



# MONI GHELERTER



n iarna anului 1940, pe o stradă dosnică din București, trecătorii puteau zări, seară de seară, la ferestrele unei clădiri cu etaj (unde la prinz funcționa un fel de cantină), câteva umbre agităndu-se, ca la teatru, cu mișcări lente de dramă sau, mai ales, cu grave dar crispate gesturi de tragedie.

Era, dacă nu greșim, o după-amiază tulbure de martie când, în fața casei cu etaj, se opri căutînd intrarea, un bărbat de vreo 35 de ani, potrivit la statură, cu obraji reci și ochii triști, de o calmă și ironică tristețe. Bărbatul se făcu nevăzut în casă, sui treptele de lemn, scîrîinde, ce duceau la etaj, pătrunse într-o sală lungă și goală, rece și prost luminată, cu mese de birt așezate pe de lături, și se opri, în penumbră, la intrare. În fața lui, pe un fel de estradă, niște bărbați și femei vorbeau gesticulînd și gesticulau vorbind.

— Te iubesc — șuiera unul, dîrdîind și frecîndu-și mâinile înroșite de ger.

— Și eu — răspundea femeia, cu un straniu accent, sîrîind de pe un șoșon pe altul, pentru a-și încălzi picioarele.

— Nu așa. Încă o dată. Mai interiorizat! — strigă graseiat un al treilea... Și urmau câteva indicații care-l făcură pe bărbatul din ușă să tresară...

Cînd „repetiția” — căci era acolo și atunci o repetiție de teatru — se termină, bărbatul din ușă ieși la lumină, se apropie de regizorul superagitat și-l salută.

— Domnule, am văzut multe spectacole de teatru și multe repetiții de teatru, dar niciodată nu am întîlnit pe cineva care să lucreze un text așa cum îl lucrezi dumneata... Iartă-mă, am uitat să mă prezint: numele meu este Mihail Sebastian...

— Vă mulțumesc — bișui regizorul necunoscut. Și-și spuse numele, iarăși grăind: Moni Ghelester.

\*\*\*

A fost cea dintîi întîlnire dintre autor și regizor. Pe urmă, un timp, nu s-au mai văzut.

Sebastian scria sub alt nume *Steaua fără nume*, din cauza legiurilor fasciste, asistînd acum în spatele unei coloane la spectacol, ca un infractor.

Moni Ghelester — care, după ce urmasă în tinerețe conservatorul de teatru de la Iași cu profesori ca Mihai Codreanu, rătăcise vreun deceniu prin avocatură, gazetărie și dramă — punea abia la pîrul alb, pe o scenă, *Gemma* de Margaret Kennedy, încă o piesă și, pe urmă, imediat după 23 August, *Potopul* de Berger, în adaptarea lui M. Sebastian. A fost a doua întîlnire dintre autor și regizor, dar nu s-au văzut, nu s-au mai văzut.

Sebastian scria și studia și pregătea lecții pentru o universitate muncitorească. Moni Ghelester se aruncase, ca atîția activiști ai anilor aceloră, pe marile scene ale Bucureștiului revoluționar, adică la organizarea primelor manifestări artistice ale primului 1 Mai liber (1945), la primele înjghebări de artă de la Uniunea Patrioți-

lor, la primele emisiuni radiofonice despre Doftana, despre clasa muncitoare, despre comuniști.

Apoi, în timp ce *Potopul* se afla în turneu prin țară, Sebastian s-a stins din viață. Abia terminase *Ultima oră*. Atunci, Moni Ghelerter, angajat la Național, a cerut direcției să i se încredințeze, pentru debutul pe prima scenă a țării, piesa lui Sebastian, *Ultima oră*. A fost ultima și cea mai autentică întâlnire dintre cei doi oameni de artă.

Așadar, *Ultima oră* a lui Sebastian a fost prima oră a lui Moni Ghelerter. Succesul a fost răsunător. A urmat *Unchiul Vania* (poate — după opinia noastră — cea mai mare dintre creațiile lui Ghelerter). Pe urmă, *Noptile miniei* de Salacrou și foarte pură înscenare a lui *Romeo și Julieta* cu Mihai Popescu și Maria Botta. După aceea, *Confruntarea* de Tur și Șeinin, cu Costache Antoniu și decorul de Pe-rahim, apoi *Trei surori* și cîte altele...

