

triumful dragostei și vieții împotriva războiului și a morții. Afirmările se sprijină pe scene construite simbolic, tinerii se unesc în fața cadavrelor părinților, înfruntând vocile morților (vocile trecutului și ale educației retrograde), în elanul marilor eliberări.

Ideile înnoitoare, și care se vor militante, ale acestei piese se restrâng însă pe un teritoriu limitat în ce privește înțelegerea cauzelor adânci ale războaielor și a esenței războiului atomic. Pozițiile pe care se situează autorul în proclamarea păcii sînt încă minore, străbătute de suflul pacifismului mic-burghez. Ura clocotitoare dintre militaristi japonezi și americani e înfățișată cu mijloace lacrimogene (apelindu-se la sentimente intime și familiale), fără a se dezvălui caracterul de clasă al fascismului japonez și al imperialismului american, care au dus la funestul cataclism de la Nagasaki și Hiroshima. Dacă adăugăm la această intrigă un decor „japonez”, adică kimonoul, lampioanele colorate, stiletul pentru hara-kiri și alte amănunte din recuzita doamnei Butterfly (Cio-Cio-San), atunci în scenă se va simți prea puțin din atmosfera contemporană a unei Japonii lovite de arma catastrofală a secolului al XX-lea și prea mult din farmecul de hirtie pictată al frumoasei opere a lui Puccini. Primul tablou al piesei prevestea un conflict dramatic intens, realist, anunța ciocnirea unor idei, antagonismul unor concepții, dar din păcate, acest conflict eșuează în câteva senzaționale lovituri de teatru și de... cuțit, stropite de siropul dulceag al melodramei.

Regia (Franz Auerbach) căutînd să contopească cele două linii ale piesei — să evidențieze mesajul antirăzboinic, dar toto-

dată să dea viață și parfum atmosferei — n-a izbutit totuși să se salveze de slăbiciunile textului dramatic, care fatal s-au accentuat pe scenă. Momentele de înfruntare ideologică s-au decupat violent pe fondul liric-dulceag și au apărut suspendate, artificiale, nefăcînd corp cu intriga amoroasă a piesei.

În ceea ce privește jocul actorilor, se remarcă indeosebi realizarea artistului emerit Mauriciu Seckler, care devine focarul de atenție al spectacolului. Concepindu-l pe Akio Yamamoto, bătrînul samurai orb, ca pe o incarnare a urii și spiritului războinic și totodată o jalnică victimă a propriilor sale convingeri, Mauriciu Seckler a intruchipat acest personaj cu mijloace sobre, realiste, de o extremă simplitate.

Omenescul sentimentelor e veridic; viclenia devenită a doua natură a personajului e nuanțată cu accente dramatice: dureroasă e ciocnirea prejudecăților sale, vechi ca și altarul strămoșilor din casa sa, de realitatea războiului imperialist.

Regretăm că jocul său excepțional nu și-a găsit decît în rare momente ecou și comunicare cu partenerii de scenă.

Respectînd indicațiile autorului, pictorul scenograf (Adina Reich) a creat o ambianță poetică cu linii fragile.

Dacă regia s-ar fi îndepărtat în unele momente „tari” de aceleași indicații ale autorului, căutînd soluții proprii în accentuarea unor idei, în reliefaarea *noului* într-o intrigă clasică, poate că aspectul incert al mesajului din *Serbarea lampioanelor* ar fi dispărut, dînd prilejul unui spectacol mai unitar și mai realizat pe plan politic.

