



Scenă din „Revizorul” de Gogol — Teatrul Național „I. L. Caragiale”

Margareta Bărbuță

DE CE ȘI CUM JUCĂM CLASICII

Triumful ideilor leniniste cu privire la necesitatea preluării moștenirii culturale a trecutului și-a arătat de mult roadele în practica făuririi culturii socialiste, demnă continuatoare pe o treaptă calitativ nouă a celor mai de seamă cuceriri ale spiritului uman în decursul veacurilor. Nu mai există astăzi nici o îndoială asupra rolului important pe care îl are de îndeplinit cultura clasică în educarea maselor de oameni ai muncii, în perioada construirii socialismului și a comunismului.

Aplicind consecvent învățătura marxist-leninistă cu privire la preluarea critică și prelucrarea tezaurului culturii progresiste a trecutului, partidul nostru a inițiat o vastă acțiune de difuzare în mase a operelor clasice aparținând literaturii și artei naționale și universale, atît pe calea tipăririi și retipăririi lor, cît și pe calea reprezentării lor pe scenele teatrelor din toată țara. În repertoriul teatrelor noastre, clasicii și-au cucerit un loc demn alături de autorii contemporani autohtoni sau de peste hotare.

Se joacă Shakespeare, Goldoni, Molière, Schiller, Beaumarchais, Gogol, Ostrovski, Cehov. Se joacă Caragiale (mai mult decît oricînd), Alecsandri, Hașdeu, Delavrancea, Davilla. N-a fost uitată nici valorificarea scenică a clasicismului antic, Sofocle, Euripide.

Nu-i puțin și totuși nu e destul. Nu e destul mai ales din punct de vedere calitativ. Jucăm din Molière *Bolnavul închipuit* sau *Violențele lui Scapin*, dar jucăm foarte puțin *Aparul*, *Tartuffe*, *Burghezul gentilom* și de loc *Mizantropul*. Jucăm mult Goldoni, dar pe Alfieri l-am uitat. Jucăm mult Schiller, ceea ce nu e

rău, dar numele lui Goethe n-a apărut de mult în repertoriul teatrelor noastre. Preferăm din Shakespeare *A douăsprezecea noapte*, dar ne apropiem greu de marile tragedii. Din Lope de Vega ne atrage mai mult *Ciinele grădinarului* decât *Fintina turmelor* sau *Țăranca din Getaffe*, iar Calderon abia s-a prezentat cu un *Alcade din Zalamea*.

Nu în suficientă măsură repertoriile alcătuite de teatre reflectă o preocupare consecventă din partea conducerilor lor și a consiliilor artistice pentru urmărirea unui plan de perspectivă în programarea clasicii, plan bazat pe cerințele de educare a spectatorilor în spiritul însușirii temeinice și progresive a comorilor culturii clasice. E lăudabilă inițiativa Teatrului Național din Cluj de a reprezenta *Hecuba* de Euripide, urmată în stagiunea aceasta de studiul scenic al *Andromacii* de Racine. E bine de asemenea că Teatrul Tineretului a prezentat spectatorilor săi *Antigona* de Sofocle, — în ciuda unor deficiențe în interpretare, care vor putea fi îndepărtate după o mai îndelungată experiență și o mai temeinică studiere a bogăției culturii antice, de pe pozițiile noastre de azi — și că în această stagiune se apropie de tragedia lui Racine *Britannicus*. Este meritorie de asemenea intenția Teatrului Național „I. L. Caragiale” de a alcătui un repertoriu destinat tineretului — și nu numai tineretului —, în care să figureze opere ale marii dramaturgii clasice, ca *Cidul* de Corneille, *Wilhelm Tell* de Schiller. Se întâmplă însă adesea ca criteriile de programare a pieselor clasice să se plieze unor factori mai puțin... culturali, ca de pildă necesitatea de a da de lucru unor actori rămași nedistribuiți în repertoriul curent, sau necesitatea unei pete de culoare de epocă (o piesă „la costum” e atrăgătoare, nu?), sau nevoia unei comedii „ușoare” (ați observat că din clasici se joacă îndeosebi comedii?), socotindu-se probabil că e mai ușor să te transpuși în atmosfera unei societăți de acum câteva secole, decât în aceea a epocii noastre — etc.

