

## Sinteza poetică a revoluției\*

Ca un mister știut al naturii, ca o lege a ei, apare în lanțul neîntrerupt de nașteri și prefaceri un moment de efort decisiv : tulpinița sparge bobul, fluturele scutură coaja crisalidei, lava străpunge în sus craterul, pruncul zvîcnește în clipele facerii. Din încețare și durere, viața ascunsă izbucnește pe fâgașuri și în forme noi. În istoria societății nu se întâmplă altminteri : omenirea doboară orînduirile care au prins crustă și eliberează viața în atitudini înnoite. Vechile leagăne și închircitele deprinderi se destramă și, în gestul nou pe care-l face, omenirea înfruntă un moment de efort decisiv : revoluția.

Revoluțiile sociale au măreția mișcărilor simple ale naturii. Și totodată seninătatea tragică a violenței lor. Seninătate, pentru că deschid porți de lumină și de viață ; tragică, pentru că se nasc din durere, din suferință. Mărețată între toate, prin amploare și adîncime. Revoluția Socialistă din Octombrie strălucește în conștiința noastră, a contemporanilor, cu puritate de diamant. În apele ei s-au spălat rănile străvechi ale omului și s-au limpezit liniile noului său profil.

Repetarea metaforică a momentului revoluționar, aducerea acestuia în zona de reprezentare a minții și de vibrație a inimii oamenilor nu erau date decît unor mari poeți. Revoluția din Octombrie i-a avut printre cei mai proeminenți pe Vladimir Maiakovski și Nsevolod Vișnevski. Cel dintîi a deslușit-o în amănunt, cel de al doilea i-a făcut sinteza, în neegalata *Tragedie optimistă*.

Piesa lui Vișnevski poartă pecetea capodoperei : e o expresie universală și definitivă. Ca atare, nu poate fi asemuită decît cu marile creații de artă. Cea dintîi care-mi vine în minte e fresca din Capela Sixtină, unde Michelangelo repovestește facerea lumii. Asemenea frescei lui Michelangelo, *Tragedia optimistă* cuprinde măreția și noblețea temei „anii aceia sînt de neuitat... fiindcă au luminat pentru întîia oară bezna seculară în care trăia omenirea” \*\*, dar și excelența expresiei.

\*

*Tragedia optimistă* e scrisă în proză, dar, atît la lectură cît și în spectacol, are ritmul și rezonanța poemului în versuri. Aceasta nu e o impresie, ci o condiție de structură. Scrii-

---

\* Teatrul Național Craiova ; Teatrul Armatei ; Teatrul de Stat Arad ; Teatrul de Stat Galați : *Tragedia optimistă* de Vs. Vișnevski.

\*\* Vs. Vișnevski, în însemnările despre elaborarea *Tragediei optimiste*.

tura dialogului, fraza, e concepută în tonalitate de vers, unde lirismul simțirii se contopește cu epicul narațiunii într-o expresie completă, absolută. Replicile sînt dăltuite cu mîgala versificatorului și de aceea au, din punct de vedere al conținutului și al formei, un caracter definitiv. Așa cum în strofele unui mare poet, ale lui Pușkin sau Eminescu, nici un cuvînt și nici o imagine nu pot fi înlocuite cu altele, tocmai pentru că altele nu există la aceeași valoare și intensitate expresivă, în *Tragedia optimistă* totul e spus cu limpezimea și plenitudinea esențelor. Amprentă de clasicitate !

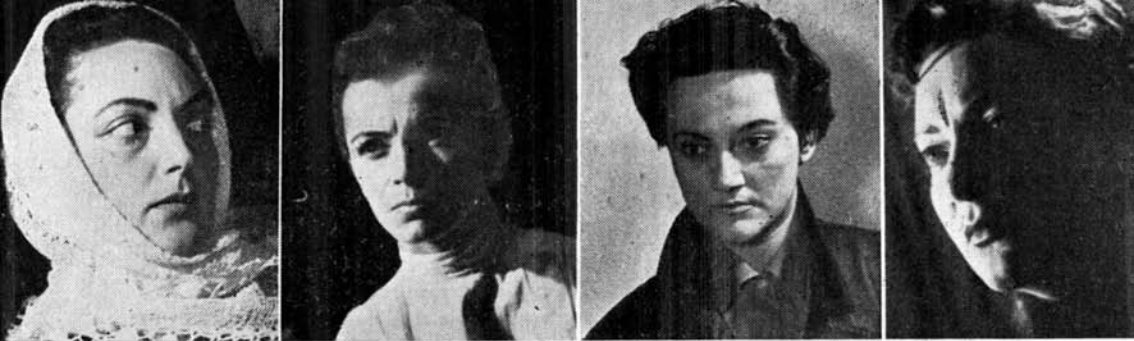
Elaborarea *Tragediei optimiste* a echivalat cu un intens proces de distilare poetică. Materialul de idei, imagini și sentimente a fost supus unei cernerii riguroase, trecînd sub șteampuri care au păstrat numai aur curat. În planul expresiei de artă, aceasta presupune o deosebită capacitate de abstractizare, de sinteză stilistică. Pe de altă parte, tot aici se profilează primejdia ermetismului. Abstractizarea poate deveni abstractism, esențele pot deveni impenetrabile îndărătul formei obscure. Vișnevski a depășit, însă, magistral pericolul. El a dat substanței dramatice o mișcare și o formă clară de parabolă, în sensul literar al cuvîntului. (Și geometric : numai că linia plană dobîndește o arcuire ascensională în spațiu.)

