

slobozește în ultima scenă o frază rostită pe un ton sfișietor: „Și pe el vrei să-l trimiți după caleașca de aur, mamă?” La radio, aceasta este o replică așa cum sînt o sută. Pe scenă cuvintele acestea apar în așa fel luminate încît deși sînt spuse la urmă au parcă valoarea unui motto.

Competiția dintre microfon și scenă este de fapt întotdeauna inegală. Pe scenă actorul are lumina care să-i pună în valoare o anumită atitudine, are privirea care să sugereze o anumită stare sufletească, are gestul, statura, obrazul, decorul... La microfon actorul nu are decît propriul său glas. Toate sentimentele provocate de vîz trebuie să fie suplinite pe cale acustică. Din punctul de vedere al contabilității orice interpretare, la radio (chiar cea mai bună), este mai săracă decît orice interpretare scenică (chiar cea mai proastă). În fapt însă un glas, cu inflexiunile, cu suspensiile, cu ezităările sale, cu exaltarea sau cu lasitudinea sa, poate să trezească în mintea ascultătorului — ca și muzica — o lume cu mult mai vastă. Teatrul la microfon are un procent de sugestie cu mult mai mare, care nu rareori îl avantajează. De data aceasta a fost avantajat rolul lui Beriozkin și rolul academicianului Kareev. Pe scenă am rămas consternați văzînd cît de puțin li se potrivesc rolurile și lui Toma Dimitriu și mai ales lui Ion Finteșteanu. Patetismul lui Toma Dimitriu ni s-a părut cam teatral, orgoliul lui Kareev ni s-a părut prea acuzat și prea de suprafață. În schimb la microfon, George Vraca a făcut un Beriozkin copleșitor. Glasul actorului (cu greu se poate găsi un glas mai fonogenic și cu mai multă personalitate) nu coboară și nu urcă precipitat. Tonul este atît de firesc, încît firescul acesta devine aproape halucinant, căci sugerează

durerile cele mai adînci. Vocea celui ce le suportă devine albă, aproape indiferentă, de o indiferență cinică. Kareev radiofonic, interpretat de Pop Marțian, are avantajul neanticipării. La radio caracterul personajului nu se mai trădează de la primele replici. Reușita Elvirei Godeanu este meritorie, dar parțială. Elvira Godeanu trece cu bravură de la rolurile sale obișnuite la rolul unei președinte de soviet, încălțată în cizme și îmbrăcată în pufoaică. Pe scenă personalitatea președintei este captușită cu o feminitate puțin obosită, dar plăcută și uneori chiar emoționantă (de pildă cînd află că iubitul ei din tinerețe a revenit, și președinta la telefon caută cu un gest automat și speriat o oglindă). La radio Sandina Stan este mai aspră, mai bărbătoasă.

În general însă, cum este și firesc de vreme ce regizorul este același, rolurile pe scenă și la microfon purced dintr-o concepție comună. Moni Gherlerter — neavînd extravaganța eroului romantic care scria în presă un articol ca să se combată pe sine în numărul următor — nu prezintă bineînțeles aceeași piesă în două viziuni (una pentru radio, una pentru scenă). Întrebarea pe care o adresez însă la acest sfîrșit de articol este dacă viziunea regizorului se potrivește sau nu cu ceea ce a intenționat să facă aici Leonid Leonov. Spectacolul — am arătat — are calități. Dar (pe scenă) are lungimi și uneori devine obositor. Poate pentru că mai ales în actul întîii s-a abuzat de tăceri, de pauze. Poate pentru că îndrăgostit de Cehov, regizorul l-a tratat pe Leonid Leonov cu procedee care se potrivesc mai bine celor trei surori decît acestui scriitor care descinde — și ca romancier și ca dramaturg — din Dostoievski și Gorki.

