

Pe de altă parte însă — și aceasta iarăși s-a putut remarca la Festivalul teatrelor dramatice — problema unui stil propriu în înscenarea spectacolului este nemijlocit legată de evitarea soluțiilor în care originalitatea devine un act gratuit, o formă de expresie exterioară, indiferentă față de idee.

Un alt aspect din activitatea teatrelor, care a fost urmărit în cadrul spectacolelor Festivalului, a fost stadiul de dezvoltare al măiestriei actricești. Pentru că figura centrală în arta spectacolului rămâne actorul. El intruchipează ideile și sentimentele eroului, el este principalul militant al mesajului dramaturgului, el are nobila sarcină de a influența seară de seară, prin jocul lui, publicul spectator. Mi se pare că față de importanța misiunii actorului, nu am cercetat, până acum, cu destulă profunzime, potențele noastre actricești. Cu prilejul Festivalului, s-a făcut, cred, un început îmbucurător. Rămâne însă ca de aici înainte să analizăm în ce măsură actorii noștri se depășesc pe ei înșiși de la un rol la altul. Cum contribuie ei la progresul artistic al instituției teatrale unde muncesc. Cum se preocupă de perfecționarea măiestriei artistice, de ceea ce Stanislavski a numit atît de propriu „munca actorului cu el însuși”.

Iată cîteva aspecte ale artei teatrale din țara noastră, sugerate de importanța întîlnire a teatrelor în cadrul Festivalului teatrelor dramatice. Desigur, s-ar mai putea adăuga multe altele. Mă opresc însă aci. Gîndul meu nu a fost să înșir toate problemele și aspectele ridicate de Festival, ci să ilustrez importanța lui deosebită, ca material de studiu și posibilitate de a desprinde concluzii directe în măsură să ajute la îmbunătățirea și desăvîrșirea activității teatrelor noastre dramatice.

## MESAJ ȘI TIPOLOGIE

Teatrul Muncitoresc C.F.R. : *Răzeșii lui Bogdan* de Ernest Maftei



Scenă din actul II

Noua stagiune teatrală înscrise în „caietul de sarcini ideologice” al teatrelor nume și titluri din dramaturgia originală pe nedrept uitate sau părăsite. Bineînțeles că multe pagini așteptau nume și titluri noi de piese și autori, iar conducerile teatrelor, regizorii și cronicarii se înarmaseră cu răbdarea... binecunoscută. Evident, premiера unei piese noi la începutul acestei stagiuni de reluări a surprins. Și trebuie să recunoaștem din capul locului că surpriza a fost plăcută, deoarece noua piesă, *Răzeșii lui Bogdan*, aducea nu numai numele unui nou dramaturg, actorul Ernest Maftei, ci și o efectivă contribuție la oglindirea unui aspect al actualității: colectivizarea.

Piesa lui Ernest Maftei fixează un moment actual al vieții satului: momentul în care pătura șovăielnică a țărănimii, mijlocașul, trece în proporție de masă în gospodăria colectivă. Realizînd cu acuitate psihologică acest moment de decizie colectivă a țărănimii mijlocașe (ecou firesc al Consfătuirii de la Constanța), *Răzeșii lui Bogdan* se situează pe o treaptă de inspirație nouă față de celelalte piese cu temă sătească ale dramaturgiei originale.

Drumul pe care îl vor apuca răzeșii din piesa lui Maștei este singurul drum care rezolvă fericit problemele de viață ale țăranului muncitor, singurul drum ce duce la construirea socialismului la sate; dar acest adevăr este ascuns pentru unii dintre eroii piesei de cocleala inerției și a unor concepții de viață perimate. Ani de-a rândul, oamenii se închinău „dreptului sfânt al proprietății particulare“ și nu o dată pământul, din mijloc pentru procurarea celor necesare traiului, se transforma la ei în scop suprem, se transforma într-o entitate de sine stătătoare. „Dacă aș avea o putere să-mi scot din inimă pământul... uite colea, în suflet îmi stă. Ca un ghiont și nu mă lasă să râsuflu. Când îmi vine gîndul să mă scriu, mi se oprește răsuflarea și mă înăbuș.“ Replica lui Toader Luntraru nu e o figură de stil; ea reprezintă transcrierea fidelă a poziției individualiste pe care o avea țăranul nostru față de pământ. Procesul de transformare a spiritului individualist în spirit colectiv, proces deosebit de anevoios, este motivul principal care circulă și este exploatat continuu în piesă.