Lă esențializarea și puritatea formei, Vișnevski a ajuns după un îndelungat travaliu de sinteză a conținutului. Și a început cu eroii : prin tipizare a înlăturat tot ceea ce putea să constituie destin particular, balast biografic sau amănunt naturalist ; le-a dat valoare de simbol (de paradigmă, pentru care n-au existat modele pînă la el), dar fără să-i deumanizeze, numindu-i generic Femeia-comisar, Marinarul răgușit, Șeful de echipaj etc. (cu excepția lui Vainonen și a lui Alexei, poate din necesitatea de a-i defini temperamental și de a-și împlini dialogul într-un sol concret). A trecut apoi la animarea acestor eroi prin mișcări sufletești și idei simple, esențiale, definitorii. Replicile au izvorît precise, expresive, dramatice, ca și ciocnirile țesute în conflict. În sfîrșit, a strîns totul într-o construcție densă, în scene și tablouri lipite umăr de umăr, imprimîndu-le o creștere clasică de intensitate și totodată o structurală continuitate de timbru și armonie tragică.

Revoluția a fost, la început, izvor cu un fir subțire de apă : „Întreb pe fiecare din voi : vă amintiți cîți comuniști erau pe atunci în rîndurile Armatei Roșii și ale Flotei ?... Două sute optzeci de mii. Jumătate din partid. Din doi comuniști, unul era pe front, în foc“ (Primul plutonier). Șuvoiul acesta strîmt nu curgea lin peste pajiști smălțate, dimpotrivă, era gîtit la tot pasul de bălării și nămol : „Amintiți-vă de dușmani, de contrarevoluție. Ea exista în fiecare crăpătură... Eram trădați zi și noapte. Eram încercuiți și încolțiți“ (Primul plutonier). Din porii vechii orînduiri străbăteau miasmele unei vieți putrede : „Toți sîntem niște dobitoace mincinoase. Toți sîntem otrăviți. Toți trebuie să fim smulși cu rădăcină cu tot, pentru că în fiecare din noi trăiește viața cea veche“ (Căpetenia).

Ce eforturi extraordinare, cîtă abnegație, cîte sacrificii pentru a curăța apa tulbură a revoluției de toate stîrvurile și rămășițele care pluteau pe oglinda ei ! Și cît de felurite și contrastante direcții aveau curenții ce o străbăteau în adîncuri ! În față : dușmanul, albi, intervenția străină ; în spate : anarhia și trădarea. Dușmanul trebuia bătut și îngenunchiat, anarhiștii se cereau înlăturați (Căpetenia), pătimașii (Vainonen) aveau nevoie de temperare, individualiștilor (Alexei) trebuia să li se reteze impulsurile, iar tradiția sănătoasă, sensul de disciplină se impuneau să fie puse în slujba noii cauze (Comandantul vasului, Șeful de echipaj). Sub foc, în plină bătaie, fără răgazul meditației, trebuia acționat prompt, radical și mai ales bine, eficace. Acestea erau covîrșitoarele sarcini ale Partidului, vîrfurile de cristal, conștiința și inima Revoluției. Și Partidul le-a împlinit pe toate : „E cu puțință să ții în loc sau să te pui de-a curmezișul unui astfel de Partid ? Un Partid înarmat, curajos, elastic, care a ridicat întreaga clasă...“ (Al doilea plutonier).

