



Scenă din „Aristocrații” de N. Pogodin — Teatrul de Stat din Oradea

C. Paraschivescu

## UN IMN MUNCII \*

Pe Pogodin îl asociem unui inovator. Căutător neobosit de semnificații și expresii noi, neliniștit, nemulțumit, arzând pentru o idee și o replică, el se avântă cu neastîmpărul și uimirea reporterului în focul realității, descoperind incandescențe și frează revoluționar. Pentru Pogodin, noul și noutatea nu devin extravagante, ci sensuri, nu înseamnă neobișnuit, ci adevăr. Adevărul simplu și cotidian al revoluției socialiste. El a fost printre primii care au dat muncii expresie scenică. El a fost primul care a dat scenei chipul monumental al lui Lenin. Și nu este semnificativ că tot el se numără și printre promotorii cei mai avînțați ai realismului socialist, printre pionierii revoluționării mijloacelor de expresie artistică, potrivit conținutului nou, socialist?

Tema amplă și tumultuoasă a construcției socialiste i-a fost familiară de la primele sale încercări literare. Lucrările de debut sînt inspirate din procesul industrializării socialiste: *Tempo* (1929), *Poemul despre topor* (1930), *Prietenul meu* (1932). Nu ne surprinde deci intenția de a reconstitui un aspect al acestei teme, deschis și încercat de experiența pedagogică a lui Makarenko, aspect determinat de reeducarea și recuperarea unor ființe descompuse, ostile chiar noilor orînduiri, declassate moral și politic. Ceea ce predecesorul a demonstrat pe plan pedagogic, Pogodin demonstrează pe plan dramatic, înrolînd în conflict maturi mutilați de vechea societate, reprobativi unei anumite conduite, cărora furtul și crima le cer-

\* *Aristocrații* de N. Pogodin, la teatrele de stat din Orașul Stalin și Oradea.

tifică exclusiv existența și căroră li se propune integrarea morală în rândurile constructorilor unei societăți eliberate de exploatare. Dramaturgul explorează astfel, atent și sensibil, straturile periferice ale societății, pătrunde „la fund”, acolo unde Gorki a pătruns odată cu duioșie și spaimă, acolo unde a lăsat mînciuță și speranțe, și unde Pogodin deslușește acum adevăr și certitudine. „Am avut prilejul să vizitez canalul Marea Albă-Marea Baltică... (spunea el). Un lucru mi-a atras luarea aminte de la început: diversitatea de necrezut a categoriilor sociale din care făceau parte oamenii ce luptau acolo. După cum știți și dvs., această diversitate începea cu... șamanul și sfîrșea cu educatorii bolșevici. Toți acești oameni din categorii sociale total deosebite construiau canalul și, în anumite împrejurări, alăturarea lor producea un puternic efect dramatic... Al doilea lucru pe care l-am observat de îndată ca scriitor, a fost nesfîrșita diversitate a năzuințelor personale. Cekiștii aveau o năzuință unică, unică și esențială — reeducarea oamenilor prin înfăptuirea unei opere mărețe și folositoare țării; osîndiții pentru diferite infracțiuni aveau dorințe și năzuințe proprii care nu erau nici pe departe aceleași. Or, tocmai din aceste năzuințe personale ale oamenilor se naște acțiunea dramatică”. Aceste cuvinte le spunea în fața dramaturgilor sovietici, în 1934, anul definitivării *Aristocraților*. Poate fi făcută, din punct de vedere teoretic, o apropiere între *Azilul de noapte* și *Aristocrații*. Se cer precizate însă două aspecte care le distanțază în timp și în mod: condițiile istorice (prima se desfășoară în perioada absolutismului țarist, a doua în perioada democrației socialiste) și condițiile dramatice (o descompunere pasivă în prima, o recuperare activă în a doua). Diferă așadar cadrul și perspectiva, ceea ce ne îndreptățește să afirmăm că Pogodin nu-l imită pe Gorki, ci îl *continuă*. Ceea ce e cu totul altceva.

În 1930, Statul sovietic a publicat hotărîrea cu privire la construirea canalului Marea Albă-Marea Baltică, pe locul supranumit cîndva „țara păsărilor nesperiate”. În 1931 a început construirea canalului, la care au participat și delicvenți politici și de drept comun. În 1933, după aproximativ 20 de luni, canalul a fost dat în exploatare. Una din cele mai importante prevederi ale primului cîincinal a devenit astfel realitate. Ce s-a întîmplat însă cu delicvenții care au participat la construirea lui? Au rămas aceiași delicvenți sau societatea le-a determinat o transformare? Iată premisa dramatică a piesei lui Pogodin. De la această întrebare cu două ipoteze posibile, începe acțiunea.