**Ecaterina OPROIU**

## Inainte și după confruntarea scenică

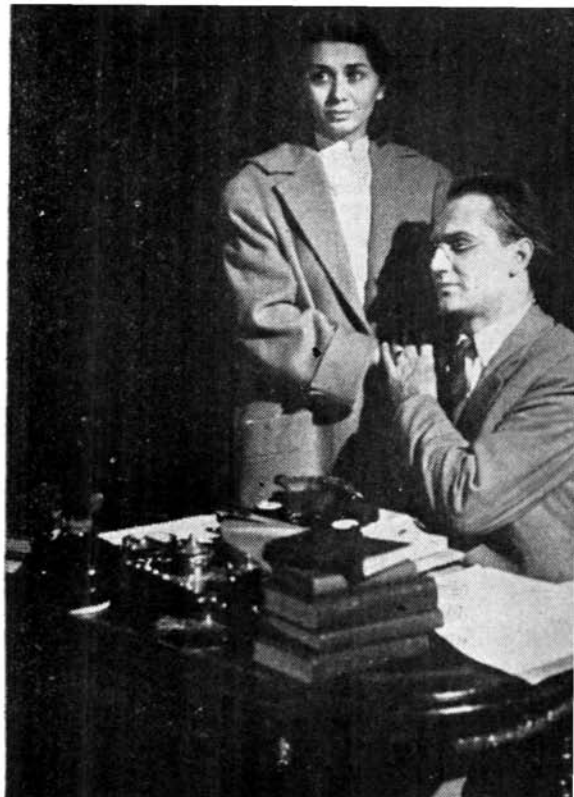
**Teatrul Național Cluj; Teatrul de Stat Ploiești: *Arborele genealogic* de Lucia Demetrius**

Nu e nici o noutate că, dat fiind regimul strict economic al genului dramatic, cititorul e solicitat continuu să împlinească mental, sensuri abia sugerate, să umple vacuități de acțiune, să prelungească perspectiva de desfășurare a unor caractere, să acomodeze replica esenței ideologice a personajelor, să-și imagineze un cadru plastic,

să facă în sfîrșit încă foarte multe dovezi de intervenție, de participare activă la lectură. Nu se poate dar admite apropierea lectorului de principalele valori ale unui text dramatic, fără a i se forța potențialul său imaginativ. Dar tot așa de cunoscut este că cititorul nu poate intra în ficțiunea scenică, nu se poate integra ei, decît dacă cerebral

sau sentimental, este violentat puternic s-o facă (și pentru asta nu e nevoie să se întâmple în piesă, cu necesitate, sinucideri, amoruri nefericite, despărțiri dureroase). Altfel, piesa își pierde condiția dramatică și-și poate transfera fără pierderi conținutul, în nuvelă — de pildă. Capacitatea de șoc asupra receptivității imediate a cititorului și spectatorului ni se pare una din modalitățile de existență ale unor piese de teatru. Cred că nu numai tema, faptică în sine a unei piese atrage interesul cititorului. Nu numai piese în care poziția autorului e justă, tema bine aleasă, conflictul între vechi și nou bine definit, personajele pozitive bine conturate, nu numai astfel de piese așteptăm, ci și unele în care măcar în unul din aceste compartimente să poată funcționa calificativele la superlativ, măcar pentru un singur personaj să izbucnească torente de aplauze, măcar într-o singură scenă sala să fie electrizată de acel extraordinar fior artistic.

Cu acest gând am terminat lectura ultimei piese a Luciei Demetrius, *Arborele genealogic*. Față de piesele proaste, cronicarul are măcar avantajul de a-și motiva nesatisfacția prin exemplificări concrete, de a-și declara peremptoriu opinia. *Arborele genealogic* este însă o piesă bună. Soluția finală prin care savantul Dragoș Manea Voinești, grație tinerei sale soții, se rupe de sub influența mamei sale — descendentă dintr-o veche familie de boieri —, din atmosfera de ipocrizie și minciună a familiei și părăsind preocupările sterile, se dedică activității creatoare în folosul interesului obștesc, aruncă o lumină edificatoare asupra întregii piese. Nici o secundă de-a lungul celor trei acte nu se simte vreun ton fals, nici un personaj nu contravine logicii, nici o greșală nu apare în construcția piesei. Totul e bine chibzuit, bine dozat — poate prea dozat după părerea mea — și de aceea, din dorința de a se sublinia prea atent efectele, se înregistrează și unele plusuri de calcul dramatic. Un plus de dozaj dramatic se înregistrează, după părerea mea, în construcția celor două personaje, Dragoș și Laura, menite să se iubească, să se înfrunte, să se despartă și iar să se întilnească pe făgașul convingerilor comune asupra vieții. Se vorbește mult în piesă despre aceste personaje, ele însele vorbesc prea mult despre ele și, în general, destul de puțin convingător pentru cauza lor. De aceea, având în vedere potențialul imaginativ al



