

# PRINCIPALUL: REFLECTAREA VERIDICĂ A VIETII

ÎN LEGĂTURĂ CU PIESA LUI  
PAUL EVERAC, „OCHIUL ALBASTRU” \*

P

aul Everac e unul din dramaturgii noștri cei mai prezenți în actualitate. Și, în același timp, dintre cei mai cutezători. Fiindcă nu e încercare ușoară, nici comună, să cuprinzi într-o sinteză scenică viața unui organism atât de complex cum e combinatul de la Hunedoara (*Ferestre deschise*), sau șantierul de la Bicăz (recenta lucrare *Ochiul albastru*). Există la Everac ambiția lăudabilă de a fi larg, a-cît-mai-multe-cuprinzător, iar piesa hunedoreană, cu cele șase „ferestre deschise” spre tot atâtea nuclee dramatice, era parcă o demonstrație a capacității de diversificare, de mlădiere a autorului pe diferite medii distincte, în principiu nelimitate ca număr și specific. *Ferestre deschise* lăsa impresia că Everac ar fi putut dezvolta fiecare „secțiune” într-o piesă aparte, autonomă, după cum a reușit, pînă la urmă, să închege progresiv aceste părți într-o imagine mai mult sau mai puțin rotundă, ce reflecta întregul cetății metalurgice, la momentul esențial al bătăliei pentru cocs. Bizuindu-se pe această experiență izbutită și pe metoda investigației „în stea”, pe raze convergente spre un focar unic, Paul Everac s-a încumetat să escaladeze — dramaturgic vorbind — masivul barajului de sub Ceahlău. A reușit această tentativă? Urmează să vedem.

Față în față cu șantierul hidrocentralei „V. I. Lenin” — una din cele mai ample construcții socialiste ale țării — Everac și-a dat desigur seamă de vastitatea și complexitatea lumii pe care urma s-o reflecte. De aceea, ca și în *Fe-*

\* Teatrul Muncitoresc C.F.R.

Data premierei: 6 mai 1961. Regia: Horea Popescu. Decor-costume: Tody Constantinescu. Distribuția: Eugenia Bădulescu (Corina Popescu); Cornel Vulpe (Tudor Chiricuță); Grațiana Albini (Aglăie Albu); N. Sireteanu (Partenie Băjenaru); Mircea Cruceanu (Mihai Bîrsan); Colea Răutu (Ing. Dumitru Popescu); Constantin Gheorghiu (Ing. Nistor); Ștefan Bănică (Hagiu Angheluș); Simion Negrilă (Iosif Bosoancă); Al. Azoitei (Ene Gociman); Sergiu Demetriad (Dănilă Beldie); Paul Ioachim (Parazitul); N. N. Matei (Meșterul Oprea); Mircea Dumitru (Imre Mogos); Ion Vilcu (Gheorghe Lucăcel); Al. Vasiliu (Zugă Petre); Ernest Maftei (Vasile Turcanu); Șt. Mihăilescu-Brăila (Doroftei Oghină); Maria Georgescu-Pătrașcu (Minodora); Radu Gh. Zaharia (Predoiu); Cecilia Teodoru (Tuca); Mihai Constantin (Vîscă); Gh. Dumbrăveanu (Culai); Petre Laurențu (Zamfir); Dory Costin (Guța); Minel Klepper (Meșterul Gall); Stelian Mihăilescu (Pricop); Sevesta Panaitescu (Reveca); Gavril Tănase (Norocel); Mircea Gheorghiu (Gavrila); Eugen Ionescu (Todiriță); Grațiana Constantiniu (Profira); Rodica Brăescu (Zoica).