Impresia pe care o dă lectura piesei este aceea a unui reportaj făcut într-o zi, într-un sat, de către dramaturgul aflat în trecere pe acolo. Astfel, oprindu-se la poarta jităriei (actul I), locul unde sătenii pun țara la cale, reporterul-autor surprinde felul în care privesc aceștia la colectiva ajunsă la marginea satului. Reacțiile diferite sînt de fapt nuanțe ale aceleiași nehotărîri de care vorbeam mai sus; ele scot în evidență psihologia complexă a țăranului pus să rezolve probleme de viață noi și de răscruce.

Intr-un fel reacționează Ion Horoi, absurd în avariția lui, care-și apără pînă și spinii din fața casei, dușman declarat și consecvent al noii orînduirii; într-un fel reacționează Chirilă Jitarul, leneș, bețiv, slugă naivă și ridicolă a intereselor chiaburești, stăpînind o poiată care exprimă perfect decrepitudinea sa fizică și morală. Cuplul Palaghiță-Ilie Firnu ilustrează lipsa de personalitate a omului incapabil de a lua o hotărîre, dominat de spirit de turmă, de interes mărumt și imediat, pentru care „e o problemă“ ce fac și ce spun ceilalți. Față de aceștia, Costache Dorobăț, Catinca, soția lui, Toader Luntraru, Irimia și Simion au o poziție deosebită. Pentru acești oameni cinstiți și gospodari, superioritatea colectivei este evidentă. O hotărîre este însă greu de luat. Pe Toader Luntraru îl împiedică pasiunea aproape mistică pentru pământ. Oscilantul Irimia, gata să treacă la acțiune, se sperie chiar în momentul în care a luat hotărîrea: „Apoi cît să-ndur pentru pământul ăsta? Pînă cînd? Ai? Eu mă trec la colectivă...!“ și apoi speriat: „Am grăit ceva ce nu trebuie?“ Costache Dorobăț și Simion nu „se scriu“, din cauza nevestelor. Și dacă soția tăcutului Simion nu se „dumirește“ decît cu... bătaia, lelea Catinca, mai aprigă, aplecată mai ușor la clevertirile chiaburului Drăgan decît la sfaturile bărbatului, este mai greu de convins. Trecutul își mai exercită încă influența. Prin ceea ce spun și prin felul cum gîndesc oamenii, simțim că boierul Mustea sau chiaburul Drăgan sînt undeva pe aproape. Existența lui Grigore, mutul satului, aduce în scenă un episod de tristă amintire pentru sătenii din Bogdănești, mînați pînă nu de mult să slugărească pe moșia lui Mustea de gîrbaciul vechilului Iorgu Horoi. Prezența în conștiința oamenilor a lui Mustea, Drăgan și a lui Iorgu Horoi, fugit din sat de teama justiției populare, concretizează existența elementelor dușmănoase și conturează în piesă conflictul de clasă. Dumitru și Leonora, oamenii care au suferit cel mai mult de pe urma acestor asupritori, au și intrat în colectivă; pentru ceilalți țărani ei constituie un exemplu viu și un îndemn. Alături și împreună cu ei, figura luminoasă a lui Vasilaché Ștefan aduce în scenă înțelegerea și cuvîntul cald al partidului, creînd perspectiva optimistă a evoluției ulterioare a acestor personaje.

Notația veridică a întîmplărilor, prospețimea replicii și umorul, autenticitatea observațiilor psihologice și galeria de tipuri creează un tablou sugestiv plin de viață, pitoresc și atmosferă, tablou zugrăvit de un reporter abil, într-un sat, după o zi de muncă.

Dar dacă topografic, colectiva s-a oprit la poarta jităriei, ca idee, ea a pătruns în casele oamenilor, ale dușmanilor și ale prietenilor ei, în preocupările lor de fiecare zi, afirmându-se din ce în ce mai puternică și obligându-i pe aceștia să ia o atitudine. Inerția își continuă însă efectul. În casa lui Costache Dorobăț revin aceleași întrebări; de data asta, în mediul și atmosfera restrânsă a familiei. „Atîta rău a băgat trecutul în oameni, că nu le mai vine a crede că se poate trăi și bine.“ Cuvintele lui Ștefan Vasilache sînt edificatoare pentru rezistența pe care o opun acești oameni, pe care nici măcar evidența nu reușește să-i convingă deși... le zdruncină echilibrul. Pe Costache Dorobăț și mai ales pe Catinca nu-i conving deocamdată nici sfatul lui Vasilache, organizatorul de partid, nici al învățătoarei, nici entuziasmul tineresc al Mariei și al lui Ghiță.