Mai rău e însă atunci când se încearcă să se investească cu titlul de clasici, autori care nici în epoca lor, nici după aceea, nu au ocupat primul rang pe scara valorică a culturii universale, chiar dacă la un moment dat operele lor s-au bucurat de o largă răspândire. Au existat tentative de reinviere a unor nume de mult uitate, deși voga lor a strălucit abia în secolul trecut, ca de pildă August von Kotzebue, pe care îl jucaseră cu brio și primii actori ai teatrului românesc, entuziaștii elevi ai Societății Filarmonice de la 1834—37. Prin unele proiecte de repertoriu se strecurase intenția de a se atrage simpatia și compasiunea publicului nostru muncitor asupra necazurilor din amor ale nefericitului prinț din *Heidelbergul de altădată*. Este evident că asemenea autori și opere nu mai pot spune nimic unui spectator, care caută în creațiile artistice ale trecutului izvoare de cunoaștere a adevărului. După cum nu pot să-i mai spună nimic operele nesemnificative chiar ale unor autori aparținând, prin cele mai bune opere ale lor, tezaurului clasic universal. Mă refer aici, ca exemplu, la comedioara *Nepotul în locul unchiului*, insolită încercare de cochetare cu hazul gratuit în cadrul creației schilleriene romantic-revoluționare, — și prin care nu știu care teatru din țară a crezut, în anii trecuți, că-și îndeplinește sarcina familiarizării spectatorilor cu esența revoluționară a mișcării denumită „Sturm und Drang”.

Așadar nu jucăm orice autor din trecut și nici măcar orice operă a autorilor clasici. Încercînd să definească noțiunea de „clasic”, Sainte Beuve declara că „un adevărat clasic... este un autor care a îmbogățit spiritul omenesc, care i-a sporit într-adevăr tezaurul, care l-a făcut să înainteze cu un pas, care a descoperit un adevăr moral neechivoc sau a regăsit vreo pornire veșnică în inima în care totul părea cunoscut și explorat; care și-a îmbrăcat gîndirea, observația și născocirea sub orice formă, dar într-o formă cuprinzătoare și largă, fină și de bun simț, sănătoasă și frumoasă în sine; care a vorbit tuturor într-un stil al său și care este împlător și aceluși al lumii întregi, într-un stil nou, fără neologisme, nou și amtic, cu ușurință contemporan tuturor timpurilor.” E limpede că o astfel de definiție e departe de a fi științifică, dar ea cuprinde câteva din trăsăturile de bază care alcătuiesc noțiunea de clasic.

Analizînd mai adînc, de pe poziții marxiste, caracteristicile culturii creată de omenire de-a lungul veacurilor, A. V. Lunaciarski pune la baza tezaurului spiritual al umanității lupta claselor a cărei reflectare directă sau indirectă apare în teatrul fiecărei societăți. Expresiile acestei lupte sînt desigur interesante din punct de vedere istorico-științific. „Dar — spune Lunaciarski — clasele dau ceva mai mult decât propria lor esență, ceva mai mult decât simpla oglindire a momentului istoric-

social — într-o anumită perioadă a vieții lor —, și anume, în epoca înfloririi lor, când clasa respectivă apare ca conducător al societății sale și nu este încă clătinată de mersul înainte al progresului economic, care se acumulează sub straturile ei, împingând la suprafață pe rivalul și moștenitorul ei; în al doilea rând, în epoca în care începe asaltul furtunos al noii clase și această clasă se așează în fruntea poporului răsculat, pornind împreună cu el la atac împotriva rivalului putred, care și-a trăit traiul și s-a ferecat în încremenitele sale prejudecăți“.