*restre deschise*, nu și-a conceput viziunea dintr-un singur unghi, fundamental, cuprinzător, ci a căutat câteva „chei” cu care să deschidă porțile ce dădeau spre inima șantierului. În primul rînd, și-a propus să reflecte imaginea Bicazului prin inducție, adică să înainteze de la particular la general, de la fațetă la fața întregă. În consecință, și-a împărțit substanța dramatică în trei „secțiuni” principale, care ar reprezenta mediile și problematicile caracteristice ale Bicazului. Acțiunea piesei se instalează astfel, cînd la baraca-dormitor a unei brigăzi de tineret, cînd în casa țăranelui Partenie, cînd în apartamentul Corinei, soția inginerului constructor Popescu. Fiecare din aceste zone e un concentrat de simboluri: baraca ar reprezenta în același timp și clasa muncitoare, noul, și „tunelul de aducțiune”, și sarcinile educative ale U.T.M., și perspectiva pe care o dă tinerețea; casa țărănească ar semnifica „lacul de acumulare” pe a cărui viitoare matcă se află; perechea Corina-Popescu poartă „emblema” intelectualității, ilustrează „cucerirea” tinerelor orașence în favoarea elanului constructiv și, în primă instanță, problema „barajului” (cuvintele între ghilimele sînt înseși indicațiile autorului). Autorul nu se mulțumește, însă, numai cu acest procedeu de investigație. El se situează pe un anumit punct al evoluției șantierului și, de acolo, ca dintr-un fel de cumpănă a apelor („prezent inițial”), își împarte piesa în două: începuturile de viață nouă de la Bicaz și treptatele limpeziri organizatorice, tehnice și, firește, umane; în a doua jumătate, „dă curs vieții”, completînd acțiunea pînă la inaugurarea, în final, a barajului. Din păcate, „evocarea” din prima parte nu are un curs firesc de la trecut spre prezent, ci e complicată prin *retrospective*, care fac ca punctul inițial — în timpul istoric — al acțiunii dramatice să aibă loc... în tabloul 10, adică în finalul părții întîi, precedat fiind — în scurgerea convențională a piesei — de întîmplări petrecute, de fapt, ulterior. Autorul însuși și-a dat seama de neclaritatea procedurii întrebuintă și oferă într-o notă „schița construcției piesei”, unde se vede că tabloul 9 se desfășoară cu cinci ani înainte de „prezentul inițial”, tabloul 3, cu trei ani înainte ș.a.m.d. Rezultă de aici o construcție anevoioasă, complicată, nu numai de urmărirea a trei planuri paralele și distincte, ci și de poticnelile celor citorva incursiuni în trecut. După părerea noastră, autorul își obligă spectatori, în mod cu totul inutil, la un exercițiu contorsionist al atenției, al puterii de concentrare și memorizare.

Dar să facem abstracție, pentru moment, de ingratitudinea construcției și să vedem ce conțin cele 17 tablouri ale *Ochiului albastru*. Pentru a sistematiza, într-un fel, lucrurile, trebuie arătat că cinci tablouri își au sediul în baraca-dormitor a brigăzii de tineret, alte cinci în locuința familiei Popescu, patru se petrec la vatra bătrînească a lui Partenie, două în „locuri neutre” (prologul și finalul primei părți), iar epilogul se desfășoară în fața barajului. Simțind nevoia unei limpezimi mai mari în narația dramatică, autorul adaugă — alt procedeu — patru comperi, patru prezentatori, din însuși rîndul personajelor: cite unul din fiecare „secțiune”, și, peste ei, ca un fel de staroste, secretarul organizației de U.T.M. De aici, noi purtători de simbol: Tudor, păstorașul devenit brigadier, cu „problema tunelului”; Aglaie, vecina și ibovnica lui Partenie, cu „problema lacului de acumulare”, adică strămutarea gospodăriilor țărănești; Corina, proaspăta soție a inginerului, cu „problema barajului”, iar Lucăcel, cu „problema uzinei”, problemă de perspectivă care le subsumează pe toate celelalte. Dar, ca în aproape toate „comperajele”, afirmațiile lirico-narative ale acestor purtători de cuvînt ai șantierului sînt declarative, enunțatoare — cel mult — de intenții. Fiindcă, așa cum vom încerca să arătăm, din viața și munca reală a șantierului răzbate prea puțin și nu destul de clar organizat și axat pe firul unei acțiuni care să fie unitară și general semnificativă.