Elementele dispartate trebuiau compuse într-un tot organic și unitar, dezordinea trebuia schimbată în orînduială, revoluția avea nevoie de soldați disciplinați și conștienți. Și Partidul a înfăptuit miracolul, a imprimat direcție și cadență mișcării revoluționare : „Un.



Interprete ale rolului Femeia-comisar ; de la stînga la dreapta : Irina Răchișeanu-Șirianu, Lavinia Anghelescu, Olga Tudorache, Silvia Tabacu

doi, trei, patru ! Iată-l primul pas regulat... Iată mișcarea unei armate, în care fiecare știe pentru ce și unde merge... Ești ca un poem în sufletul meu !..." (Primul plutonier).

Dar marile înfăptuiri ale omenirii au cerut întotdeauna și mari tributuri de sînge, jertfe. Partidul, mlădiat pe învățămintele istoriei, a prevăzut necesitatea sacrificiului : „Și dacă trebuie să mori, de ești lovit cu securea peste grumaz — dăruiește-ți ultimul gînd revoluției. Nu uita că și moartea poate fi muncă de partid" (Al doilea plutonier). Femeia-comisar își dă viața în spiritul și numele acestei idei, care în piesa lui Vișnevski devine principiu de fier.

Despre Femeia-comisar sînt multe de spus. Ea e eroina principală, reprezentînd Partidul, clasa muncitoare, revoluția. Nu stăm să ne mai întrebăm de ce Vișnevski și-a ales ca erou o femeie ; explicațiile sînt multiple și pline de semnificație. Altceva interesează, aici. În piesă mor mai multe personaje : Mărinarul înalt, Femeia bătrînă, Mărinarul tatuat, Căpetenia, cei doi ofițeri prizonieri... Dar moartea nici unuia nu asumă tonurile și sensurile tragediei. (Unii sînt uciși cum se stîrlesc cîinii turbați, alții sînt jertiți din greșeală sau prin trădare.) Singură Femeia-comisar moare tragic, sfîrșitul ei împurpurîndu-se în culorile și în măreția tragediei. Din punct de vedere dramatic, finalul piesei lui Vișnevski se supune celor mai riguroase norme ale speciei : împlinirea unui destin uman, care se frînge sub lovitura unei forțe exterioare. Cu toate acestea, tragedia lui Vișnevski e intitulată ea însăși — în vădită polemică față de tradiție — *optimistă*. S-a scris mult în această privință și n-am un punct de vedere inedit sau pretenția unei contribuții originale. Mă voi limita, de aceea, să arăt că *optimismul* tragediei lui Vișnevski nu e de ordinul procedurilor dramaturgice, ci de acela al semnificației generale a operei. Piriiașul subțire de la început a devenit un fluviu nestăvilit, a cărui albie e îndreptată spre viitorul luminos al omenirii. Moartea tragică a Femeii-comisar s-a produs pe firul acestei ape : asemenea moarte e în consonanță cu destinul omenirii (de acum înainte devenit conștiință, existență verificată sau verificabilă). Or, în tragedia clasică, deznodămîntul survenea prin împotrivire, din contradicțiile în care se zbăteau oamenii. În *Tragedia optimistă* nu mai apar însă resemnarea, înghiunțirea implacabilă a voinței, ci dimpotrivă adevizunea conștiință la soluția tragică. *Trăiască viața* era să fie un prim titlu al lucrării lui Vișnevski, și ultimele notații ale finalului îl ilustrează elocvent : „Se simte un avînt sincer, plin de freamăt, în timp ce salvele bateriilor, în explozii de bucurie, zboară peste cîmpii și munți, peste Alpi și Piri-nei. Totul e plin de viață..." A murit, simplu și anonim, un om, o femeie, un comisar, dar a murit întru viață, nu întru moarte. Figura Femeii-comisar, cea mai recentă din marea familie a eroinelor clasice, va rămîne pentru totdeauna în dramaturgia universală ca una din cele mai luminoase, cea mai luminoasă, mărturie a grandiosului moment de efort decisiv, cînd poezia a devenit una cu comisariatul militar, cu însăși Istoria...

Sinteză poetică a Revoluției Socialiste, *Tragedia optimistă* e un poem de o extraordinară forță persuasivă, măreț ca fenomenele elementare ale naturii, uman ca lacrima

și cristalin ca un izvor curat. E, într-adevăr, cea mai valoroasă operă dramatică din câte au fost închinată vreodată revoluțiilor sociale.