M. I.

UN SPECTACOL FĂRĂ REGIZOR

Teatrul de Stat din Turda: „Mireasa desculță” de Sütő András și Hajdú Zoltán

Intr-un sat de prin împrejurimile Clujului se naște, cu ani în urmă, o gospodărie colectivă căreia scriitorii maghiari Sütő András și Hajdú Zoltán i-au dedicat o evocare dramatică. Steagul roșu înălțat pe frontispiciul unui castel secular a sti-

mulat inspirația creatorilor de atunci și a devenit o imagine simbolică a eliberării sutelor de mii de țărani romini și maghiari de sub exploatarea grofilor și moșierilor. Pe fondul luptei de consolidare a colectivei și de demascare a uneltirilor dușmanului de

clasă se deapănă povestea miresei desulțe — de fapt un pretext de dezvoltare dramatică atit a personalității lui Cociș Mihai (mijlocașul tipic, asupra căruia instinctul de proprietate acționează în contradicție cu aspirațiile firești de prosperitate obștească), cit și a scopurilor sabotoare, ascunse, ale chiaburilor. Se îmbină deci în piesă, în cadrul aceluiași conflict de clasă, acțiunea de demascare a dușmanului cu acțiunea de atragere a țărănimii mijlocașe pe calea relațiilor socialiste de producție.

Pentru regizorul care-și asumă răspunderea transpunerii scenice a acestui text, se ridică două probleme esențiale, de a căror rezolvare inițială depinde caracterul viitorului spectacol. Prima o constituie deslușirea semnificațiilor actuale ale mesajului piesei. În ce constă această semnificație? Față de dezvoltarea istorică a realității, formele luptei de clasă au devenit mai subtile, ele nu mai îmbracă, în general, aspectele violente, manifestările deschise din perioada descrisă de autori. De aceea, conflictul care se naște între colectivști și chiaburi, ca și dezvoltarea sa dramatică, capătă pentru noi, acum, un sens evocator. S-a extins însă și a căpătat amploare fenomenul integrării țărănilor muncitori cu gospodărie individuală în familia colectivei, și din acest punct de vedere, cazul mijlocașului Cociș, surprins și prezentat cu deosebită profunzime în piesă, rămâne și se impune ca fiind actual. Dezvoltarea esenței contradictorii a personajului devine astfel obiectul principal al concepției regizorale.

Experiența Teatrului de Stat din Galați a demonstrat servitutele unei actualizări formale, străine de litera și sufletul textului. Spectacolul de la Turda se află — față de această experiență — în raport invers; regizorul Vintilă Rădulescu, eschivându-se de la un eventual risc, nici nu și-a propus să determine consonanțele actuale ale mesajului piesei, mulțumindu-se cu simpla operație de transpunere ad-litteram. Ceea ce a dus — pe altă cale deci — la aceeași estompare a valorilor umane și a semnificațiilor ideologice. Accentul a fost pus de cele mai multe ori — intenționat sau nu — pe intriga sentimentală, ceea

ce a dat pretextului proporții de prim-plan, substituind astfel conflictul de clasă unei tribulații psihologice și ideea de bază a unui caz particular. În loc să desprindă personalitatea complexă a lui Cociș și să-i dezvoltă, laolaltă cu interpretul, universul de gânduri și sentimente contradictorii, regizorul a indicat interpretului Alexandru Ilea, o evoluție stingheră, anonimă și inexpresivă, anulind dintr-o dată capacitatea de transmitere a unui mesaj. În aceeași măsură a fost diminuat caracterul agitatoric al evocării, prin participarea lipsită de elan a membrilor colectivei la destinele propriilor gospodării. Tabloul 1 și tabloul final constituie exemplele cele mai elocvente; un număr mare de figuranți iau parte la adunare, fără să constituie pe scenă o prezență colectivă vie, impresionantă prin spontaneitate, determinantă prin forță.

A doua problemă — specifică pieselor inspirate din viața satelor — o formează autenticitatea tipurilor. Intruchiparea veridică a chipurilor de țărani, în așa fel încit spectatorii, cei rurali mai ales, să se recunoască și să-și exprime votul lor apreciativ, este îndeobște anevoioasă. Succesul *Răzeșilor lui Bogdan*, în interpretarea colectivului artistic al Teatrului Muncitoresc C. F. R. din București, se explică, în primă instanță, prin această corespondență psihică a eroilor cu oamenii din viață. Izbita compoziție scenică a lui Dumitru Dunea de la Galați, în rolul mijlocașului Cociș, își are aceeași explicație. Și tot aici găsim răspunsul la strădană neîmplinită de la Turda. În locul unor caractere complexe, profund umane, au evoluat pe scenă personaje „albe” și „negre”. Această distincție ostentativă a determinat prioritatea trăsăturilor exterioare asupra mișcărilor sufletești și, fatal, uniformizarea schematică a celor două grupuri. Având „în general” aceleași preocupări legate de prosperitatea colectivei, Bakcsi (Tănase Cazimir), Mureșan (Ionel Banu), Szöcs Dani (Iuliu Giurgiu), Marișka (Viorica Fajna) au alcătuit o comunitate autonomă, desprinsă din cadru și din ansamblu, nediferențiată, amorfă, adoptând în permanență față de împrejurări o atitudine expeditivă și for-