Scena teatrului în teatru — care este de altfel și o recomandare a autorului asupra piesei sale și a rolului ei educativ — creează reacții spontane și firești din partea personajelor-spectatori, iar simplitatea și căldura scrisorii fiului din armată îi fac să gîndească mai mult și mai adînc. Cu indiscreția caracteristică reporterului, autorul a pătruns în intimitatea familială, a surprîns necazurile și bucuriile, zugrăvind o pictură de gen, din care nu se poate uita scena apelului membrilor de familie sau lectura emoționantă a scrisorii lui Gheorghe.

Limitîndu-și astfel sfera de observație, autorul încearcă să aprofundeze în casa lui Dorobăț (actul II), ceea ce și-a propus inițial, adică: transformarea spiritului individualist în spirit colectiv.

Apariția lui Iorgu Horoi în primul tablou al actului III, apariție necesară pentru cristalizarea conflictului, aduce în scenă elementul dramatic concret. Dar rezolvarea artistică este deficitară și prin aceasta mai puțin convingătoare. Întreg tabloul este greoi, contrafăcut; se vede clar că autorul n-a mai putut ține firul relatării cursive, părăsind autenticul de dragul spectaculosului. De altfel, în acest tablou, a cărui acțiune se petrece după un răstimp de șase luni, nu mai apar nici eroii purtători ai ideii principale. Pare că autorul a pus punct după primele două acte, pregătindu-și fraza conclusivă. Impresia de „fragmentat“ se sesizează cu ușurință. Eroii primelor acte, eroii principali ai acestei piese, reapar abia în tabloul final; în evoluția lor există însă un gol, între actele II și III, pe care dramaturgul îl acoperă cu întîmplări exterioare dramei, întîmplări ce caută să motiveze atitudinea finală. Drama lui Costache Dorobăț, a Catincai, a lui Toader Luntraru și Irimia nu se mai petrece în prezența reporterului-autor; oamenii sînt gata transformați, drumul de la nehotărîre la certitudine este ocolit. Actul banditesc al lui Iorgu Horoi vrea să fie unul din șocurile puternice pentru decizia răzeșilor; introdus în ultimul tablou pe neașteptate și... tardiv (majoritatea răzeșilor erau hotărîți „să se treacă“), el nu poate decît să sublinieze artificiiu dramatic. De aceea, momentul final, moment de efect și cu caracter mobilizator, în care răzeșii lui Bogdan își scriu cererile de intrare în colectivă pe actele de răzeșie, nu convinge deplin. Autorul n-a mai asistat la deznodămînt, ci l-a reconstituit pe baza notelor din carnet...

Ca orice piesă de debut, *Răzeșii lui Bogdan* are în ea virtuțile și servituțile inerente unui început de drum. Ca o primă remarcă ce se impune, este originalitatea autorului în modalitatea abordării temei. În fascicolul luminos pe care-l



Finalul actului I



proiectează asupra vieții satului de azi, țăranul mijlocas, privit în diferite ipostaze, ocupă locul principal: țăranul sărac este prezentat episodic, iar chiaburul, căruia îi simțim în permanență prezența, se găsește undeva în afara conului de lumină. Acest lucru îi permite dramaturgului să sublinieze dificultatea procesului psihologic, prezentându-ne acest proces într-o gamă variată de nuanțe. Diferențiate prin aceste nuanțe, dar fără sinuozități în evoluție, personajele din piesă vibrează la același diapazon; sensibile la problemele noi pe care le ridică viața satului de azi, prin căutările șovăielnice, prin autenticele frământări interioare și naivitatea argumentelor cu care se opun realității, unele personaje ne apar grave, altele ușor ridicole, îngăduind din partea reporterului un zîmbet binevoitor. Relatînd istoria răzeșilor din Bogdănești, observăm cu satisfacție că Ernest Maftei cultivă comicul de calitate. Începînd cu ticurile verbale și prețiozitățile de limbaj ale lui Palaghiță, Chirilă Jitarul sau Ilie Fîrnu și terminînd cu unele situații de un comic savuros („lămurirea“ Catincăi de către Vasilache, sau scena teatrului în teatru), umorul lui Ernest Maftei are un efect tonic și înviorător, cucerind adeviziunea spectatorului. Dar *Răzeșii lui Bogdan* nu ne prezintă cu suficiență forță oameni care se *înfruntă*, ci personaje care-și *confruntă* părerile. Accentul este deplasat de pe conflictul social pe cel psihologic, individual. Această scăpare este, credem, efectul unei prea intense concentrări și preferințe acordate de autor filonului piesei: nehotărîrea mijlocasului.