\*

Un text atât de generos, de o atât de înaltă ținută — putea să fie oare altfel? — a înnobilit toate scenele pe care a fost reprezentat, la Arad ca și la București, la Craiova și la Galați. Vreau să spun că a obligat la un efort suplimentar de regie, joc actoricesc și scenografie. Aceasta nu înseamnă că toate cele patru spectacole cu *Tragedia optimistă* au fost realizate la aceeași treaptă și nici că textul a fost complet pus în valoare pretutindeni. Aș afirma, în schimb, că fiecare spectacol a păstrat măcar câteva din nestematele cugetului și simțirii lui Vișnevski. Variantele de interpretare regizorală sau actoricească s-au deosebit simțitor unele de altele, dar în fiecare am întrevăzut câte un grăunte din versiunea scrisă. Voi încerca să-l fac deslușit, înlăturînd ceea ce i-a fost străin.

De o covârșitoare importanță mi s-a părut, în aceste spectacole, scenografia. Dintr-o necesară înlănțuire și simetrie, decoratorul era chemat să repete, prin mijloacele sale, sinteza expresivă a poetului și metafora viziunii regizorale. Pentru ca poemul lui Vișnevski să poată vibra la intensitatea inspirației, trebuia neapărat să i se asigure un cadru la fel de expresiv pe linia parabolei ce închide acțiunea. Cu alte cuvinte, la temelia poemului *jucat* se cerea așezat un poem *plastic*, care să urmeze și să acopere credincios liniile aspre și mărețe ale celui dintîi.

Condiția aceasta a fost admirabil intuită de Jules Perahim (Craiova). El a găsit o cheie scenografică, o idee fundamentală, mai mult decît fericită. Structura simplă și densitatea poemului au fost observate printr-o soluție iluminată: o rampă circulară — fixă pe turnantă — căreia i s-a dat o răsucire elicoidală și o direcție sigură de ascensiune. De la tablou la tablou, i s-au schimbat unghiurile de perspectivă și i s-au adăugat elemente de sugerare: o turelă, o rețea de sîrmă ghimpată, un zid. Manevra succesivă a decorului a fost gîndită de manieră să se asigure progresiune și în cadrul plastic, pînă la final, unde

avea să se atingă maximul de amploare tragică. De fapt, Femeia-comisar se stinge pe pragul de sus al rampei circulare, ca pe un fel de pedestal glorios. Decorul își încheie aici, odată cu poemul, mișcarea, încremenind în nimbul de lumină ce se revarsă peste clipa morții. Decor în spirală, acest decor al lui Perahim traduce, în limbajul unei geometrii revelatoare, atât ascensiunea dramatică a poemului, cît și momentul de răsucire revoluționară a omenirii. Cîteva reflectoare — numărul lor redus s-a potrivit de minune economiei întregului spectacol — au dat căldură și culoare suprafețelor de joc sau de contur, și pentru efectele dobîndite un cuvînt de laudă i se cuvine pasionatului meșter de lumini Vadim Levinschi.

La București și la Galați, Marga Ene-Bogdan a plecat, și ea, de la o considerare în esență a decorului, de la un efort de abstracție plastică. Dar liniei circulare — linie de aur a geometrilor și desigur a poeziilor — sceno-

Scenă din actul I (Teatrul Armatei)



grafa i-a preferat unghiurile, planurile trapezice și paralele. Adîncimea scenică a fost realizată nu prin înșurubare (ca la Perahim), ci prin suprapunere, coral. Nu pot nega nici acestei soluții partea ei de expresivitate sau de ingeniozitate. Păcat, însă, că lipsit fiind de serviciile turnantei, decorul a rămas rigid, inert, fără evoluție, ca o piatră culcată în albia unui rîu, indiferentă la scurgerea timpului și a faptelor. A existat o încercare de-a însufleți și dinamiza decorul: prin jocul de lumini. Efectul a dezis, însă, intenția. Pe un cadru aproape continuu tenebros, fasciculele brutale de lumină n-au dat căldură, ci au răcit figurile eroilor, împrumutîndu-le o tonalitate spectrală. A intenționat scenografa să exprime metaforic valurile tulburi ale revoluției printr-un contrast permanent de alb și negru, în care însă negrul predomină excesiv? Dar unde e atunci seninătatea tragică de care vorbeam la început, unde sînt anii care „au luminat pentru întîia oară bezna”,

despre care scrie Vișnevski? Cred că în actul ei de exprimare, scenografa s-a oprit la primul termen al parabolei, al metaforei, neglijînd pe cel de-al doilea, pe cel revelator.