Piesa *Ochiul albastru* conține nucleul a ceea ce ar fi trebuit să fie o reflecție dramatică demnă de valorile și semnificațiile ideologice puse în circulație de șantierul Bicazului. Este excelentul tablou 10, situat la jumătatea textului, dar de fapt, piatră de temelie, la propriu și la figurat, a întregii lucrări. Într-o zi ploioasă, într-un „loc pustiu...” pe unde trece venind de la tîrg cite un țaran”, sosesc inginerul Popescu și brigadierul Lucăcel, ca să stabilească punctul unde va fi construită prima baracă-dormitor, adăpost cald pentru oamenii, pentru constructorii viitorului șantier. Revărsare ostilă a naturii — înverșunare ironică a țărănilor băștinași. Aceștia răspund celor care le vorbesc de o pîine bună de ciștigat pe șantier: „Îți dă simbrie s-alungi țîntarii din Valea Bistriței?”, sau „Nu-mi vînd eu sufletul la iștia”, sau „Zici că trebuie să piepteni apa pînă începe să scapere?” etc. Un țaran bătrîn și circotaș e cel mai categoric: „N-o fi lac aici, cite zile îți



Scenă din baraca brigadierilor (tabloul 4)

avea tăi". Dar comunistii nu se dau bătuti. Lucăcel îi răspunde prompt: „Dacă fi, îl bei?” Iar inginerul Popescu, căruia același țărăn și s-a războit că „nu pot croi eu a doua oară ce-i croit din veac”, rostește cu glas tare și cu conștiința propriei misiuni: „Așa zici? Păi uite, noi croim aici un lucru care nu-i croit din veac și nu s-a mai văzut de când e Bistrița”. Aglaie, care e de față, refuză să apuce un capăt al ruletei cu care se iau măsurile viitoare barăci. Tot inginerul Popescu îi atrage, clarvăzător, luarea aminte: „Puneai mina la cea mai mare lucrare care s-a făcut vreodată în țara românească. Uite, pe locul ăsta, aici, vezi? Puțini sînt munții din lume care au văzut ce-o să vadă Ceahlăul vostru!”

Totul se anunță mareț și puternic, oamenii au statură impunătoare, se întrevăd ciocniri de mentalități (chiar dacă acum sînt schițate doar în pragul ironiei și neîncrederii țărănești) și nu supără deloc faptul că sub bolta amplă a naturii încă neimblinzite, replăcile răsună cu timbru de locuțiune istorică. Finalul tabloului e emoționant și înălțător, ch'ar dacă gestul simbolic al baterii primului pilon de baracă pare mărunț. El are valoare de termen de comparație: iată, la mărirea construcției de la Bicaz, s-a ajuns de la umilul stîlp de baracă, bătut într-o după amiază mohorită și ploioasă, de către tinărul șef de brigadă fără brigadieri! Între momentul acesta — în care te uiți de sus în jos cum ciocanul izbește un țărș în pămînt — și momentul final, al inaugurării — în care te vei uita de jos în sus la mărișul zid al barajului —, se înscrie toată semnificația majoră a Bicazului.

În ce privește tehnica dialogului la Everac, în multe cazuri, replicile au nerv și spontaneitate, țîșnind vii, modelate cu mult simț tipologic pe tiparele universului de gîndire exprimat. Everac a găsit, firește, viață la Bicaz. Nu a izbutit s-o reflecte, însă, decît în episoade mărunte, în atitudini și ipostaze, mai toate, secundare, chiar dacă se simte iscusința de a diferenția personajele în dinamica dialogului, de a le individualiza. Autorul nu se înalță la statură nobilă, avîntată, a modelelor din viață.

