori (printr-o contrabandă de care este vinovată puțin și autoarea) anumite nuanțe „de joc”, de caricaturizare amuzantă. Fără îndoială, în felul acesta, s-a născut pe scenă un profesor Kovacs interesant, plin de candoare și originalitate, dar un

profesor Kovacs, care uneori, subliniem *uneori*, ne-a făcut impresia că se mișcă pe linia unei comedii și că numai printr-o întimplare donchișotescă a nimerit între oameni care trăiesc, de fapt, o dramă a vieții lui.

Marga Anghelescu-Gheorghiu a creat o Margit de o profunzime, duioșie și autenticitate umană, care au emoționat. A știut, prin mijloace extrem de naturale (voce calmă, mișcare măsurată, economie gradată a patosului), să polarizeze întreaga mișcare scenică — și implicit, întreaga semnificație dramatică — în jurul ei, temperind, modelind, dirijind (asemenea solistului într-un concert) întreaga orchestră a eroilor. A fost atît de prezentă pe scenă, încît a rămas prezentă și în actul IV cînd — dintr-un capriciu de compoziție a autoarei — nu a apărut (spre regretul nostru, al tuturor).

Dacă pe Vasilica Tastaman (Eva) am fi urmărit-o numai în actul I și II, am fi putut spune: este excepțional de naturală, spontană și convingătoare, fiindcă își joacă vîrsta, își joacă propriul ei rol. Actele III și IV ne-au convins însă că ea este capabilă și de creație și că identificarea ei, pe o gamă atît de largă și de nuanțată, cu eroina, este rezultatul unui autentic talent artistic. Acești actori, la care — cu oarecare rezerve — se pot adăuga și interpreta rolului doamnei Horvath (Victoria Medeea) și aceea a proprietăresei (Dori Nichita), au înțeles înțenția autoarei și au intrat bine în rol. Jocul lor a vibrat, a convins, a comunicat și cu sensul dramatic al piesei și cu publicul care i-a urmărit.

Ce s-a întimplat cu celelalte roluri? Să luăm, de exemplu, cazul lui Petru. Interpretul său, Paul Ioachim, a mers alături de personajul său. (În interpretarea pe care a încercat-o, poartă o oarecare vină și directorul său de scenă, Mony Ghelerter. Din unitatea orchestrală a regiei, i-a scăpat un solist. Acest lucru s-a putut observa tocmai pentru că spectacolul, luat în ansamblu, ca ritm, ca semnificație, dar mai ales ca unitate scenică între eroi, momente și decor, a fost cit se poate de sobru și de sugestiv realizat). După părerea noastră, Petru, acest „talentat” fiu al familiei Kovacs, nu este un copil structural înrăit. El *devine* rău, și devine sub ochii noștri. Presupunem că-și are și părțile sale bune; în alte condiții, poate că ar fi devenit altfel de om. E greu să redai un om rău, fără a schița procesul gradat al înrăirii, fără a sugera eventualitatea sa bună. Or, în interpretarea pe care a dat-o Paul Ioachim, din primele scene, Petru devine antipatic, profund ne-

gativ. Și devine prin mijloace exterioare : crispăre a feței, violență a mișcării. Publicul n-a aflat încă nimic rău despre el ; actorul totuși anticipează și anticipează exagerat. Joacă din primele scene un Petru care se va sinucide, iar nu un Petru care, deocamdată, nu știe ce se va alege din el. Astfel se explică pentru ce sala, în loc să reacționeze prin ură și dezgust, se înduioșează. Petru, fiind așa cum este, apare ca un posedat, ca un om bolnav din naștere. În momentul cel mai dramatic al evoluției sale (scena la masă cu Eva și Andraș, actul IV), cînd ar trebui să fie o chintesență a fascismului (Petru este, de fapt, fascismul), am auzit pe cineva în sală suspinînd : „...vai, săracul !” Reacția este normală. Eroul nu s-a transformat, n-a evoluat, n-a mers spre rău : a fost prea violent în actul I și în actul ultim n-a mai avut unde culmina. Din cauza aceasta, efectul pe care l-a stîrnit a fost confuz și paradoxal.