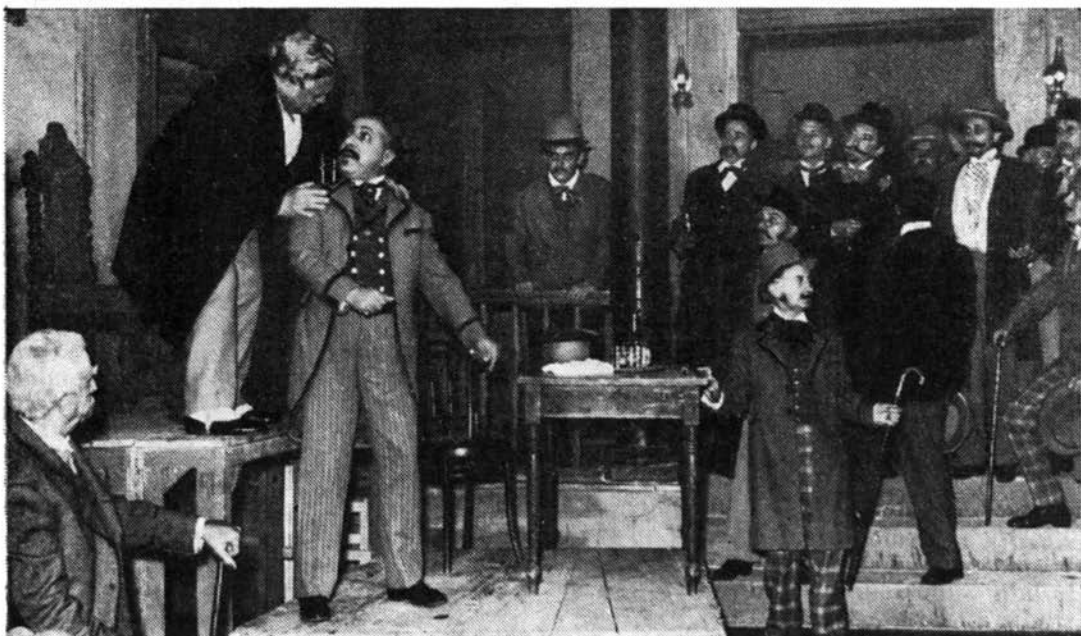
Și, fie că e vorba de „teatrul amiezii triumfale a unei culturi stabile“, fie că e vorba de „teatrul dimineții furtunoase, al ajunului victoriei revoluției“, — „autorul cuprins de emoție, urcat pe o înălțime neobișnuită, își depășește totdeauna epoca și, cuprinzând cu privirea oameni și pământuri din înălțimea unui zbor de vultur, creează personaje, exprimă sentimente, rostește sentințe, care nu mor o dată cu veacurile sau cu mileniile, ci găsesc un ecou, poate original, dar totdeauna puternic în toate epocile corespunzătoare“¹.

De aceea, cele mai de seamă opere ale dramaturgiei universale, pe lângă caracterul lor istoric limitat, de reflectare a tendințelor sociale specifice epocii, exprimă adevăruri a căror valabilitate nu este depășită nici azi. De aceea, teatrul lui Shakespeare, puternic ancorat în epoca Renașterii, stârnește atât de profunde ecouri în conștiința spectatorilor constructori ai socialismului și comunismului, prin semnificațiile sale etice și filozofice. De aceea, teatrul lui Caragiale, atât de specific național și atât de precis născut din relațiile sociale specifice secolului 19 românesc, găsește ecou în rîndurile publicului de azi din Chile, Olanda, Finlanda, din U.R.S.S., din Franța și din alte țări ale globului.

Este limpede, pe de altă parte, că „general-umanul“ sau „universal-umanul“ nu se pot exprima decît în raport cu o epocă și o societate anumită. Omul nu poate exista, nu se poate concepe în afara societății, în afara unor coordonate isto-

¹ A. V. Lunaciarski, *Despre teatru și dramaturgie*, Moscova, Iskustvo, 1958, ed. rusă, pag. 131, vol. I.

Scenă din „O scrisoare pierdută“ de I. L. Caragiale — Teatrul Național „I. L. Caragiale“



rice, geografice, sociale. Moraliștii francezi ai secolelor 17 și 18, în ciuda pretenției lor de a exprima adevăruri general-umane și de a crea portrete etern-umane, au avut drept material de studiu societatea vremii lor și vrînd-nevrînd, i-au reprodus trăsăturile, atîngînd bineînțeles un grad superior de generalizare. Și tot vrînd-nevrînd fiecare creator a ogîndit societatea vremii sale, situîndu-se de partea unei clase sau a alteia, servind interesele unei clase sau ale alteia. „Zborul de vultur” de care vorbea Lunaciurski nu înseamnă deloc zbor deasupra claselor, ci zbor deasupra epocii, situare pe pozițiile înaintate ale clasei în ascensiune, ale clasei care exprimă perspectivele dezvoltării societății în epoca dată.