\*\*\*

Critica dramatică și competentă se va ocupa, sau nu se va ocupa, de analiza creației directorului de scenă de la Național, sistematic și pe puncte. Noi, mai puțin critici și mai puțin competenți, ne vom mărgini, de la galerie, să observăm cîteva linii ale portretului.

*Întîia linie*: spiritul partinic. Moni Ghelerter s-a născut ca regizor și s-a dezvoltat în același timp, în același sens și în aceeași structură cu noul teatru realist-socialist; de la *Potopul*, întîia manifestare dramatică antifascistă de după Eliberare, la scena în aer liber de la 1 Mai, și de la scenariile radiofonice de agitație, pînă la începuturile dramei pe tema revoluției socialiste din țara noastră. Aici și astfel se exprimă în esență poziția militantă a regizorului: prin aducerea pe scenă a comuniștilor și a luptelor purtate de aceștia.

1950: *Ziua cea mare* de Maria Banuș, la Național, adică primii țărani autentici și de azi, pe o scenă românească. Fără naturalismele „de cuviință” și fără idila „de cuviință”. Țărani. Pentru a-i cunoaște, regizorul a umblat prin satele anului, a asistat la nașterea unei gospodării colective, a fost în comuna care i-a servit autoarei de sugestie;

1952: *Vadul nou* de Lucia Demetrius, la Municipal; și

1954: *Oameni de azi* tot de Lucia Demetrius, și tot din viața satelor, și tot despre procesul viu, dramatic, revoluționar, de transformare a agriculturii. Din nou, documentare. Și încă o dată, țărani autentici (și încă o dată, Premiul de Stat, prima oară acordîndu-i-se clasa I, pentru *Trei surori*);

1955: *Citadela sfărîmată* de Horia Lovinescu, la Național. Una din cele mai valoroase piese originale de după 23 August. Și unul din cele mai realizate spectacole de după 23 August;

1956: *Ziariștii*, la Național. Niciodată nu va reuși autorul piesei și al articolului de față să-și exprime recunoștința pentru modul „cum a lucrat” regizorul cu textul, construind, din cuvinte și actori, un suflu și, mai ales, un spirit.

Și mai departe, în 1957: *Arborele genealogic* de Lucia Demetrius, și mai departe, *Surorile Boga* de Horia Lovinescu, piesă închinată celei de a 15-a aniversări a Eliberării.

\*\*\*

*A doua linie*: distribuția. Referindu-ne la faimoasele „distribuții ale lui Moni Ghelerter”, ar trebui nu să consemnăm, ci să polemizăm cu reaua credință a unora (e mai ușor) și cu prejudecata altora... (e mai greu). Totuși, va trebui cîndva să polemizăm cu prejudecata. Ce zice prejudecata? Prejudecata zice (între altele) că succesul lui Ghelerter se bazează, pînă la urmă, pe alegerea potrivită a interpreților, urmînd ca, odată alegerea făcută, regizorul să-și ia pălăria, să se ducă acasă, sau la cinema, sau în Delta cu O.N.T. Carpați, și să se întoarcă abia la premieră întru culegerea aplauzelor. Prejudecata de mai sus este enormă.

Alegerea fericită a interpreților nu este un lucru oarecare, este pur și simplu esența spectacolului. „A alege interpreții? — se întreabă Camil Petrescu — în teorie este extrem de ușor. În practică, foarte arareori aptitudinile actorului coincid cu însușirile rolului. Actorul pasionat și cald e prea mic de statură, ar fi ridicol lîngă actrița înaltă, iar cel înalt e mlădios ca un morcov. Actrița de temperament e slabă și rolul cere „une belle femme”, altminteri nu se poate realiza atmos-

fera. Actorul X ar juca mai bine partea întâi a rolului, care e mai exuberantă, dar partea a doua e melancolică și X nu mai merge. La care din aceste două părți renunți? (...) Sînt amuzante distribuțiile pe care cei din afară de teatru le fac și niciodată publicul nu va bănuî toată bătaia de cap a unui regizor pînă se fixează la o serie de interpretări. "Teze și antiteze — pp. 316—317).

A alege interpretii? În teorie este extrem de ușor, în practică regizorul trebuie să fie un adînc și precis cunoscător de oameni și de viață, un psiholog fără erori. Emil Botta în Matei din *Citadela sfărîmată* este un exemplu de corespondență între rol și actor, ca și Marcela Rusu în Irina, sau ca Matei Gheorghiu în Petru, ca să nu mai vorbim de Fintesteanu în bătrînul Dragomirescu sau de Lucia Sturdza Bulandra în Bunica. Dar Aura Buzescu și Eliza Petrăchescu și Emanoil Petruț în *Cei din Dangaard*? Dar — aici vorbesc cu oarecare competență — Radu Beligan în *Ziaristii*? Meritul decisiv al alegerii revine lui Moni Ghelerter, care a intuit, înainte de bătaie, ceea ce după război au văzut mulți viteji.