Nu trebuie uitate, pentru a rotunji imaginea asupra ceea ce e potențial în *Ochiul albastru*, nici momentele de poezie, de vibrație umană autentică. Am putea cita, în sensul acesta, disputa inițială dintre Partenie și Minodora (tabloul 3), so sirea lui Tudor la baracă și „investitura” lui ca brigadier (tabloul 4), episodul bocancilor pierduți ai brigadierului Bosocăncă (tabloul 9), scenele Corina-Tudor și Corina-Tudor-Nistor (tabloul 12), replici din scena primirii lui Tudor în U.T.M.

(tabloul 16). Dar, acestea sînt doar părți care nu reflectă imaginea fidelă a întregului. Ele constituie episoade colorate și semnificative — și atât! — iar nu înseși verigile centrale ale acțiunii. Ce păcat că ele nu se articulează într-o viziune și o construcție dramatică limpede, viguroasă!

La ce se reduce, de fapt, filonul problematicii „țărănești” din piesa lui Everac? La consecințele unei legături extraconjugale a lui Partenie și la convingerea, cîștigată peste noapte, de către încapățînatul țăran asupra necesității de a se strămuta. E adevărat că delicata problemă a despărțirii de vatra seculară e pusă, din ea țîșnesc multe licăriri dramatice, care se sting însă repede, fiinduși alimentate. Partenie se înfruntă (chiar în tabloul 3) cu fiica lui, Minodora, viitoare ingineră la Săvinești: fericită ocazie de a compara noua cu vechea mentalitate, dar nefolosită dramatic, fiindcă întîmplări sau implicații subsidiare vin să înece firul principal al lucrurilor. Everac a vrut, probabil, să îmbine cazul personal, viața intimă a personajelor, cu acțiunile de valoare generală, dar contopirea și proporționarea lor nu s-au făcut cu veridicitate.

Ce se întîmplă în cele cinci tablouri dedicate Corinei și „transformării” ei? La început, la sosire, Corina e derutată, dar, mai tirziu, se acomodează cu șantierul, cu soțul ei (cărui i se zice Ticu și care e puțin grosolan). Mai mult chiar: ea caută ceva de lucru și e trimisă la Partenie, să-l convingă în favoarea strămutării. (Ea, Corina, care, după propria-i mărturisire, „nu știe ce fel de viață se face aici”, lămurește pe alții!? Cu bun simț, Aglaie răspunde — parcă mai mult autorului — că „dumneai îi e îndemină” să vorbească și că nu acceptă amvonul de la care vine predica.) Tot restul acțiunii din casa Corinei, inclusiv complicația îndrăgostirii inginerului Nistor de ea, e diluarea unui dialog și a unei problematice care puteau fi rezolvate într-un tablou, cel mult două.

În sfîrșit, baraca tinerilor brigadieri trăiește îndeosebi prin arcul evoluției lui Tudor, de la venirea lui pe șantier pînă la primirea în U.T.M., evoluție în care se înscrie și bătălia pentru steagul de frunză în întrecerile socialiste. Asistăm și la cîteva scene de viață, în urma cărora se corectează cîteva deprinderi rele și abateri de la principiile de comportare cetățenească.

La acest punct se va putea obiecta: e posibil ca aceste trei filoane, aceste trei fire de acțiune să nu însemne prea mult luate separat, dar să dea ceva trainic și frumos, împletite laolaltă. Adevărul e că această împletire nu are loc, cu excepția amintitului tablou 10. Din cele peste 30 de personaje ale piesei, numai Tudor și Aglaie au contact cu toate trei mediile, dar și ei numai sporadic și nesemnificativ. Planurile acțiunii dramatice se dovedesc a fi paralele, fără contingență unul cu celălalt, fără relații prin care să se condiționeze reciproc. De aceea, de data aceasta, „razele” nu mai duc la un focar unic, particularul nu se revarsă în general, șantierul nu mai e receptacolul uriaș care a cuprins atîta varietate de destine, unite la un moment dat printr-un efort și un scop comun. Răsufierea amplă a șantierului nu a fost simțită nici măcar în tabloul ultim — epilogul — în care se întîlnește, în sfîrșit, toată lumea: înțîlnirea e absolut casuală, personajele trec, pe categorii, la fel de nepăsătoare, unele pe lîngă celelalte, adunîndu-se într-un fel de chermesă, care ar fi putut avea loc oriunde și oricînd, mai puțin la inaugurarea solemnă a barajului de la Bicaz.