În cazul rolului doamnei Bereș, s-a întimplat altceva. Tamara Buciuceanu a fost prea pozitivă. Pe ea, pe interpretă, a ținut-o la distanță eroina rolului. Jocul ei — pe alocuri cu sclipiri de amănunt — mi s-a părut jocul unei excelente violonceliste rătăcite, din vina dirijorului, la un pupitru de vioară. Și, ni se pare, aici intervine și o mică vină din partea autoarei. Felul cum a compus acest personaj are ceva static (ca și Andraș, de altfel). Din cauza aceasta, doamna Bereș — în actul IV —, cu toate meritele ei exterioare, ca prezență pe scenă, pare coborîtă, inferioară nivelului de tensiune din actele I și II. Andraș, corespondentul ei pe linia simetriei compoziționale, ne apare construit mai mult din tăceri și priviri, decît din replici și întimplări. Costel Gheorghiu a tăcut, a privit și s-a mișcat sugestiv. Replicile sale însă au avut ceva sonor, ceva în care efortul spre simplitate se simțea prea vădit.

Observațiile pe care le-am făcut au ca scop să indice o problemă. Punînd față în față compoziția piesei și interpretarea ei, scheletul ideologic și realizarea „în carne” a acestuia, vom observa că între aceste extreme, există două vehicule : autorul și actorul. Pot să greșescă și unul și celălalt ; pot să greșescă în raport cu „etajul”, sau în raport cu „pivnița”. Pot însă să greșescă și unul față de celălalt, și atunci se naște acea inadvertență între intenție și realizare, pe care, în linii secundare, am semnalat-o, în cîteva momen-

te, în cazul spectacolului de care ne ocupăm. De la un moment al dramei, personajele evoluează singure, după legi pe care aproape că le impun și propriului lor creator, autorului. Ibsen avea dreptate cînd spunea că autorul dramatic este primul interpret al eroilor săi. În legătură cu aceasta, să ni se permită o observație, o observație privind felul în care autoarea a „interpretat” actul IV al eroilor săi.

Înclin să consider beția, nebunia și sinuciderea, drept mijloace dramatice (și implicit, actoricești) ușor anacronice, astăzi. Atunci cînd există o beție a minciunii, o nebunie a crimei, o sinucidere a valorilor morale — ce nevoie mai este de băutură, divagații și pistol ?! În cazul lui Petru, beția din actul IV nu agravează. Scuză. Sinuciderea este aproape o salvare (sau un accident alcoolic) ; ba, în cele din urmă, chiar, poate, un gest eroic, ceva care falsifică esența tipic fascistă a eroului. Nebunia profesorului (ușor melodramatică) relativizează însăși autenticitatea sa de om. „Va să zică, am putea spune, nu este vorba de prăbușirea unui tip de om, a unei mentalități tipice ; a căzut doar unul care purta de mult în el germenul nebuniei...” Prin aceasta, profesorul Kovacs devine „cazul” Kovacs, iar întreaga sa poveste, recapitulată de la sfîrșit spre început, primește un oarecare iz psihologic, care dăunează scilpitoarei și autenticei drame care se consumă în actele II și III.

Am putea să ne întrebăm — tot în legătură cu actul IV — de ce lipsește din concluzie, eroina principală, Margit ? Și de ce apare acel episod „un muncitor”, al cărui rost, cu toată bunăvoința, nu-l putem înțelege ? Sint întrebări care nu sînt însă de substanța dramei. Căci trebuie să fim dreți și să recunoaștem că, în fond, cu toate lipsurile ce i se pot semnală, „Familia Kovacs” este un spectacol frumos, captivant și instructiv. Este o piesă inspirată, convingătoare ; o piesă în care avîntul tineresc și spontaneitatea suplinesc în mod fericit maturitatea tehnică a autoarei. Și asta o dovedește tocmai faptul că spectacolul ne-a sugerat atîtea întrebări, atîtea probleme. Ne-am convins încă o dată că o bună piesă de teatru, ca și adevărul de care vorbește Goethe, este ca un briliant șlefuit : din orice parte te-ai apropia, primești oricînd o rază de lumină rară și prețioasă.

Ion D. SIRBU