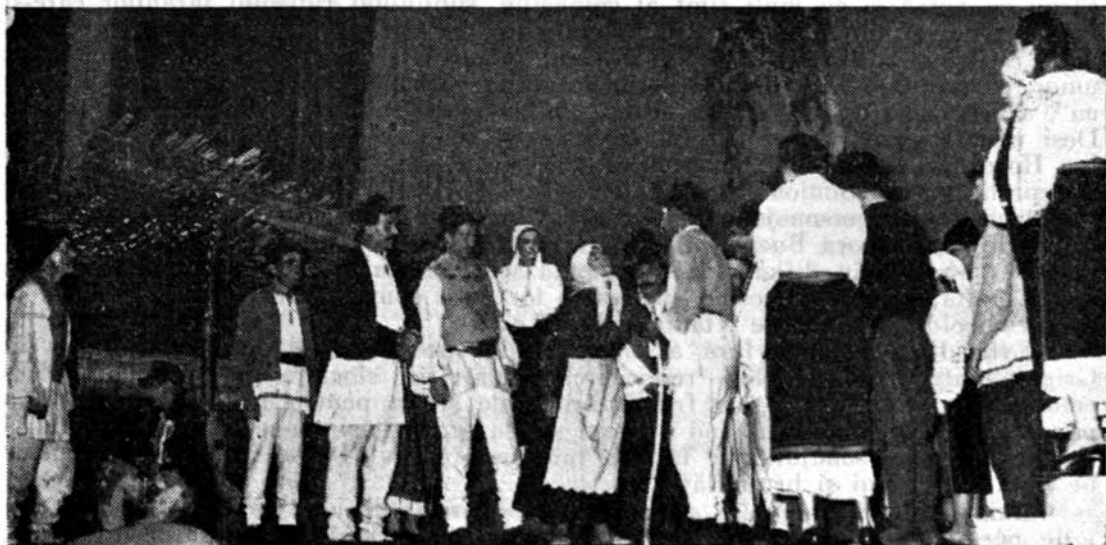
Fresca pe care o zugrăvește Ernest Maftei este veridică, drama propriu-zisă este însă în afara ei. Autorul nu urmărește un caracter în profunzime și în evoluție, ci realizează doar crochiuri fără îndoială autentice și cu mult parfum, dar cu o biografie dacă nu săracă, incompletă.

După cum spuneam, *Răzeșii lui Bogdan* — ca orice debut — are în ea virtuțile și servituțile inerente începutului de drum. Dar dacă peste unele cerințe de construcție artistică autorul a trecut mai ușor, prin realele valențe dramatice ale conținutului tematic și, mai ales, prin umorul de calitate al dramaturgului, piesa reprezintă un ghiocel cu o valoare intrinsecă și, în același timp, de perspectivă pentru evoluția dramaturgului.

\*\*\*

Lucrul de care se izbește creatorul operei de artă de la bun început este rezistența materialului. Și dacă tălmăcirea scenică a pieselor care au devenit cla-