Acestea sînt operele pe care poporul muncitor, ajuns stăpîn în țara noastră, și le însușește. Acestea sînt operele pe care le așează la temelie cultura noi, socialiste. Sînt opere care ogîndesc în trăsături puternice epoca în care au luat naștere, depășindu-și vremea prin profunzimea adevărurilor umane, sociale, filozofice, pe care le conțin; opere cu un puternic caracter popular, ogîndind tendințele de dezvoltare a societății, de educare a caracterelor, de îndreptare a moravurilor; opere care au surprins valorile umane în ipostaza istorică și socială; opere care exprimă conștiința omenirii în mers.

Problema reprezentării clasice privește nu numai repertoriul, ci și expresia scenică. Cunoscut fiind că operele dramatice sînt făcute pentru a fi jucate și că o piesă de teatru capătă viață abia atunci cînd este pusă în scenă, însușirea tezaurului clasic al dramaturgiei de către masele de oameni ai muncii depinde în cea mai mare măsură de modul în care el este interpretat pe scenă.

Operele clasice, fiind în general intrate în patrimoniul public, constituie terenul pe care se exercită tot felul de încercări, menite a dovedi „originalitatea” cîte unui regizor, în teatrele amatoare de senzații și efecte noi, ale occidentului. Semnificațiile bogate ale operelor marilor dramaturgi dau de altfel posibilitatea și tentația unor interpretări cît se poate de variate, ele mergînd de la tradiționalismul cel mai conservator, pînă la novatorismul cel mai strigător, trecînd printr-o întreagă gamă de nuanțe, aparținînd realismului. Se cunosc nu numai realizările prestigioase ale teatrului sovietic, care valorifică la maximum arta clasică, dar și în occident cunoaștem interpretări strălucite, de un autentic realism, ale operelor lui Shakespeare, realizate de Lawrence Olivier, Peter Brook și alții. Iar recentul turneu la Moscova al clasicului „Shakespeare Memorial Theatre” din Stratford-upon-Avon a fost înțîmpinat cu căldura cuvenită unor asemenea manifestări înalte de artă realistă.

În teatrul nostru reprezentarea operelor clasice se încadrează în acțiunea generală de educare culturală a oamenilor muncii. Misiunea regizorului și a interpreților este deci, în primul rînd, de a mijloci înțelegerea acestor opere de către publicul nou, de a le pune în valoare tendințele progresiste, pentru a le apropia de conștiința spectatorului contemporan și a-i demonstra astfel continuitatea de-a lungul veacurilor a luptei omenirii pentru progres și fericire, luptă care-și găsește încununarea în epoca noastră, prin construirea socialismului și a comunismului. Aceasta înseamnă, cred eu, a avea o poziție actuală în interpretarea clasice. Și nu numai actuală, în mod obiectivist, ci partinică.

A avea spirit de partid în interpretarea operelor clasice nu înseamnă a forța limitele istorice ale acestor opere, dîndu-le semnificații pe care ele nu le pot avea, ci a pune în valoare semnificațiile cuprinse în însuși textul dramatic, dezvăluite după o profundă studiere a epocii, a relațiilor specifice epocii, a ideologiei autorului, a fondului de idei, a tendințelor vremii. A nu vedea în *Romeo și Julieta* decît o reeditare a poveștii cu „un băiat iubea o fată și părinții nu-i lăsau” (Val Murgu) e o greșală tot atît de mare, ca și aceea de a vedea în spectacolul *Hamlet*, drept idee principală, „teamă lui Claudius față de popor” (Ion Olteanu), sau în *Ofelia* „cel mai avansat proces de gîndire și grad de cultură la care putea ajunge o femeie în timpul Renasterii”.

Urmărind ogîndirea concret-istorică a realității în dezvoltarea ei revoluționară, realismul socialist, bazat pe teoria științifică a marxism-leninismului, este singura metodă de creație capabilă a realiza o interpretare justă a operelor clasice. Lăsînd cîmp liber fanteziei creatoare și personalității artistice a regizorilor și celorlalți interpreți în privința căilor de expresie, realismul socialist obligă la o studiere aprofundată și multilaterală a operei și a condițiilor specifice social-

istorice, pentru descoperirea sensurilor, semnificațiilor, tendințelor ei. E de la sine înțeles că stilul și genul spectacolului nu pot fi în dezacord cu stilul și genul piesei.