Ileana Ploscaru (Laura) și Octavian Cosmuța (Dragoș) — Teatrul Național din Cluj

lectorului și puterea de comunicare a faptului dramatic, nu m-am putut lăsa sedusă de forța de atracție, de farmecul, de superioritate intelectuală a savantului „de reputație mondială” Dragoș Manea Voinești, de care se îndrăgostește Laura, fosta, lui studentă ce-i devine mai apoi soție. Nu am putut simți în toată generozitatea ei nici semnificația plecării Laurei din casa soțului pe care-l iubește, pentru că dincolo, afară, o cheamă îndatoririle ei civice; n-am putut nici să însoțesc această fată, s-o îmbărbătez când am văzut-o copleșită de regrete și amărăciune. Rămâne mai departe sentimentul că viața n-a fost măsurată cu măsurile ei pline. Rămâne însă ca o certitudine și faptul că Lucia Demetrius știe să echilibreze faptele dramatice, să coloreze cu ironie situațiile dificile, să destindă la timp momentele de tensiune, după cum la fel de bine știe — și asta e foarte important — să consolideze cheia de boltă a întregii sale construcții dramatice prin personajul cel mai realizat al piesei, „Suzana Manea Voinești”.

Alături și în funcție de această personajitate scenică își structurează evoluția celelalte personaje ale piesei și, determinate de

ea, capătă contur cele câteva momente tari ale conflictului. Întreaga viziune asupra piesei se grefează în ultimă instanță pe semnificația ce i se acordă acestui personaj. Impresiile de lectură se verifică pe rind în spectacolele oferite cu această piesă de către Teatrul Național din Cluj și Teatrul de Stat din Ploiești.

Am aplaudat în concepția regizorală a lui C. Anatol (Teatrul Național Cluj) largul credit moral acordat personajului „Suzana Manea Voinești” și încurajarea evoluției lui în impostură. Regizorul iubește soluțiile tranșante dar, până să ajungă la ele, voalează cu subtilitate realitățile. Decupat pe fondul falselor valori, personajul va apare cu brutalitate în adevărata lui lumină, după ce aparențele vor fi îndepărtate. Viziunea regizorului își găsește o excelentă materializare în interpretarea actriței Viorica Dimitriu care joacă cu convingere pe cartea demnității și nobleții de sînge, cu optica și conștiința stăpînului feudal în deplinele lui drepturi, în pofida declarațiilor de emancipare de sub tutela prejudecăților de clasă. Face acte de autoritate față de toți membrii familiei cu zîmbetul de circumstanță pe

buze și ascunde grave vicii de caracter sub masca unei continue și perfecte amabilități. Interpreta adoptă față de rol o seriozitate gravă — își ia personajul în serios, cum se spune — atitudinea sa critică față de el nu e manifestă, se păstrează undeva subteran și, de aici, îi alimentează reacțiile. Este o modalitate de joc ce se desprinde din însuși concepția de bază a spectacolului pornit să ascundă pînă la un anumit moment, adevărata față a eroilor. Cum a fost cu putință dar ca Gh. Damian — interpretul lui Alecu Băleanu — să facă apel la mijloace de expresie scenică diametral opuse? Caricaturizarea personajului, și asta destul de șubred realizat ca text, face și mai de neînțeles atașamentul statornic de 40 de ani pe care cinica dar personala, lucida Suzana îl păstrează față de el. Regizoral, cred că Alecu Băleanu ar fi trebuit să fie „pendant-ul moral” al Suzanei, simetria ei necesară și în orice caz asupra acestor două personaje trebuie să funcționeze aceleași principii de expresie scenică. Discrepanța destil în jocul actorilor se simte și în scena în care Mariana Vardari pune problema discreditării mamei sale. Rodica Daminescu.

Zephi Alșec (Dragoș) și Elena Huzum (Laura) — Teatrul de Stat din Ploiești



(interpreta Mariane) își autoironizează însă personajul și în atmosfera de apăsătoare dezagregare morală în care cuvintele Suzanei Manea Voinești cad grele și răspicate ca niște sentințe, în acea tonalitate gravă a replicii, stridentele efecte de comedie din jocul Rodicăi Daminescu minează tensiunea dramatică a scenei. Îngroșate mult pe elemente de ținută exterioară, se remarcă trecerile prin scenă ale Silviei Ghelan în rolul unei femei vampă și ale lui Titus Croitoru în rolul lui René Vardari, care evoluează alături de soția sa Mariana, cu toate însemnele „negativului” gros și vizibil marcate.