Delicvenții formează cea mai împestrită paletă tipologică: bandiți, hoți, prostituate, fanatici religioși, chiaburi, delapidatori, sabotori, contrarevoluționari. La un loc, alcătuiesc drojdia societății. Cea mai mare parte a acestor oameni au o mîndrie personală accentuată, o virtute a viciului, prin care se estimează și își etalează presupusa superioritate morală. Ei se cred și se numesc aristocrați, adică ființe în afara muncii, care au nimerit prin forța împrejurărilor (și poate a principiilor) la extrema cealaltă a obișnuitei aristocrații. Prin urmare, aversiunea lor principală și exclusivă se îndreaptă asupra îndatoririi de onoare, firești, a omului, de a munci. „Dacă cu asemenea elemente nu construiești instalațiile în termen, îți tai capul” — îi spune șeful lui Gromov, în primele clipe ale contactului cu terenul. În cîteva cuvinte a fost formulată misiunea neîncîmpuit de grea a cekiștilor și s-a prefigurat conflictul. Va reuși Gromov cu cekiștii lui să construiască canalul cu această bandă coruptă și mai ales ostilă? Pogodin desfășoară sensurile acestei probabilități pînă în sfera certitudinilor. Ne-o demonstrează în secvențe scurte, aproape pe nerăsuflăte, cu exemple și cazuri concludente, dezvoltînd pe firul principal al evoluției, destinul lui Kosteia-căpitanul și al Soniei, personalități cu renume și ascendență în fața aristocraților, care străbat, alături de alte destine, distanța nebănuită de la negat la om. Cu multă perspicacitate și pondere, cu finețe și pătrundere, cekiștii stimulează în hoții înveterați, tocmai acele sentimente care le-au însuflețit mîndria, schimbînd numai obiectul acestei mîndrii. Adică, esențialul. Calitățile incipiente ca energia, curajul, inteligența, demnitatea, cultura, franchețea, cîntea chiar (pentru că au și hoții o cinste a lor) sînt investite unui scop și unui sens nobil social. Recuperarea se produce vădit inevitabil, cu o inversare de raport: perspectiva închide retrospectiva.

Iată-l pe Kosteia, poreclit de delicvenți „căpitanul”. Ce știm despre el? Că a fost infractor de drept comun. Afiț. Nu interesează biografia, ci prezența lui evolutivă. Este un escroc stilat. Nu fură orice și oricum, deși face și acest lucru cu aerul unei glume. Se conduce după raționamente și își impune o autoritate cu care s-a obișnuit, dată fiind personalitatea sa. Urăște pe cekiști, pentru că nu le recunoaște nici o forță morală superioară, disprețuiește pe oamenii mici, ticăloși, lași.

cu care e nevoit acum, ca și altădată, să împartă vecinătățile. Ride și sfidează pe cei care muncesc și pe acei care îi impun și lui să muncească. În schimb, joacă la cărți o femeie. Și când e izolat în regimul de unitate represivă, și unul din foștii lui prieteni, acum udarnic, îi cere să se smulgă îndărătniciei, Kosteia, încolțit, furios, dezlănțuit, se taie cu cuțitul și urlă: „N-am să muncesc... n-am să muncesc... n-am să muncesc!” Ceea ce va retracta numai peste câteva minute în cabinetul lui Gromov, când acesta îl numește dintr-o dată șeful expediției lucrărilor de minare. Uluitoare lovitură. Superioritatea cekiștilor s-a relevat printr-un simplu act de încredere. Și el știe bine că n-ar merita această încredere. (Este interesant de subliniat că aici autorul a dat o rezolvare excepțională reacției personajului, înlăturând toate variantele posibile, prin cel mai firesc și semnificativ gest: Kosteia iese, fără să spună un cuvânt.) Dar fortăreața ostilității s-a clătinat. Eroul simte inevitabilul. Demnitatea îi e în joc. Din acest moment, începe procesul de conștiință al unui adevărat Satin, proces destul de complicat și întortochiat, plin de contradicții, de căutări, de întrebări. Din acest moment, perspectiva începe să-și exercite fascinația. Autorul insinuează o resemnare aparentă; Kosteia mai nutrește speranțe de evadare. Apoi descrie o restructurare categorică: Kosteia organizează o comună de muncă. Și când pare definitiv reabilitat, o prăbușire: cineva l-a făcut hoț. Demnitatea omului care s-a învins a fost jignită. O revenire bruscă la punctul inițial, o tenta-tivă de răzbu-nare prin vechile mijloace, apoi regenerarea și confirmarea. Con-cluzia? O spune însuși Kosteia în final: „mie nu-mi place să cînt de mîntuială serenade sovietice. Serenada mea m-a costat foarte scump”.