Decorul de la Arad a fost gîndit de Dan Radu Ionescu într-o sensibilă neconcordanță cu datele dimensionale ale scenei de care dispune mînscul studio. Avînd în față preocuparea pentru grandios, scenograful a încercat să edifice un palat pe temeliiile unei case obișnuite. Încercarea de a sugera amploare dincolo de limitele scenei, în culise, n-a ajuns la izbutire. Pentru cine cunoaște montările *Sfîrșitului escadrei* la noi, voi fi cît se poate de explicit arătînd că ideea lui Dan Radu Ionescu a mers paralel cu soluțiile scenografice date acestor montări, adică foarte aproape de imitația netransfigurată a naturii și realității.

\*

Fiecare scenă, fiecare tablou ale *Tragediei optimiste* au înțelegerea strofei sau stanței dintr-un poem sau dintr-o cîntare. Adică, o anumită autonomie ce permite tratarea separată a lor. Firește, toate au o funcție precisă în desfășurarea întregului și comportă aceeași atență preocupare. Totuși, citeva scene, citeva momente aș spune, au stat mai evident în centrul atenției regizorilor. În succesiunea lor: actul I, tabloul de la început, „Regimentul coboară și se rînduiește ca un cor gigantic în fața spectatorilor”. La Craiova, regizorul Vlad Mugar a urmat fidel indicația, aliniîndu-și eroii și figuranții în rînduri drepte, suprapuse în adîncime, și efectul n-a fost lipsit de oarecare măreție, deși nu s-a realizat integral acea imagine de „cor gigantic”. La fel a procedat și Dan Alexandrescu, foarte tînărul regizor de la Arad, și cu același efect. Gheorghe Jora (Armatei) și Ion Bologa (Galați) s-au depărtat întrucîtva de text și, în locul frontului încheiat milităresc, au construit pictural un tablou vibrant, în care regimentul apare în acțiune, în atac. Deseorbit de plastic și de expresiv mi s-a părut cel de la Galați (unde și lumina a fost mai realist folosită), la obținerea lui contribuînd și maestrul de lupte Angelo Pellegrini.

Finalul actului I: balul de adio al flotei. Femeia-comisar a încuviințat: să fie bal de adio, să se permită accesul pe vas familiilor și cunoscuților. Vlad Mugar a rezolvat momentul prin lunecarea, pe fundal, a unor perechi de dansatori, îndărătul unei cortine de tulle. Imaginea a avut grație, dar a fracționat acțiunea și a lipsit-o de dramatismul



Scenă din actul III (Teatrul de Stat  
din Galați)



cerut de poetul piesei. Gheorghe Jora s-a ținut strâns de text, dînd fiecărui figurant o acțiune fizică distinctă. Intenție admirabilă. Practic, însă, viziunea a naufragiat într-o imagine scenică tulbură, confuză: într-un spațiu păstrat în tenebre și luminat instantaneu pe zone, apar cîte o pereche de dansatori sau cîte un membru al figurației. Ansamblul mi s-a părut grotesc (un fel de „noapte a Valpurgiei“ de operă), iar dramatismul — exterior, neorchestrat. Mi-a părut rău, de asemenea, că regizorul de la Teatrul Armatei, în tendința de a da amploare acestui final de act, și-a desfășurat regimentul prin sală, imaginînd o plecare pe uscat, deși textul vorbește de o desprindere a vasului de chei. Desfășurarea frontului de marinari a anticipat pe cele din actul II și III, deservindu-le. Piesa are o singură apoteoză: finalul și nimic nu pledează pentru introducerea altora (fie ele chiar o simplă defilare). În rest, e luptă, încheștare dramatică.

La Galați și la Arad, scena balului e sugerată prin apariția cîtorva figurante într-un colț al scenei.

Foarte minuțios lucrate, peste tot, scenele de la comandament: Femeia-comisar și Comandantul, Femeia-comisar și Alexei, dar aceasta se datorește și interpreților despre care voi spune mai jos.

În sfîrșit, scena cea mare: finalul, moartea Femeii-comisar, apoteoza. Regizoral, rezolvarea cea mai fericită s-a produs în spectacolul craiovean. Schingiuită și rănită de moarte, sprijinită de subsuori, Femeia-comisar suie cu pași lenți și nesiguri rampa pusă în mișcare de turnantă; o urmează cortegiul de marinari, ale căror rînduri se multiplică, în stea, prin noi afluxuri din culise. Ajunsă pe pragul de sus, Femeia-comisar se oprește. Urmează ultimele replici, ultimele pulsații de viață. Pe cea din urmă, eroina se stinge. Capul i se apleacă lin pe-un umăr. Moartea a cules-o în picioare, viguros sprijinită de tovarășii de luptă. Momentul e sublim, statuar. Peste el prinde viață cuvîntul plin de patos al celui de-al doilea plutonier (soluția aparține regizorului), care rostește comentariul final al poetului, în timp ce la catargul din centrul blocului scenografic începe să fluture flamura roșie a izbînzii revoluționare.