Într-o comedie satirică misiunea regizorului este de a descoperi direcția principală a satirei, îndreptându-i ascuțișul către elementul cel mai periculos al societății. În *O scrisoare pierdută*, în versiunea scenică realizată la Teatrul Național din București de Sică Alexandrescu, ținta atacului sînt toți politicienii veroși ai burgheziei și moșierimii, membri ai monstruoasei coaliții.

Toți sînt ridicoli, comici, pînă la odios. În aceeași măsură este ridiculizat Farfuridi, reprezentantul conservatorilor, care, prin Ion Finteșteanu, exprimă dilema devenită clasică: „Ori să se revizuiască, primesc, dar să nu se schimbe nimic, ori să nu se revizuiască, primesc, dar atunci să se schimbe, și anume, pe ici, pe colo, prin părțile esențiale” — și este ridiculizat Cațavencu, liberalul, care apare de-a dreptul odios, iar comicul personajului atinge cea mai pură esență în scena discursului electoral din actul III, în care gesturile largi, caricaturale, ale lui Niki



Sanda Toma (Mirandolina) și Al. Alexandrescu-Vrancea (Cavalerul) în „Hangița” de Goldoni — Teatrul Național „I. L. Caragiale”



Scenă din „Apus de soare” de B. Delavrancea — Teatrul Național „I. L. Caragiale”

Atanasiu subliniază lipsa de conținut a discursului, parodie genială a discursurilor liberalilor vremii. Nu cred de loc că ritmul vertiginos al desfășurării spectacolului dăunează valorii sale satirice, — cum au spus unii critici, dimpotrivă. Cu o singură rezervă însă: există pericolul ca acțiunile psiho-fizice ale actorilor să se transforme, prin rutinizare, în acțiuni fizice, mecanice, și să-și piardă astfel conținutul viu, uman și social. Este necesară deci, din când în când, o reîmprospătare a sarcinilor de creație ale interpreților, ca un fel de transfuzie de sînge, pentru ca organismul viu al spectacolului să nu se sclerozeze.

Pe aceeași linie a valorificării satirei sociale, trebuie înscris succesul spectacolului *Revizorul*, pus în scenă tot de Sică Alexandrescu. Satira se îndreaptă aci în egală măsură împotriva funcționarilor din provincie, ca și împotriva celor din Capitală, cuprinzînd într-o privire de ansamblu corupția aparatului de stat al Rusiei țariste. Scena beției lui Hlestakov, ca și scena mituirii sale de către reprezentanții puterii locale, sînt edificatoare în această privință. Unele linii îngroșate ale spectacolului, ca de pildă aparițiile grotești din ultimul act, înfățișînd „elita” tîrgului, exprimă de fapt poziția critică a regizorului, verdictul său asupra acelei societăți, care nu putea fi îndreptată decît prin răsturnare revoluționară.

Dacă amintesc și *Bădăranii* e pentru a întregi acest triptic reușit de comedie clasică, pe drept cuvînt aplaudat de spectatorii din țară și din străinătate ai Teatrului Național „I. L. Caragiale”. Spectatorii rid copios la aceste comedii, rid și condamnă, o dată cu autorii, o dată cu regizorul și interpreții, societatea care le-a inspirat. Oglindind trăsături esențiale ale epocii care le-a dat naștere, personaje și relații specifice locului și timpului, spectacolele pun în valoare totodată și gradul de generalitate a operelor respective, făcîndu-le accesibile publicului de azi prin adevărul comportării personajelor.

Sînt o admiratoare a geniului comic al lui Sică Alexandrescu. Îmi place să urmăresc munca migăloasă de bijutier, cu care dă relief fiecărei replici, fiecărei nuanțe din cadrul unei replici, subliniind-o cu un gest, cu o privire, cu o intonație. Cele mai bune spectacole ale sale îl arată ca pe un regizor devotat realismului, cu serioase succese pe drumul realismului socialist.