În general, sectorul feminin în spectacolul clujean e mult mai bine onorat. În cuplul Laura-Dragoș, Ileana Ploscaru degajă un vizibil ascendent față de Octavian Cosmuță, ascendent care nu este generat numai de text. Valoarea emoțională a jocului actriței dă ritm, face accesibilă în scenă o stare de spirit febrilă ce se naște din confruntările celor doi soți și care lăsate la nivelul de combustie interioară a interpretului ar lincezi fără incandescențe și fără explozii.

Impresionează cu totul deosebit apariția în scenă a actriței Daia Nicoară Andron în rolul lui Duky — soția lui Alecu Băleanu —, pictorița fără talent, complet desprinsă de realitate, care intră în replică aproape totdeauna „pe picior greșit” și cu naivitate și candoare provoacă totdeauna destinderea momentelor de gravă incordare. Felicităm pe Maria Cupcea pentru discreția și vibrația profund umană pe care o transmite umilului personaj, Maranda... Și pentru că tot sintem la capitolul felicitărilor, felicităm pe scenograful Mircea Metcaboji pentru decorul simplu, aerat, pentru senzația de odihnă și calm pe care o degajă, pentru tonurile calde și luminile învăluitoare cu care a îmbrăcat puținele mobile din scenă, pentru inevitabila scară interioară la care dacă n-a putut renunța, i-a schimbat măcar perspectiva obișnuită.

Într-un decor greoi, lipsit de gust, supraîncărcat de mobilă și recuzită se desfășoară pe scena Teatrului de Stat din Ploiești o altă viziune a piesei *Arborele genealogic* (regizor Harry Eliad). Spre deosebire de concepția regizorală a lui C. Anatol asupra personajului Suzana și asupra sensurilor piesei în general, H. Eliad prezintă de la început eroi în lumina tare a adevăratelor sale dispoziții temperamentale. În viziunea regizorală de la Cluj, Viorica Dimitriu

și plimbă personajul prin scenă cu presanță și cu distincție în atitudini, cu grație și feminitate. Suzana sa e insinuantă, abilă, dură dar și binevoitoare, calmă, odihnitoare în timp ce, în interpretarea Antoanetei Călinescu (Teatrul de Stat Ploiești) apare o Suzană monocordă, închistată în atitudini rigide, agresivă în replică, cu gesturi sacadate, care se mișcă mult și inutil, fără finalitate, cu un redus potențial de viață interioară, care în sfârșit nu cunoaște posibilitatea devenirii, surpriza unei transformări. Între soluția lui H. Eliad care-și propune să denunțe direct ce ascunde personajul și cea a lui C. Anatol care dezvăluie cum ascunde personajul adevăratele sale trăsături, preferăm pe aceasta din urmă care înglobează, de altfel, în ea și rezolvarea primei întrebări și în mod mult mai complet. Spre deosebire de Gh. Damian (Teatrul Național din Cluj) care își dezinteresează personajul de realitatea scenică senilizându-l ușor, Mihail Balaban, interpretul ploieștean al lui Alecu Băleanu, aduce o pondere personală pe care o imprimă eroului și justifică mai mult existența relațiilor cu Suzana. În spectacolul de la Teatrul de Stat din Ploiești, întreprerii masculini sînt în avantaj de data aceasta. Dragoș (Zephi Alșec) are căldură, e sincer îndrăgostit de Laura, preocupat mai puțin de calitatea lui de savant, e mai degajat, în scenă, mai alert și de aceea mai comunicativ cu partenera și cu sala. La fel, Sabin Marian (René Vardari) reușește să prezinte un personaj care nu mai exasperează prin uniformitatea mijloacelor de expresie ale eroului negativ, care nu mai are ambiția de a-l face cit mai antipatic, ci păstrează și o ușoară tentă comică, ce-i permite în scenă o prezență personală. În schimb, distribuția feminină e deficitară față de interpretele de la Cluj. Jeanine Tomescu (Mariana), deși nu recurge la efectele de șarjă ale Rodicăi Daminescu (care au viciul lor consemnat în cronică), nu reușește totuși să atingă nivelul de tensiune dramatică a acesteia, cerut de scena demascării Suzanei. Actrița eșuează în declamatoriu și pierde împreună cu partenera sa posibilitatea realizării unuia din puținele momente tari ale piesei. Katsușka Elvas (Duky), foarte departe de prospețimea comică a Daiei Nicoară Andron, lasă o impresie jenantă de afectare continuă, de notă falsă, de naivitate jucată, iar corecta, neutră Marandă a Lilei Niculescu nu poate fi cimentată și pe drept cuvânt — alături de



sensibila, vibranta interpretare a Mariei Cupcea. În sfârșit, Laura în interpretarea Elenei Nica Huzum răspunde în bună măsură exigențelor textului, își dozează cu tact sensibilitatea, dar păstrează același ton de implorare de-a lungul întregii partituri, fic că o înfruntă pe Suzana, fie că-și declară dragostea sau își deplinge lipsa de activitate.