A alege interpretii? Dar, scria cineva, acum vreo cîțiva ani, mai în glumă, mai cu enervare, că „tovarășului Moni Ghelerter îi trebuie pentru fixarea distribuției mai multă vreme decît pentru repetițiile propriu-zise“.

A alege interpretii? „Tu, Moni — îi spunea într-o zi marele său prieten Bălățeanu — cînd ai nevoie de un actor, alergi ca un cîine bolnav, în cîmp, să-și găsească firul de iarbă...“

\*\*\*

A treia linie: sensibilitatea. Omul acesta — care a sărit pe scenă la maturitate, din avocatură și secretariat de redacție, precum Gauguin în pictură, dintr-un registru de contabil — este fericitul și nefericitul posesor al unei sensibilități rare. Moni Ghelerter este de meserie sensibil. Citiți cronicile spectacolelor puse de el în scenă, cuvintele cele mai des întîlnite vor face parte din categoria sensibilității: finețe, gust, măsură, înțelegere psihologică, eleganță. Atributele îl definesc. Metoda extragerii cuvintelor, mai bine zis a atributelor insistente, în ansamblul cronicii teatrale, este utilă: dacă la analiza unui autor vei întîlni în timp și spațiu, obsedant, cuvîntul meșteșug, este limpede că n-avem de-a face cu un artist; dacă vei întîlni la o piesă, iarăși obsedant, cuvîntul „interesant“, este limpede că n-avem de-a face cu o piesă izbutită, ș.a.m.d., pentru că oricît de răutăcioși am fi la adresa cronicii teatrale în frînturi, întregul ei spune mai întotdeauna adevărul... Moni Ghelerter este un sensibil. Stilul lui este valabil prin credința față de *substanța* textului interpretat. Am spus odată, în cadrul unei anchete, și îmi îngădui să reiau, că înnoirea spectacolului sau „modernizarea“ lui este o chestiune nu de structură, ci de expresie. Trebuie, adică, să se dezvolte ceea ce s-a făcut pînă acum (și s-au realizat destule), ajungîndu-se pretutindeni și în toate sectoarele spectacolului la nivelul energiei atomice. Mă refer la decor, la muzică, la costume și lumină.

În ce privește însă structura artei spectacolului, interpretarea textului dramatic, regizorul nu poate să modifice structura și sensurile textului; nu are dreptul la o interpretare „personală“, nu-și poate subordona drama. Regizorul autentic nu transformă textul în pretext, nu dă mai mult preț reflectorului decît frazei; muzicii decît dragostei din piesă; manșetei „expresive“ de la pantalon decît conflictului violent. El nu se dă în spectacol, ci dă un spectacol.

Marele regizor este interpretul textului. Nu falsificatorul acestuia. Dacă prefer Simfonia a V-a de Beethoven în interpretarea lui Toscanini, este pentru că discul îmi oferă posibilitatea de a-l auzi pe Beethoven, nu pe Toscanini. De aceea îi sînt nerecunoscător dirijorului care transformă partitura într-un pretext pentru afirmarea „personalității“ sale. La teatru vreau să-l văd pe Hamlet, nu pe regizorul deșept. Nu mă interesează părerile omului de teatru despre Hamlet, mă interesează părerile lui Hamlet despre omul de teatru. Regizorul trebuie să fie un supraactor care, asemenea actorului, să se transpună pînă la dizolvare în substanța textului dramatic.

Regizorul de calitate este *aparent* atît de impersonal pe cît e Tolstoi în roman, invitîndu-te să spui: „dar așa... simplu... aș scrie și eu“... Dar așa... simplu... aș regiza și eu. Spun și subliniez cuvîntul *aparent*, deoarece aici nu e vorba de absența personalității, ci de punerea ei în slujba piesei. Ar fi ceva în genul avocatului strălucit care-și oferă serviciile cauzei pe care o apără, sau al criticului literar care (cînd nu face panseuri „pe marginea“) se străduiește a înțelege și reflecta exact opera analizată, păstrîndu-și, bineînțeles, atitudinea critică, combativă, „personală“

„înțelegere“ și interpretare personală, sau, dacă vreți, un fel de „prietenie principială“. Moni Ghelester este un asemenea regizor.