Cu *Hangița* însă, după părerea mea, a greșit. A vrut să găsească o cale nouă pentru apropierea operei lui Goldoni de spectatorul contemporan. A căutat argumente pentru a demonstra *actualitatea* lui Goldoni, pe calea sublinierii caracterului „etern-uman” al personajelor sale. Și a ajuns la o *actualizare* artificială, scoțînd personajele din cadrul lor istoric-social și plasîndu-le într-un cadru atemporal, undeva unde secolele 18 și 20 par a se întîlni. Comedia populară a lui Goldoni, în care o femeie din popor își arată superioritatea asupra unor bărbați aparținînd aristocrației — fie ea decrepită, ca marchizul de Forlipopoli, fie parvenită ca în cazul contelui de Albafiorita, ori infatuată precum cavalerul de Ripafratta, misoginul convins, — s-a transformat în comedia victoriei așa-zisului etern feminin, asupra eternului masculin. Nu sînt de acord cu exagerata interpretare de nuanță sociologistică dată de Andrei Băleanu comediei lui Goldoni în cronica sa. Comedia lui Goldoni, de un puternic caracter popular și cu o evidentă atitudine critică față de societatea vremii, nu e doar o „virulentă satiră socială”. Subtilitatea analizei psihologice face din ea și o comedie de caracter. Aceasta nu înseamnă însă că sînt de acord cu concepția spectacolului de pe scena Naționalului, a cărui bună intenție nu o desconsider. Apreciez îndeosebi spargerea tradiției care încredința în trecut interpretarea Mirandolinei unei actrițe mature, și munca sîrguincioasă dusă de regizor cu interpreții tineri ai spectacolului. Ceea ce demonstrează însă că drumul spre inovație în arta interpretării clasiceilor nu e lipsit de unele pericole, chiar și pentru un regizor realist încercat, ca Sică Alexandrescu.

O problemă însemnată pe care o ridică de obicei interpretarea clasiceilor este aceea a raportului între tradiție și inovație. În valorificarea scenică a unor opere clasice există procedee care s-au transmis din generație în generație de actori, păstrînd uneori o anumită savoare a epocii, alteori, pierzîndu-și orice semnificație. Tradiția trebuie să fie păstrată în măsura în care conținutul ei a rămas valabil. Formele golite de conținut împiedică gîndirea creatoare, obligînd-o să respecte niște iluzii sterpe.

Se întîmplă ca la reprezentarea unei piese, care nu s-a mai jucat de multă vreme pe scenele noastre, o voce să exclame cu regret: „Ehei, să-l fi văzut pe Nottara!...” (sau pe alt actor din trecut). De foarte multe ori sînt convinsă că,



Scenă din „Soful ideal“ de Oscar Wilde — Teatrul Municipal

dacă Nottara ar învia pentru o seară și ar interpreta rolul respectiv exact în felul în care îl jucase în acea seară memorabilă, în care l-a văzut cel cu regretul, părerea de rău s-ar întoarce împotriva lui. Arta teatrală este o artă vie, care evoluează o dată cu societatea. Spectatorul de azi nu mai suportă patosul teatral, declamatorismul și gesturile grandilocvente din epocile trecute. Teatrul s-a îndreptat din ce în ce mai mult spre o modalitate de expresie simplă, firească, emoționantă, prin sinceritatea trăirii și economia mijloacelor de expresie. Spectatorul bătrîn, care-l regretă pe Nottara sau pe alții ca el, îi judecă azi după sensibilitatea sa de acum 30—40 de ani, cînd a fost impresionat de jocul acestora. A rămas mai mult cu amintirea impresiei, decît cu amintirea jocului lor. Astăzi, dacă i-ar vedea în forma de atunci, nu cred că ar mai fi tot atît de mulțumit.

Nu știu cum era Nottara în *Apus de soare*. Cred însă că sinteza realizată de G. Calboreanu, în rolul lui Ștefan cel Mare, între om și conducător, dăruindu-i simplitatea și căldura unuia o dată cu măreția demnă și voința nebiruită, a celuilalt, corespunde unei viziuni contemporane asupra acestui domnitor devenit legendar. După cum cred că interpretarea exaltată, în neconținută agitație, dată de Al. Critico lui Ștefăniță în *Viforul*, nu se depărtează mult de interpretarea tradițională a rolului, conceput de autor în manieră naturalistă, frizînd patologicul.

Se încearcă uneori o teoretizare a unei concepții noi cu privire la o piesă, dar în realizarea practică a spectacolului, tradiția se dovedește mai puternică. Ceea ce nemulțumește în spectacolul *Antigona de la Teatrul Tineretului*, este tocmai inconsecvența în adoptarea unei poziții și a unui stil, spectatorul fiind pus în situația de a parcurge epoci și stiluri diferite, de la monumentalul tragic al *Antigonei* (Olga Tudorache) la cotidianul corului. De aci și o lipsă de precizie, în ceea ce privește tendința conflictului, relațiile între Creon și popor.