Finalurile celorlalte montări pun accentul pe Alexei, care, redresîndu-se, pornește la luptă urmîndu-și tovarășii. Finaluri mute pentru actori, cedate ilustrației muzicale și zgomotelor de culise. Ele au imprimat un ultim impuls dinamic, dar au știrbit grandoearea clipei. (La Teatrul Armatei, patetismul scenei a fost întrerupt și prin fragmentarea în două etape a acțiunii: moartea, în planul întîii, apoi transportarea Femeii-comisar într-un plan posterior.)

Conceput pe o lipie analogă, finalul de la Galați a păcătuit prin precipitare, într-o fază în care ritmul trebuia să cîștige o mișcare de largo majestuos. La Arad, în schimb, moartea Femeii-comisar nu se produce pe un unghi frontal față de sală, ci paralel cu linia rampei, ceea ce fură din integralitatea imaginii. Se poate spune, însă, că sinteza dintre uman și eroic, dintre tragic și optimist a fost cu grijă urmărită în fiecare spectacol.

Din montarea de la Craiova — care a fost cea mai omogenă sub toate raporturile — se mai cer neapărat amintite scena capturării grupului comandat de Femeia-comisar și, îndeosebi, episodul uciderii lui Vainonen. Pe un fundal verde-albastru, peste care lumina scade treptat, cadavrul lui Vainonen a rămas sprijinit în arma înfiptă cu baioneta în pămînt: corpul și arma descriu un arc de-o mare plasticitate, imobil o clipă apoi pus în vibrație de gloanțele patrulei nemțești. În colțuri și în aer răsuflă trădarea.

Dar nu numai în detalii s-a relevat spectacolul de la Craiova, ci în primul rînd prin unitate și rotunjime, prin înțelegerea subtilă a valorilor textului. Poezie realistă, aceasta e formula care ar detîni sinteza spectacologică a regizorului Vlad Mugur, exprimată printr-o idee clară, într-un limbaj riguros teatral. Asimilînd sensurile fundamentale ale *Tragediei optimiste*, Vlad Mugur a mai sesizat și rezolvat cu gust sigur două probleme de mare importanță: funcția poetică a celor doi plutonieri și modalitatea specifică a utilizării maselor, a figurației. Nimic mai greșit decît a vedea în cei doi plutonieri niște simpli



Scenă din actul I (Teatrul de Stat din Arad)

comperi, care acoperă timpul unei schimbări de decor (așa cum a fost la Galați, unde cuplul rămîne punctul negru al spectacolului). Cei doi plutonieri reprezintă însăși conștiința piesei și a autorului, sînt purtătorii fiorului și elanului patetic (Vișnevski indică, la început, tonul: „Ca o introducere la un poem”); ei întregesc sensurile filozofice, politice și umane ale narațiunii dramatice. Ca atare, trebuie să apară organic inserați în desfășurarea acțiunii. Plutonierii de la Craiova — foarte bine pozați pe altitudini poetice — au participat tot timpul la acțiunile regimentului, pe care-l cîntau: pe vas, la ședința de partid, în final. Glasul lor nu comenta, izvora nemijlocit din miezul de viață al scenei. La Arad, s-a păstrat patosul textului, dar plutonierii au rămas exteriori acțiunii; la Teatrul Armatei, au avut mai mult rolul unor ilustratori, al unor maeștri de ceremonii.

Pe scenă, amplele mișcări de mase comportă totdeauna riscuri: ori figurația e puțin numeroasă și dă impresia improvizatiei, ori e abundentă și atunci se manevrează greu, iscă neorînduială și confuzie. Gheorghe Jora și Ion Bologa au înfruntat riscul pieptiș, soluționînd direct, fără tentativa unei interpretări stilizate, scenele de luptă. Imaginile au fost știrbe, zgîrcite în efect: soluțiile cinematografice (în jocul figurației) n-au ce căuta în teatru! Mult mai interesant și mai teatral a gîndit Vlad Mugur, care a evitat descrierea scenică a bătăliei, limitîndu-se s-o sugereze prin trecerea scurtă și rapidă a unui lanț de trăgători și, mai ales, prin dinamica surselor de lumină.