Iată o și pe Sonia. Ce știm despre ea? Prea puțin. „La orfelinat am dormit într-un pătuț albastru..., am stat cu genunchii goi pe boabe de mazăre. La 14 ani, madame Aglaia m-a învățat să fac dragoste cu femei” — spune dînsa. O copilărie ratată deci. Ce mai speră ea acum? Nimic. „Mai am de trăit două veri. Și pe urmă am să mă otrăvesc cu o doză mare de cocaină”. Cine s-ar putea aștepta ca această ființă detracată și sadică, aproape o epavă, să-i spună cîndva lui Kosteia, aceste cuvinte cînd, într-un acces de isterie, el se taie cu cuțitul amenințînd că nu va munci: „În clipa asta ești un prost”? Și totuși, i-a spus. I-a trebuit pentru asta mai puțin decît o convorbire cu șeful. I-a trebuit o aluzie: tatăl ei și al șefului au fost amîndoi muncitori și amîndoi au murit. O singură aluzie. „Oare ce-o fi vrut să spuie?” — se întrebă Sonia. Autorul nu dă explicații, insinuează numai iden-titatea. (Aceeși identitate revine la Gromov care îi spune lui Kosteia: „Cu ce ești mai prejos decît mine?”) Și Sonia își dă cuvîntul că renunță la vodcă. Deocam-dată. Înțelegem mai tîrziu, cînd o vedem muncind alături de celelalte entuziaste, că ea de fapt și-a dat atunci cuvîntul că va munci. Dar numai pentru ea, ca un autocontrol al voinței. Șefului i-a spus numai de vodcă. Și voința a învins. Sonia se ia la întrecere cu Kosteia și îl depășește în muncă. Cekiștii îi reduc din pedeapsă. Statul o decorează cu un ordin. Și Sonia, care voia să se otrăvească cu cocaină, roșește pentru înția oară după 15 ani, cînd Kosteia îi spune că are ochi frumoși.

Reeducarea unor oameni de la periferia societății — mai mult, a unor duș-mani, a fost posibilă sub influența a doi factori: factorul social extern, societatea socialistă, și factorul moral intern, calitățile proprii, fondul uman al acestor per-sonaje. În conflictul dintre cekiști și „aristocrați”, procesul dialectic al celor doi factori s-a desfășurat în toate adîncimile sale dramatice, a cuprins aspecte anta-gonice esențiale, a desprins nuanțele semnificative și a determinat drumul ascendent al eroilor către sensurile majore ale existenței. Victoria devine premisa unei vieți și a unei lupte pe o treaptă înaltă, pînă ieri inaccesibilă. Este poate cel mai im-presionant imn dedicat muncii în condițiile construirii socialismului, de către un dramaturg.

Două teatre din țară și-au asumat și confirmat pînă acum răspunderea mon-tării acestui spectacol: Teatrul de Stat din Orașul Stalin și secția romină a Tea-trului de Stat din Oradea. Două montări diferite, după specificul respectivelor co-lective și după profilul regizorilor — amîndouă bune, amîndouă în măsură să cu-prindă multilateralitatea problemelor într-o imagine limpede, într-o linie clară și în parte deosebită. Aș defini această deosebire prin modalitățile de expresie a con-trastelor, deci a substanței dramatice, specifice celor două montări. Astfel spec-tacolul lui Ion Simionescu (Orașul Stalin) apare drept un spectacol al contrastelor de culoare, iar cel al lui Radu Penciulescu (Oradea), un spectacol al contrastelor de idei. Ceea ce nu anulează, evident, prezența ideilor la primul, culoarea la cel de al doilea. Ambii regizori au căutat să imprime spectacolelor lor simplitatea și omo-genitatea de ansamblu. În acest sens, mobilitatea sufletească a eroilor s-a reliefat