Uneori se întâmplă și cazul contrar : opere de o factură modernă, apropiate de spiritul contemporan, apar în scenă într-o manieră desuetă, din pricina interpretării.

Sînt de acord că *Soful ideal* nu este o piesă de valoare a marilor opere clasice, care dăinuiesc peste veacuri și milenii. Dar că Oscar Wilde scriind-o, și-a depășit epoca și societatea, datorită privirii critice în care le-a cuprins, fie și de pe pozițiile unui intelectual lucid, nu cred că se poate contesta. Dovadă este ecoul stîrnit în sală de numeroase replici ale piesei care, departe de a se limita la strălucirea efemeră a unor paradoxuri gratuite, ajung să dezvăluie o anumită situație specifică Angliei capitaliste. S-au ofilit desigur florile de stil ale dialogului, cîndva socotit poate spiritual, între tînăra Mabel Chiltern și lordul Goring, după cum s-au ofilit multe alte floricele ale conversației personajelor, aparținînd nobilimii engleze din acel sfîrșit de veac. Dar nu cred că povestea lordului Chiltern, care și-a construit averea și reputația pe un act josnic, așa cum mulți alți oameni politici ai societății capitaliste au făcut-o, îi poate lăsa indiferenți pe spectatorii noștri de azi. E adevărat că piesa nu dezvăluie esența societății capitaliste și contradicția sa fundamentală, dar ea descoperă aspectul putrezirii morale a claselor exploatatoare, ceea ce nu-i puțin. Zîmbetul de împăcare cu care Wilde își încheie piesa, nu absolvă personajul principal de ticăloșia comisă și nici pe celelalte personaje de indulgența pe care i-o manifestă. O interpretare de pe poziții înaintate ar fi trebuit să privească critic toate personajele, inclusiv pe elegantul lord Goring, aparent purtător de cuvînt al autorului, ca și pe blînda lady Chiltern. Ceea ce nu s-a întîmplat. Sir Robert Chiltern a fost jucat inexpressiv de Mircea Șeptilici (de unde și fireasca lui absolvire), mistress Cheveley a fost jucată de Gina Petrini în stil clasic, pe un ton ușor declamator și gesturi de frumusețe plastică, (ceea ce a provocat, pare-se, opțiunea admirativă a lui Vicu Mîndra pentru îndrăzneala eroinei, pe care o consideră pe nedrept ponegrită de autor), lady Chiltern a împrumutat de la Beate Fredanov vocale cîntate și tremolo-uri de melodramă, în timp ce Septimiu Sever (într-adevăr din greșeală distribuit în rolul lordului Goring), i-a dat eroului său simplitatea de nuanță populară, a unui erou pozitiv dintr-o piesă autohtonă. Replici-cheie, cu semnificații sociale, erau aruncate în fundul scenei, în timp ce flecăreala drăguță a tinerei miss Mabel era transmisă direct publicului, cu fața la rampă. Dacă mai adăugăm și jocul de-a v-ați ascunselea pe după grilajul alb, din ultimul act, avem o imagine a spectacolului prin care, cu regret trebuie s-o spun, Sorana Coroamă, atît de evident inovatoare în alte spectacole, n-a izbutit decît în mică măsură să-l apropie pe Oscar Wilde de conștiința spectatorului nostru. Se va spune că paguba nu e prea mare, nefiind vorba de o mare operă clasică. Tocmai de aceea, interpretarea ar fi trebuit să justifice prezența piesei în repertoriul Teatrului Municipal, prin semnificațiile pe care le-ar fi extras.

Justa preluare a operelor trecutului cere din partea interpreților dacă nu un efort sporit, în orice caz egal cu acela cerut de interpretarea operelor contemporane. Căluza regizorului realist-socialist, pentru înțelegerea tendințelor unei opere, oglindă a unei epoci, a unei societăți, este învățătura marxist-leninistă. Spiritul de partid al regizorului se manifestă în profunzimea analizei, în caracterul înaintat al mesajului pe care-l transmite el spectatorului de azi, prin intermediul operei create de înaintași.