Spectacolul de la Ploești pune în lumină de la decor și până la tonalitatea replicii evidența celui „prea mult”, „prea tare” a excesului de perseverență în demonstrație. Și fatal, în afara mesajului care se rostogolește în sală pe traiectorii directe, se demonstrează că lipsește acel ochi coordonator în spectacol, că n-au jucat bine decât actori care au știut singuri să joace bine.

**Letiția GÎTĂ**

## Simplitate și eleganță

**Teatrul Secuiesc din Tg. Mureș : *Dona Diana de Moreto***

Punind în scenă *Dona Diana de Moreto*, colectivul Teatrului Secuiesc de Stat din Tg. Mureș și-a luat o sarcină dificilă : demonstrarea unei „modalități Moreto” în teatrul spaniol din secolul al XVII-lea trebuia făcută în fața unor spectatori care, numai cu un an în urmă, au avut ocazia să vizioneze *Ciinele grădinarului* a lui Lope de Vega. Sarcina se dovedea cu atât mai grea, cu cât subiectul piesei lui Moreto se aseamănă foarte mult cu acel al ilustrului său înaintaș. Într-adevăr, Don Agustín Moreto y Cavana (1618-1669) nu strălucește deloc prin originalitate. Un comentator l-a definit chiar ca fiind „un talent leneș”, pentru că după miile de întâmplări inventate de predecesorii săi atât de fecunzi, el n-a mai fost în stare să nascocască nimic nou și s-a mulțumit să preia subiectele lor. Meritul lui constă în crearea, alături de Tirso de Molina și Alarcón, a comediei de caracter. Dacă Lope de Vega a fost marele creator al comediei de intrigă, cel care anima cu măiestrie caracterele, dar nu se preocupa de descrierea lor, Moreto — prelucrând aceleași subiecte — adâncește studiul caracterelor și se preocupă de stările sufletești ale personajelor în dezvoltarea lor.

Această caracteristică principală a dramaturgiei lui Moreto a constituit una din preocupările de seamă ale regiei lui Kovacs György, care a îndrumat pe interpreți spre realizarea unor tipuri bine individualizate și caracteristice epocii. Actor el însuși, Kovacs a excelat de altfel în munca cu actorii, finisînd interpretarea acestora pînă în cele mai mici amănunte, pînă la cele mai fine nuanțe. Nimic nu a fost gratuit ;

un gest cit de mic, o privire, o atitudine, o intonație, toate au fost subordonate aceluiași scop major : dezvoltarea unor caractere. Am observat însă — atât la Csorba Andras (Don Carlos) cit și la Szamosy Kornelia (Dona Diana) — în unele mișcări, gesturi și intonații, reliefindu-se pregnant personalitatea puternică a lui Kovacs, ale cărui indicații de regie — valoroase : perfect adecvate în toate cazurile — nu au fost totdeauna organic însușite de către actori și au apărut, în asemenea momente, false și neconvingătoare, mai mult imitații ale manierei actoricești a lui Kovacs. În schimb, Lohinszky Lorand (Polila) a fost ajutorul cel mai prețios al regizorului. Înțelegîndu-și personajul, Lohinszky i-a împrumutat — pe de o parte — o eleganță a tinutei, a mișcărilor și a gesturilor, maniere nobile și o vorbire aleasă, calități pe care Polila le-a dobîndit pe la curțile nobiliare unde a slujit ; pe de altă parte, i-a subliniat inteligența, viclenia și ascuțimea spiritului, calității pe care servitorul Dianei le-a moștenit de la vestiții picaros din care își trage obirșia. Siguranța și naturalețea cu care se mișcă în scenă trădează această perfectă înțelegere a personajului de către actor și dau jocului său un coeficient maxim de veridicitate. Mereu prezent în scenă — prin persoana sa fizică sau prin sfaturile date celorlalte personaje și pe care acestea le urmează întocmai — Polila este motorul întregii acțiuni. El este cel care țese intriga și o dezvoltă apoi cu mare abilitate. Privirea deosebit de expresivă a lui Lohinszky și fața sa foarte mobilă, exprimînd numeroase și variate sentimente, atât în momentele de replică cit și