pe primul plan al desfășurării, ca un proces dialectic al transformării unor conștiințe individuale de la demnitatea inutilității la demnitatea utilității. Ion Simionescu a recurs, pentru o mai deplină subliniere a acestui proces, la monoloage interioare, transmise la difuzor între tablouri, care sugerează, prin contrast, momentele de criză și însușirile dominante ale eroilor. Radu Penciulescu a preferat tălmăcirea muzicală a sentimentelor, în semitonuri grave și profunde, ceea ce a dat un sens generalizator și evolutiv acestui proces. Între aceste două planuri — al acțiunii propriu-zise și al reflecției (la Orașul Stalin), ori al sugestiei (la Oradea) — regizorii au căutat căi specifice de expresie, diferite ca mod, unitare ca obiect. Astfel, Ion Simionescu a reliefat îndeosebi atmosfera și schimbările de

atmosferă, în timp ce Radu Penciulescu a pus accentul pe ritmul interior al acțiunii, pe dinamica subtextului. Primul a dobândit un tablou multicolor, bogat și amplu, al doilea o frescă vibrantă, subtilizată până la abstracție. Pe tonuri diferite, cele două spectacole au relevat trăsăturile esențiale ale partiturii, prin nuanțe specifice.

Am remarcat astfel în ambele execuții, preocuparea atentă și sensibilă pentru autenticitate. Pericolul facilității și al schematizării a fost ocolit cu dibăcie, și atât mediul cât și cadrul au apărut expresive și convingătoare, pe măsura orizonturilor și a dimensiunilor corespunzătoare. Au operat în acest sens criteriile de simplificare scenografică a elementului plastic și de adăncire psihologică a elementului uman. Și Elena Simirad-Munteanu și Radu Penciulescu (în ipostasa a doua, de scenograf) au recurs la o stilizare cât mai sugestivă a decorurilor, utilizând câte un practicabil fix și câteva elemente mobile care, dispuse într-o ambianță proprie de lumini, să creeze iluzia varietății spațiului. Ceea ce s-a obținut (printre altele și foarte economic), dând actorilor libertatea și acțiunea mișcărilor. Mai bine proporționate și mai sugestive ne-au părut decorurile lui Penciulescu prin cele câteva panouri care au marcat interioarele și, mai ales, prin direcția ascendentă a practicabilului, în formă de scară. Aici au existat mai mult aer și mai multă respirație. Orașul Stalin dispune de o scenă mai mică, ceea ce a făcut ca unele acce-





sorii — ca de pildă acest cadru de lemn, de care amintea și Mihnea Gheorghiu în cronică sa din „Contemporanul“ (nr. 4/30 ianuarie 1959) — să ocupe de prisos spațiul vizual. Reținem însă ca interesantă ideea desfășurării unor fire de sîrmă ghimpată (paralel cu rampa) care creează senzația distanței morale față de „aristocrați“ și marchează procesul devenirii lor umane prin slăbirea treptată a sîrmei, pînă la dispariția totală.