Toate aceste observații obligă la meditație și la desprinderea unor concluzii cu caracter generalizator, deoarece lucrarea lui Everac conține tocmai simptome caracteristice unei părți a literaturii noastre dramatice (partea slabă, firește). Ce l-a determinat pe autor să se piardă în meandrele arbitrării sale împărțiri pe zone, împărțire, pînă la urmă, pur *topografică*? Ce l-a făcut să-și silească acțiunea la regresie, la involuție (în retrospectivă evocării), împotriva firii construcției dramatice, care înseamnă evoluție, desfășurare a dialogului și acțiunii? Ce anume l-a împiedicat să adune elementele „analizei” într-o imagine robustă și veridică, de sinteză? De ce șantierul nu e prezent decît prin aspecte exterioare și, în orice caz, secundare? Dar mai cu seamă, de ce nu au loc în *Ochiul albastru* conflicte puternice, de ce nu apar caractere viguroase, modele umane făurite în „școala de educație comunistă” a șantierului?

Răspunsul stă în deficiențele reflectării veridice a șantierului, a ceea ce acesta a manifestat ca esențial și substanțial. Viața șantierului — se știe — a avut permanent un ax central: acțiunea și influența comuniștilor. În jurul acestui ax, s-a organizat totul. Și munca brigadierilor, și contribuția tehnicienilor, și limpezirea



gospodarilor cu case în matca Bistriței. În marea luptă pentru îmblînzirea naturii, partidul a fost în frunte, conducînd, organizînd, sîfîtuind, limpezind, întreținînd permanent suflul de muncă entuziastă, pasionată, grandioasă. În *Ochiul albastru*, însă, această prezență a partidului nu apare în toată plinătatea ei decît în tabloul 10. În tot restul de 16 tablouri, ea se diluează, se preschimbă în aspecte perferice, de importanță subsidiară. Centrul real de gravitate al șantierului e mutat — în piesă — într-un punct arbitrar, din care pînă la urmă autorul nu mai izbutește — nu poate — să reconstituie o imagine clară, echivalentă artistică cu aceea a obiectului reflectat. Astfel, întreaga construcție a *Ochiului albastru* apare dezechilibrată, lipsită de o coloană vertebrală solidă. Ansamblul de tablouri și episoade se lasă oarecum într-o rină, nu se ridică drept și maiestuos, pe măsura firească a Bicazului. Problemele mari, fundamentale, de muncă și de evoluție a conștiințelor, au fost înlocuite cu aspecte mărunte. Așa cum am arătat, din această cauză se ajunge la situația cu totul paradoxală și incompatibilă cu realitatea, ca — deși lipsită de maturitate (politică și de viață) — Corina să împlinească atît educația brigadierului Tudor, cît și opera de lămurire a țăranilor. Cu alte cuvinte, avînd în vedere sarcinile simbolice ale personajelor, se înlocuiește cu o înfrîchiperare lmfatică, palidă, chiar ceea ce ar fi trebuit să fie însăși acțiunea de educare și influențare dusă de comuniști. Iată la ce consecințe — desigur nedorite de autor — se poate ajunge atunci cînd reflectarea realității nu se face veridic, cînd nu se ține seamă de forțele și direcțiile efective ale vieții adevărate!

Neadîncînd conținutul și funcția șantierului pe această linie, autorul n-a fost în situația să urmărească îndeaproape acțiunea practică, concretă, de zi cu zi, a partidului asupra oamenilor și asupra naturii, așadar, nici să zugrăvească puternice chipuri și caractere umane. De aici au decurs apoi — lărgindu-și aria de manifestare — toate celelalte inadvertențe și lacune.