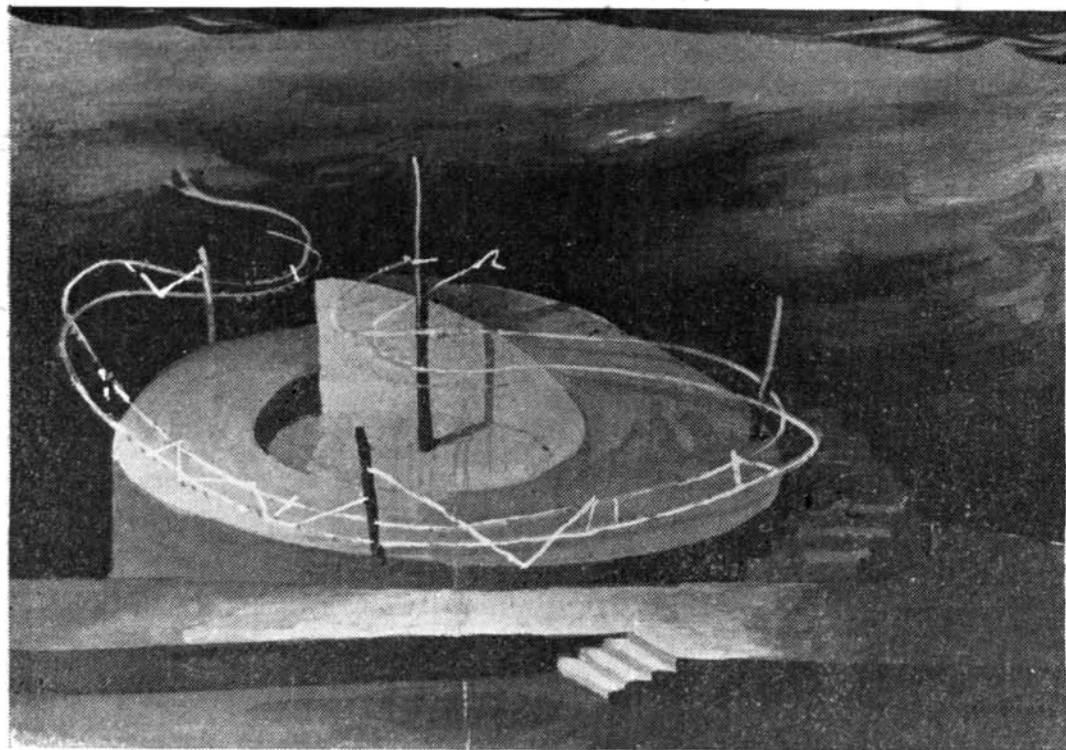
\*

*Tragedia optimistă* a prilejuit cîteva creații actricești de mare relief. În primul rînd, interpretelor Femeii-comisar. A fost o emulație — poate mai mult indirectă — în care s-au angajat cele mai valoroase resurse. Actriță de remarcabilă finețe și sensibilitate, Lavinia Anghelescu (Galați) nu a avut forța pretinsă de rol, rezolvîndu-l la o scară de intensitate mai redusă și, cu toate că s-a manifestat credincios liniilor personajului, rămîne în afara competiției. Intră în discuție, în schimb, trei admirabile Femei-comisar: Irina Răchițeanu-Șirianu (Armata), Olga Tudorache (Craiova) și Silvia Tabacu (Arad). Mărturisesc că mi-e foarte greu să introduc un *distinguo* în comportările lor: diferențele sînt de ordinul nuanței. Fiecare a avut bărbăție și feminitate totodată, fiecare a fost

cînd aspră sau comprehensivă, cînd rezolută sau ușor șovăitoare. Fiecare și-a marcat viguros momentele de culme, fiecare a fost om și erou în același timp, fiecare și-a trăit intens tragedia, pînă la ultima picătură de vlagă. Alegerea criticului teatral comportă, în cazul de față, dramatismul „turnului chinezesc”: cineva trebuie să rămînă, pînă la sfîrșit, singur în vîrf. De aceea, poate pentru că a fost întrucîtva mai liniară, cu o evoluție mai puțin mlădioasă, Silvia Tabacu cedează pasul celorlalte interprete. Bătălia — imaginară, desigur — dintre Olga Tudorache și Irina Răchițeanu-Șirianu a fost acerbă (cel puțin în conștiința celui care scrie). Cea dintîi a găsit, în final, tonuri de-o dramatică frumusețe (acel sfîșietor: „De ce e atîta liniște?”), după cum a dat măsura unei dezvoltate inteligențe scenice în episoadele cu Alexei, ale capturării și prizonieratului. Olga Tudorache a ars cu toată tinerețea și vigoarea ei. Prin Irina Răchițeanu-Șirianu și-a spus, însă, cuvîntul un factor foarte important: experiența. Adăugată la forța, feminitatea și pasiunea actriței, experiența a imprimat interpretării un plus de noblete și de clasicitate (magistrala scenă a morții).