Scenă din actul III



sice prin perfețiunea lor este relativ ușoară pentru interpretul de talent, nu același lucru se întâmplă cu cele ale căror stingăcii constituie o dificultate pentru regizor și interpret. Din această cauză, ni se pare cu atât mai prețioasă realizarea Teatrului Muncitoresc C.F.R., cu cât regizorul Horea Popescu și actorii au adăugat noi valori textului piesei, ridicând în acest fel considerabil calitatea generală a spectacolului. Aplecându-se cu dragoste și înțelegere asupra textului, regizorul Horea Popescu ne-a dat unul dintre cele mai realizate spectacole ale acestui început de stagiune. Ceea ce a sesizat regizorul cu acuitate în piesa lui Ernest Maftei și a evidențiat în spectacol, este tocmai veridicitatea tipurilor și situațiilor, viabilitatea lor. Evident, succesul formulei scenice a fost asigurat în primul rând de o distribuție integral adecvată. Și când spunem acest lucru, nu ne referim numai la corespondența dintre actori și datele temperamentale ale personajelor, ci și la faptul că majoritatea interpreților s-au dovedit a fi buni cumscători ai vieții și oamenilor de la țară. De aceea, în fața spectatorilor au evoluat țărani autentici și nu staruri fotogenice îmbrăcate în straie naționale. De la particularitățile de limbaj și gestică și pînă la exteriorizarea sentimentelor, spectatorul a putut să urmărească chipurile simple și firești ale țăranilor dintr-un cătun moldovenesc.

O ierarhie de valori este însă greu de stabilit. De altfel, această ierarhie nu există nici în text, tipurile prezentate de autor avînd o greutate aproximativ egală. Dar dacă din lectură personajele apar slab individualizate, nu același lucru se întâmplă în spectacol unde actorii dau o pregnantă consistență acestor țărani, realizînd portrete care rămîn. Nehotărîrea răzeșilor este reliefată sub diverse aspecte; la Costache Dorobăț această nehotărîre se manifestă, în interpretarea lui N. N. Matei, sub forma unei bune dar false dispoziții continue; actorul lasă să se vadă că personajul este în permanență frămîntat de întrebări și îndoieli, subliniindu-i replicile grave, replici-cheie pentru acest personaj. Pentru nevasta lui Costache Dorobăț (Nelly Ștefănescu-Nicolau) incertitudinea se manifestă agresiv. Guralivă și pusă mereu pe ceartă, tăind scurt vorba interlocutorului, mereu nemulțumită și mereu împotriva cuiva, Catinca, în interpretarea pe care i-o dă actrița, ne arată din cînd în cînd o inimă de aur, un suflet bun și cinstit; Nelly Ștefănescu-Nicolau exploatează din plin situațiile cu substanță comică ale rolului, dînd impresia în permanență că amuză, amuzîndu-se. Nehotărîrea lui Sandu Irimia nu este dată numai de dilema situației în care se află, ea fiind și o trăsătură de caracter proprie personajului. Înțelegînd acest lucru, actorul Constantin Țăpîrdea îi exteriorizează această trăsătură prin felul în care își diminuează intensitatea vocii, înghițind cuvintele finale, lăsînd replicile parcă neterminate, continuate de gesturi agitate, corespunzătoare frămîntărilor eroului. La Toader Luntraru soviaiala capătă dimensiuni mai mari, tocmai datorită dragostei sale nețărîmurate pentru pămînt; Aurel Ghițescu ni-l arată ca pe un om a cărui pasiune îi inhibă expresia, puținele cuvinte pe care le spune fiind emise sacadat, cu intermitențe, pauzele fiind mai grăitoare decît replica. Traian Dănceanu și A. Vasiliu realizează cuplul Palaghiță-Firnu cu vervă și cu mult simț al comicului, subliniind ridicolul țăranilor care și fac „probleme” din nimicuri. Un autentic tip de farfara conturează interpretarea lui S. Mihăilescu-Brăila în Chirilă Jitarul. Actorul își încarcă personajul cu mult umor, cu gesturi și mișcări susținute de multă vorbărie, de repetatele „las' că știu eu”, arătîndu-ne pe Chirilă ca pe un om lipsit de gînduri și de reale frămîntări. Deși uneori rigid, Ernest Maftei reușește să schiteze tipul dușmanului de clasă Ion Horoi, cu replici dure, mormăite, fără vocale. Mai puțin izbutite ni s-au părut interpretările lui Simion Negrilă (Dumitru) și Ileana Codarcea (Leonora), care în întruparea personajelor au rămas la limita textului. Nu același lucru putem spune despre Tamara Buciuceanu (Maria) și Ion Vilcu (Ghiță), care au depășit net valoarea textului în dificila dar suculenta scenă a teatrului în teatru. Ei aduc în scenă multă tinerețe, reliefînd înclinația lor spre comedie, remarcată de altfel și în spectacolul cu *Baia* de Vladimir Maiakovski.