De aici, lipsa de conflict, de ciocnire reală, în probleme esențiale de muncă și de viață. Autorul a observat evoluția și transformarea petrecute la Bicaz, dar n-a reușit să le surprindă și să le reflecte dinamică interioară, forța care schimbă căldura gîndirii avîntate în energie mecanică, materială, în succese constructive. Evoluția, sau mai bine zis evoluțiile din *Ochiul albastru* sînt însă forțate, determinate mai mult de voința autorului decît de necesitatea reflectării în pagina dramatică. Totul e coborît cu cîte un semiton sau chiar cu cîte un ton: comuniștii nu sînt prezenți, ci numai reprezentați, oarecum, prin utemiști; „problema” țăranilor, strămutarea, e înecată într-o intrigă amoroasă; „problema” tehnicianului intelectual — care în tabloul 10 apare ca un comunist, dar apoi își pierde complet identitatea aceasta — e abordată printr-un unghi mărunț, mic-burghez. Chiar și existența brigadierilor e ilustrată mai mult în momente secundare, episodice (cu tot pitorescul lor).

Subrezită astfel în conținut, piesa n-a putut fi vertebrată prin formă. Aglomerarea de retrospectii n-a reușit decît s-o complice, în loc s-o clarifice. (În legătură cu tehnica retrospectiilor, care a cam năpădit de doi-trei ani încoace dramaturgia noastră contemporană, ar trebui tras un semnal de alarmă: să le respingem acolo unde apar formal și să le acceptăm numai atunci cînd izvorăsc din necesitate din însuși conținutul lucrării dramatice.) În *Ochiul albastru*, procedeul *a retro* nu are o rațiune intimă, organică. O demonstrează cu maximă evidență însăși evoluția piesei: între *evocare* și *reprezentarea directă* nu e nici un fel de deosebire, nici de substanță, nici de stil, nici măcar de ton sau de atmosferă. Atunci, de ce retrospectivă cu tot dinadinsul?

Conștient de stufoasa compoziție de tablouri, autorul apelează — așa cum spuneam, pentru elucidări — la comperaj, la crainici. Alt adaos neorganic. (Tot de doi-trei ani, aproape că nu e piesă fără autorul-comentator, fără crainici-eroi, fără eroi-crainici, fără prezentatori, chiar și atunci cînd textul nu-i cere!)

Se desprinde, astfel, o concluzie de importanță capitală pentru orice autor dramatic, ca și pentru orice creator de artă. Nu se poate concepe lucrare artistică fără respectarea legilor de reflectare veridică a realității și a oamenilor. Principala condiție e aceea de a desprinde întotdeauna esențialul, d'recția evoluției vieții, drumul pe care înaintează viața, forța care imprimă această direcție și polarizează toate energiile și elanurile. Asimilarea hotărîtă a acestei poziții față de problemele reflectării veridice în propria creație, nu numai că l-ar fi ferit pe scriitor de nereușită, dar i-ar fi stimulat și îmbogățit considerabil capacitatea de

expresivitate artistică, dînd o bază solidă priceperii sale incontestabile de a surprinde și reda cu talent aspecte inedite ale realității.

\*\*\*

Regizorul Horea Popescu, căruia i s-a încredințat punerea în scenă a *Ochiului albastru*, s-a văzut între Scilla și Caribda, adică între veleitatea simfonică a piesei și dimensiunile cu adevărat grandioase ale scenei din Sala Palatului R.P.R. Cert e că oricare i-ar fi fost poziția față de text, scena îl obliga la supra-dimensionare. Din păcate, piesa n-a rezistat la o asemenea solicitare. Nu mai puțin adevărat e, însă, faptul că — mai ales prin momentele de viață create — Horea Popescu și-a arătat și de data aceasta măiestria regizorală. El a reproporționat și ordonat tablourile evocării într-o succesiune mai apropiată de natura lucrurilor și, în colaborare cu scenograful Tody Constantinescu, a stabilit un decor simultan, aliniind frontal cele trei medii implicate în text. Prin această imagine scenoplastică, menită să epuizeze practic întreaga deschidere a rampei și tot spațiul proscenic, s-a asigurat, totuși, spectacolului o anumită coerență, o anumită unitate topografică. Peste cele infime din text, Horea Popescu a mai adăugat legături între cele trei zone de joc, prin lărgirea în anumite momente a „secțiunii” respective, prin lumini conduse cu adresă și expresivitate, prin valorificarea comperaajului. Tot pentru a obține dimensiuni vaste, regizorul a determinat și o structură verticală a decorului, înlesnind astfel mișcările și în sus și în jos, nu numai în strictul plan al scenei.