mală. Deși, uneori, strădania de a da un sens mai larg a fost evidentă (în special la Tănase Cazimir). Prin contrast, ura și venalitatea celor preocupați — tot „în general” — de discreditarea colectivei au fost îngroșate la maximum de interpreții taberei adverse, alcătuită din Safrany (Ion Lupu), Ferencz (Nicolae Ciocoiu), Szunyog (Victor Negoescu), Degenfeld (Constantin Miron). Nu facem aici un proces de intenție actorilor, intrucît, în modul acesta schematic de a concepe personajele pozitive și negative se recunoaște însăși viziunea regizorului. Considerăm totuși că un efort personal de aprofundare a caracterelor ar fi dat posibilitate interpreților să depășească schițele aride prezentate la premieră și să cuprindă, în trăsături mai ample, individualitatea fiecărui personaj. Așa au procedat Avram Besoiu în Cuțui și Ion Lorentz în Kender, și au reușit să impună, firească, printr-un joc interiorizat și sincer, personalitatea pitorească a eroilor întruchișați. Consecințele deplasării accentului de pe conflictul social pe înțrîga sentimentală s-au resimțit cel mai mult în interpretarea Iulișkăi, fata care trebuie să se înfățișeze desculță în fața iubitului, din pricina îndărătniciei mercantile a părinților care au lipsit-o de zestrea cuvenită, în ipoteza acestei împrejurări. Stela Cosmuță, care avea toate atributele unei fetișcane zvelte și încăpăținate, considerînd că — prin titlu — i se conferă funcția de erou principal, a amplificat într-atît zbuiciumul și durerea personajului (care există totuși, dar nu la proporții de tragedie), încît a devenit de-a dreptul melodramatică. În actul de părăsire a familiei, act

de neașteptată maturitate și fermitate, există o oarecare șiretenie de copil; Iulișka e convinsă că astfel va înfrînge definitiv ezitățile tatălui și îi va provoca un reflex similar de maturitate. I-a lipsit Stelei Cosmuță acest aer de șiretenie cristalină, pe care Gina Patrichi l-a redat la Galați cu multă sinceritate și farmec.

Autenticitatea portretelor scenice este determinată, în ultimă instanță, și de autenticitatea mediului. Ni s-au părut cel puțin ciudate rezolvările scenografice ale pictorului Mihai Nemeș. În dorința de a respecta indicațiile textului, el a recurs la o reeditare naturalistă a interioarelor țărănești, coplesind prin amănunte și prin lipsă de proporții. Tablourile 2 și 3, conform unei bizare păreri asupra vizibilității spectatorului, au fost confecționate în unghi ascuțit (din motive economice, nu artistice), iar sediul gospodăriei, instalat (simbolic) într-o sală de castel, în loc să sugereze plastic contrastul dintre două lumi, a fost conceput ca o secțiune oarecare de muzeu, imensă și apăsătoare, ceea ce a stînjinit în primul rînd pe interpreți. În ceea ce privește costumele, ele au culminat spre final cu apariția a două toalete de operetă pe talia Iulișkăi și Marișkăi — considerate pe tot parcursul spectacolului, subrete ale genului.

Lipsit de ritm și de o logică elementară a mișcărilor în scenă, spectacolul a devenit o expunere albă a textului. Accentele de simplitate umană, atît de sporadice, n-au fost în măsură să determine un conținut nou strădaniei colectivului.

C. Paraschivescu