Sondajul atent și adînc al psihologiei caracterelor, încercat de protagoniștii celor două ansambluri, a înlesnit claritatea exprimării universului afectiv și filozofic al masei de delapidatori, într-o formă pitorească la Orașul Stalin, romantică la emulii orădeni, determinată de conținutul realist al destinelor. Umanismul a fost deci a doua trăsătură pe care ne-am bucurat s-o confruntăm cu eforturile comune ale celor două scene. Am simțit deopotrivă căldura și firescul interpreților în străduința de a crea o imagine cît mai vie, cît mai expresivă a frământărilor și metamorfozei sufletești a personajelor, fără a se apela la ostentații și artificii exterioare. Expresia acestui umanism a devenit la Oradea mai avîntată. Aici, regizorul a urmărit și a reușit să redea întreaga poezie dramatică a transformării conștiințelor prin angajarea profilurilor într-o perspectivă aproape monumentală. Scenele de muncă din actul II și întrecerea din actul III au avut o respirație unică, impresionantă. Angajarea tuturor personajelor principale și ilustrative într-o acțiune determinantă a dat acesteia efectul stimulator și suflul dramatic scontat. Chipurile au o fizionomie mai expresivă, trădează o licărire nebănuită în oboseala lor, sînt mai pline de dăruire și de aripi decît pe scena-soră, unde am întîlnit o fidelitate, o corespondență tipologică mai reținută, față de ceea ce sugerează și oferă textul. Această expresie romantică a umanismului am desprins-o — dacă ar fi să ne limităm la un exemplu — cel mai edificator din cîteva cuvinte ale comandantului lagărului, Gromov, adresate recalitrantului Kosteia, într-un moment în care acesta îi cere, pur și simplu, să-l împuște: „Viața pentru un glonte? Paradă ieftină... Bravadă de două parale... Dar, în tine, clocotește energia, voința, inteligența, talentul. Cu ce ești mai prejos decît mine?“ Cuvintele pot părea obișnuite și cuminți, dar cîta forță și ce sens capătă atunci cînd sînt pronunțate de un om mai scund decît Kosteia, dar mai incandescent și mai neastîmpărat, cum l-a înfățișat Constantin Adamovici! Nu putem formula rezerve nici față de expresia mai moderată pe care a îmbrăcat-o umanismul la Orașul Stalin. Aici, regizorul a accentuat uneori ridicolul, alături numai umorul personajelor, punctate în cîteva momente de o efuziune lirică, ceea ce e tot atît de nimerit și conform plasticității piesei. Aici poezia dramatică a devenit comedie poetică, în sensul diferențierii caricaturale a contradicțiilor și contrastelor evidente între personaje și situații. Vulgaritatea meschină, corupția și lasitatea au fost redată cu toată pregnanța ridicolului, ajungîndu-se pînă la grotesc. Ceea ce e poate un drum mai accesibil, atîta timp cît nu se recurge la șarjă (și uneori s-a recurs în scenele de muncă din actul II și mai ales în întrecerea din actul III) și nu se diluează în defecte calitățile latente ale personajelor (ceea ce, cu cîteva excepții, nu s-a întîmplat). Semnificativ pentru varianta lui Simionescu este cîntecul hoților din actul IV. Cei care au alcătuit comuna de muncă, după ce o viață întreagă au refuzat și au disprețuit această datorie, s-au adunat obosiți și îmbujorați de efort, în preajma căpitanului, și intonează liniștiți, melancolici, transportați chiar în adolescența amintirilor curate, o veche romanță rusească. Alături de ei, căpitanul își plimbă degetele mîngîietoare pe clapele acordeonului. Cîntecul se prelungește aproape tot episodul, acoperind (ceea ce e rău) cele cîteva replici ale lui Kosteia și Sadovski, care discută oarecum profesional, pregătind în schimb exclamația finală, de uimire și adorație, a inginerului: „Ce om a intrat în rîndul oamenilor!“ Și tot atît de semnificativă ni se pare evoluția personajului feminin Ninka, interpretată de talentata Geta Grapă-Tîngu. Actrița a redat cu lux de amănunte caracterul depravat și deșăntat al fetișcanei neastîmpărate, accentuînd obrăznicia și vulgaritatea pe o linie excesivă, obținînd mai ușor efectele la public, decît efectul regenerativ al propriei sale schimbări. Ceea ce nu ne-a mai permis o revelație a transformării ei spre final, în care năsucul ridicat obraznic în vînt și pașii de trepăduș s-au confundat cu poza inițială, închizînd un cerc dar nu o evoluție.

Pe coordonatele diferite ale umanismului, cele două spectacole au evidențiat caracterele personajelor în proporții diferite. Putem afirma, fără riscul minimalizării valorilor, că Oradea a izbutit înfățișarea caracterelor și Orașul Stalin, înfățișarea portretelor. Ne vom mărgini la o privire comparativă a interpretărilor date

lui Kosteacăpitanul și Soniei. În ambele distribuții au fost promovate aici forțele cele mai indicate (și tinere) apte pentru compoziții artistice superioare. Cei doi „căpitani” au fost Ion Marinescu la Oradea și George Gridănușu la Orașul Stalin. Ei s-au întâlnit într-o dată în exprimarea cinismului și a repulsiei față de cekiști, față de o anumită morală și conduită. Cinism și repulsie însă violente la Gridănușu, feline la Marinescu. Primul a descins parcă din suburbiile imunde, păstrând un accent (și o șapcă) specific burlesc, ducându-ne la imaginea unui vagabond ale cărui scrupule îi lipsesc prin origine și a cărui superioritate se remarcă prin prestigiul unei abilități practice. Invers, Marinescu descinde parcă din urbea elitei, ale cărei reminiscențe îi împrumută o oarecare distincție, deși aversiunea sa nativă atinge tocmai această distincție abstractă și impersonală. Cinismul lui e mai luid și elastic. Aversiunea lui e mai ascuțită pentru că e mai maleabilă și prin asta mai sentențioasă decât înfătuarea temperamentală a lui Gridănușu. Când fură coletul lui Sadvovski și împreună cu Sonia îi cercetează conținutul, Gridănușu închide repede capacul cutiei, persiflind cu o falsă bonomie sentimentele unui fiu față de mama sa, și îl deschide pungăște tot atât de repede, fără o tresărire. Dimpotrivă, Marinescu închide același capac cu durerea unei inimi rănite, se zburcă, ezită și tremură când îl deschide din nou. Când i se comunică de către Gromov că a fost numit șeful expediției de minare, Gridănușu se ridică nedumerit de pe scaun, face un gest evaziv cu mâna, deschide gura să spună ceva și cade apoi la loc, copleșit. Marinescu nu schițează nici un gest, nu ia nici o atitudine, ascultă imobil și parcă transportat, privește lung în ochii lui Gromov și, nemaisuportând probabil o flăcără care mistuie acolo, fuge. Rămâne un semn de întrebare asupra căruia ești solicitat să meditezi: va primi sau nu? Dincolo de aceste deosebiri, complexitatea eroului se manifestă în expresia ei realistă în amândouă variantele. Actorii l-au sensibilizat pînă la nuanțe, l-au urmărit în evoluție, realizînd prin două schițe incisive un caracter robust.