Horea Popescu s-a dovedit, și de data aceasta, același înzestrat plastician al cuvîntului savuros și al grupărilor de personaje. Atenț la diferențierea registrelor celor trei medii și cîmpuri de joc ale piesei, regizorul a fixat tonuri specifice pentru ritmul și atmosfera fiecăruia în parte. Pentru acțiunea din casa țărănească a preferat, mai ales, o anumită simetrie gravă, mișcări lente pe linii drepte, pe muchii ascuțite. La baracă, dimpotrivă, a încurajat pînă și arabescul, indicînd în general traiectorii curbe, rezezi, piruetate. Dincolo, la familia Popescu, însuși spațiul restrîns a dictat economia în mișcare, gestul cheltuit funcțional. Ne-au rămas întipărite în minte unele episoade, tratate în spirit umanist, cînd viguros, cînd cu emoție lirică: momentul de înfruntare dintre Minodora, Partenie și Aglaie; scena jocului de table din baracă, apoi venirea și „investitura” lui Tudor; povestirile lui Lucăcel despre nașterea șantierului (admirabil alternate din punct de vedere regizoral — replicile a trei grupuri de personaje, replci ce se întretaie în text); căutarea bocancilor pierduți, de către Bosoancă; mișcarea generală și desprinderea semnificațiilor întregului tablou 10; din tabloul final, am reținut, cu totul izolat, grupul țăranilor, ca și ideea torței aprinse, înălțate din mînă în mînă, de brigadierii.

Proporțiile scenei și ale sălii au constrîns pe actori să părăsească stilul de joc mai interiorizat, mai trăit, cu care erau obișnuiți, în favoarea unor expresii actoricești mai marcate, mai „reprezentate”, tocmai pentru a putea fi văzute și sesizate din punctele cele mai îndepărtate ale sălii. Ținînd seamă de aceste condiții speciale, am înregistrat cîteva interpretări valoroase. Printre primele, se situează aceea a lui Cornel Vulpe, care a împrumutat lui Tudor, candori și vioiciuni de Păcală; a lui Ion Vilcu, inteligent, precis, cu un just echilibru între fermitate și umor, oferind prin Lucăcel o figură demnă de utemist. Am apreciat, de asemenea, coerența și finețea cu care Eugenia Bădulescu și-a conturat rolul (Corina), amenințat din text cu diluția, precum și intuția fidelă a personajului (cam hibrid, inconsecvent) al lui Popescu, din partea lui Colea Răutu. De reținut, tensiunea — concretizată mai ales în voce — cu care Grațiela Albini a întruchipat-o pe Aglaie. Bine armonizat și mișcat, grupul brigadierilor (Ștefan Bănică, S. Negrilă, Al. Azoitei, S. Demetriad, P. Ioachim, M. Dumitru), cu excepția cîtorva exagerări în ton și gest.

Întreg colectivul Teatrului Muncitoresc C.F.R. a depus un efort, cantitativ, considerabil. S-au cheltuit energii, fantezie și spirit de organizare. Dar toate acestea — așa cum s-a convenit — au fost investiții care merțau o cauză mai bună, în speță un text mai bun. De unde, învățătura că teatrele au datoria să măsoare de mai multe ori un text, pînă să croiască, o dată, un spectacol.

T. Zamfir