După Femeia-comisar, personajele mai complexe sînt Alexei și Vainonen. Alexei a fost bine jucat pe toate cele patru scene, dar spiritul lui anarhic, la început, inteligența lui sprintenă, candoarea, sănătatea lui morală s-au mulat mai expresiv pe resursele lui Ion Marinescu (Craiova). Intrînd cu justă intuiție în articulațiile personajului, Ion Niciu (Arad) și Mircea Albulescu (Armatei) au forțat, din păcate, debitul verbal, falsificînd în oarecare măsură individualitatea lui Alexei. La amîndoi mi-a plăcut, însă, tinerețea organică a acțiunilor fizice. Poate aș fi fost înclinat, din capul locului, să-l prefer pe Boris Ciornei (Galați), dacă gîndirea febrilă a actorului nu și-ar fi dezvăluit permanent concepția, fără s-o topească integral în viața eroului interpretat. În Vainonen n-a strălucit nimeni: mai interesați pot fi socotiți Vasile Nițulescu (Craiova) pentru candoare, și Radu Pălădescu (Galați) pentru mobilitate și temperament.

Schiță de decor de J. Perahim (Teatrul Național din Craiova)





Constantin Răuțchi (Craiova) și-a reconfirmat talentul prin înfrunghirea unui Marinăru răgușit de înaltă ținută artistică : excepțional, ca mască, mișcare, intonație. La Teatrul Armatei, Constantin Ramadan a fost elocvent și sobru, dar și-a ratat ultima scenă, simplificând-o fără o rațiune clară, cu concursul regiei. Foarte pregnantă, rezolvarea acțiunilor verbale la Ion Lazu (Galați).

Dintre Căpetenii s-a distins net — prin masivitate și prin complexitate de compoziție — Ion Angheliescu-Moreni (Galați). Lăudabilă, de asemenea, comportarea lui Romeo Lăzărescu (Arad), care s-a dovedit capabil să atace și alte roluri decât cele de comedie.

Singur bine armonizat pe necesitățile textului, cuplul de plutonieri de la Craiova : Gh. Cozorici și Const. Sassu — admirabili, așa cum am mai arătat. La ținuta lor s-a ridicat doar Mircea Graur (Arad).

În sfârșit, mă voi limita să relev — ca interpretii cei mai valoroși ai rolurilor respective — pe : Amza Pellea (Craiova) și Petru Popa (Armata) în Comandant (cel de-al doilea a jucat frumos și cald scena cu Femeia-comisar) ; Ion Pogonat (Armata) în Șeful de echipaj ; Eugen Mercus (Arad) în Fruntașul grupului de rezervă ; Costel Atanasiu (Arad) în Marinăru bătrîn ; George Didilescu (Arad) în Primul ofițer ; Richard Rang (Craiova) în Ofițerul dușman ; Aristide Teică (Craiova) în Preotul ; toți împreună ar constitui o distribuție, dacă nu ideală, în orice caz de bună calitate.

✱

Așa cum, poate, se deduce din cele spuse, fiecare teatru care a montat *Tragedia optimistă* s-a ilustrat într-un fel sau altul, pe scena fiecăruia a străbătut o rază din cristallul poemului. Și dacă spectacolul craiovean a fost cel mai unitar, cu ansamblul cel mai încheat stilistic, pentru teatrul din Arad montarea tragediei lui Vișnevski a constituit un efort remarcabil (dînd puțință de afirmare și unui tînăr regizor), în timp ce pentru gălățeni a însemnat un pas înainte spre omogenizare, iar pentru Teatrul Armatei, o experiență.

Am văzut patru spectacole cu *Tragedia optimistă* : unul excelent, unul interesant și două corecte, clare, dar nici unul nu s-a situat sub linia sobrietății, a pasiunii, a ținutei înalte. Noblețea *Tragediei optimiste* a obligat, și artiștii noștri au onorat cu dăruire această obligație.