De aceea, prezența sa e potrivită la piesele de interiorizare, unde problema este să răzbați undeva prin sufletele personajelor (vezi *Cei din Dangaard*).

De aceea, prezența sa e potrivită la piesele de atmosferă, unde problema este să insuflă poezie din resursele tale, pe scenă (vezi *Trei surori*).

De aceea, prezența sa e potrivită în piesele de spirit, de zîmbet, de ironie, unde problema este să umpli scena cu o nesfîrșită undă de inteligență (vezi Sebastian).

\*\*\*

În ultimii ani, regizorul, credincios începuturilor, a montat cu predilecție piese contemporane: *Caleașca de aur* de Leonov, *A treia, patetica* de N. Pogodin; în stagiunea ce se încheie acum, *Celebrul 702*, contribuind esențial nu numai la nașterea unui spectacol, dar, mai mult, la întemeierea unui nou teatru, iar la Institut *Secunda 58*, piesă tină, cu tineri, despre tineri și închinată, iarăși tină, aniversării a 40 de ani de la înființarea Partidului Comunist din România. Aceasta marchează contribuția nouă a lui Ghelester la întruparea pe scenă a conștiințelor contemporane.

E un fapt mai prețios și, de aceea, mai complicat.

Nădăjdum că regizorul va merge pînă la capăt pe drumul faptelor artistice mai prețioase și, de aceea, mai complicate.

Al. Mirodan

• • • • •

# Cronica

## TEATRUL PENTRU TINERET ȘI COPII

### „MARELE FLUVIU ÎȘI ADUNĂ APELE“ de Dan Tărchilă

Data premierei: 7 mai 1961. Regia: D. D. Neleanu. Decoruri: Paul Bortnovski. Costume: Ovidiu Bubulac. Distribuția: Tatiana Iekel (Caterina); Eugenia Eftimie (Mama); N. Neamțu-Ottone (Lixandru); Margareta Papagoga (Directoarea Azilului); Gabi Comănescu (Caterina, mică); Radu Meicu (Milan, mic); Ion Ilie Ion (Patronul); Ion Ciprian (Milan); Cicerone Ionescu (Sergeant I); Gheorghe Oprina (Sergeant II); Vali Cios (Prima femeie de stradă); Jana Gorea (A doua femeie de stradă); Florica Demion (A treia femeie de stradă); Boris Ciornei (Eliad); Titus Lapteș și Ion Cosma (Oniga); Gheorghe Vrinceanu (Inspectorul de siguranță); Stamate Popescu (Victor); Virgil Marsellos (Muncitorul tinăr); Marin Constantin (Muncitorul bătrîn); Silviu Stănculescu (Mihai); Aurora Eliad (Muncitoarea I); Natalia Lefescu (Muncitoarea a II-a); Dinu Ianculescu (Directorul Doftanei); Dona Carozzi (Femeia grasă); N. Niculescu-Stere (Negustorul); Anghel Ion (Agentul); Ilie Frimu (Circiumarul); Andrei Codarcea (von Krisch); Lipovan Constantin (Fritz șoferul); Nicolae Tomazoglu (Lăutarul); Mihai Dogaru (Sublocotenentul rănit); Gheorghe Gimă (Acarul); Nicolae Ifrim (Turistul); Doina Șerban (Turista); Virgil Marsellos (Soldatul cu minele); Ion Cosma (Șeful gării); Marin Constantin (Mecanicul de locomotivă); Stroe Atanasie (Ofițerul german); Tudorel Popa (Profesorul); Arcadie Donos (Călugărul); Ion Foșăneanu (Agentul din gară); Tatiana Popa (Deținuta I); Natalia Lefescu (Deținuta a II-a); Leopoldina Bălănuță (Deținuta a III-a); Aurora Eliad (Deținuta a IV-a); Sina Neacșu (Deținuta a V-a); Luiza Marinescu (Gardiana); Jean Lorin (Directorul închisorii); Mișu Andrescu (Funcționarul); Marcel Gîngulescu (Judecătorul).

Dramaturgia care-și propune să reconstituie în imagini artistice trecutul de luptă al partidului, atmosfera

și spiritul revoluționar eroic caracteristic acestui trecut, are un rol deosebit de important în formarea și edu-