Mai distinctă apare în alăturarea comparativă înfățișarea Soniei. Dacă Vera Varzopov și-a propus o fermitate și o sobrietate naturală, Eugenia Lipan-Petre, protagonistă de la Orașul Stalin, a căutat, nu se știe de ce, o cale care rătăcește înspre desuetudine și melodramă. La început rafinată, perfidă și ironică, promite o evoluție complexă. Dar odată cu izbucnirea isterică din tabloul 4, jocul actriței atinge o tonalitate falsă. Aluzia șefului n-o solicită. Cuvintele „oare ce-o fi vrut să spuie?” trec neobservate. Transformarea redă o ființă deosebită structural, dar aparent obosită. Și aici cred că a greșit interpreta — poate cu concursul regizorului —, prelungind o stare echivocă peste limita realistă. Actrița de la Oradea a înțeles procesul de conștiință al Soniei ca un act de acumulare. A sesizat deci aluzia șefului (care în interpretarea lui Zaharia Volbea a fost mai puțin impetuos decât Virgil Fătu la Orașul Stalin) și a nuanțat firesc fazele evoluției. De aceea, alături de Marinescu formează un cuplu echilibrat.

Un raport invers am desprins din interpretarea dată intelectualilor sabotori Sadvovski și Botkin. Aristotel Apostol și Emil Sirintinovic le-au dat acestora aerul mai rafinat și mai sobru al „intelectualului” decât orădenii Mișu Vladimir și Dorel Urlățeanu, care au scos în evidență mai mult „sabotorul”. În ceea ce privește înfrunghirea calităților morale superioare ale cekiștilor, cu excepția lui Vasile Mureșan (dublura lui C. Voinea-Delast în rolul lui Gromov, pe care am văzut-o noi) ceilalți interpreți s-au străduit să evite unilateralitatea și să imprime patosul uman al omului care luptă pentru un ideal revoluționar. Constantin Adamovici trebuie felicitat pentru căldura și avîntul cu care și-a însufletit eroul. Inegale. Nunuța Hodoș și Ștefania Popescu n-au adus sensibilitatea și finețea mamei lui Sadvovski. Remarcăm dintre ceilalți interpreți pe E. Mihăilă-Brasoveanu și Jean Săndulescu (Lămiie), Em. Ciogolea și Gh. V. Gheorghe (Beretă), Flavius Conștăntinescu și Marcel Segărceanu (Alioș), actrițele Elena Stescu, Lili Mihăilescu (Tatuata), Mada Florian, Stela Adamovici (Tamara), Stanca Braha, Natalia Lefescu (Margarita Ivanovna) și apariția episodică a artistei emerite Vêvé Cigalia în rolul Matahalei. Lista distribuțiilor cuprinde nume pe care nu le mai putem înscrie aici. Le consemnăm contribuția în aprecierea de ansamblu asupra spectacolelor, considerîndu-le eforturile încununate.

Am căutat cîteva expresii caracteristice celor două montări spre a oferi o imagine nu completă, ci distinctă a drumurilor paralele alese de două ansambluri dotate în exprimarea scenică a unor sensuri filozofice elucidate cîndva de Gorki în cîteva cuvinte: „Și-asa, tot înainte, tot mai sus pășeste Omul nepotolit. — tot înainte, tot mai sus”.