Evitînd melodrama, fără a solicita mila spectatorului, Costel Gheorghiu în Grigore-mutul vorbește fără replică, cucerind prin elocința gestului interesul și emoția spectatorului față de frămîntările sale și nu pentru infirmitatea sa. Din păcate, Ion Sireteanu îngroșînd un text și așa șarjat, lăsîndu-se tîrît de o anumită vulgaritate a personajului, a împins interpretarea lui Iorgu Horoi prea departe pe linia cinismului și brutalității.

Există o forță interioară și o căldură pe care totdeauna Colea Răutu le transmite personajelor pe care le interpretează. Fără a fi cituși de puțin ostentativ,

doar simpla prezență scenică a sa este elocventă. Servit de o replică ușor retorică, actorul s-a străduit să evite uscăciunea schematică a rolului, întru chipind un organizator de partid pe care-l simțim apropiat, ferm și cald.

Dar nu numai distribuția este aceea care a asigurat succesul spectacolului. Căci trebuie remarcată în continuare știința regizorului Horea Popescu în rezolvarea tablourilor de grup, care în acest spectacol a fost un factor important în crearea atmosferei; și este suficient să amintim grupul cu atitudini de clacă de la poarta jităriei (actul I) și scena finală, atât de armonios cadrată scenic. De asemenea, momentele dramatice, momente de mare cumpănă în conștiința țărănilor, au fost conturate de regizor cu mijloace simple dar sugestive, în spiritul reținut și molcom al țărănilor moldoveni. Climatul psihologic al personajelor a fost realizat cu diferențele de intensitate ale ritmului; asistăm astfel la o anume cadență în scenele dominate de Nelly Ștefănescu-Nicolau, și la o alta în scenele lui N. N. Matei sau Aurel Ghițescu. Ritmul spectacolului este uneori vioi (apariția Catincăi, scena lui Iorgu Horoi), alteori chiar sincopat (scena teatrului în teatru), alteori lent (discuția despre pământ la poarta jităriei). Prin ritmul susținut și viața cu care regizorul a umplut suspensiunile, suplinind cu abilitate carențele textului — acolo unde ele apar vădite —, învederând acele replici sau momente care luminează problematica și mesajul piesei, drama a fost adusă de regizor pe scenă, într-un mod pregnant, solicitând continuu interesul și participarea spectatorului.

Munca dusă de Horea Popescu cu actorii și aportul efectiv al acestora s-au evidențiat și în măiestria cu care au știut să elimine exhibițiile de interpretare, făcând loc trăirii efective a replicii și situației, ceea ce ne-a creat sentimentul autenticității vieții satului și a tipurilor prezentate. La sublinierea acestei autenticități au ajutat decorurile și lumina (pictor scenograf Sanda Mușatescu), creînd atmosfera cîmpenească sau de interior de casă țărănească, în care totul a apărut ca o ridicare, pe o scară mult amplificată, a motivelor unei scoarțe românești.

Prima piesă originală a stagiunii și-a găsit la Teatrul Muncitoresc C.F.R. o fericită transfigurare scenică. Sintem îndreptățiți să credem că nu numai exemplul lui Ernest Maftei dar și cel al teatrului va fi urmat.

Emil Riman

## „ULTIMUL MESAJ“ ȘI UNELE FORME NOI DE EXPRESIE ALE TEATRULUI REVOLUȚIONAR

Teatrul Armatei : *Ultimul mesaj* de Laurențiu Fulga

Consacrată unuia dintre momentele cruciale ale revoluției populare — eliberarea țării și întoarcerea armelor împotriva fascismului german — *Ultimul mesaj* de Laurențiu Fulga face parte dintre acele lucrări care au marcat primii pași ai dramaturgiei noastre pe drumul realismului socialist.

Ca și alte piese inspirate din lupta revoluționară, *Ultimul mesaj* părăsește vechile căi ale teatrului burghez, înlătură complet nelipsitul „triunghi“, conflictele siropoase de salon sau psihologismul exagerat, bolnăvicios, individualist. În scenă pătrunde o lume nouă, conflictul antrenează masele și se desfășoară nu în mărunte interioare de familie, la gura sobei, ci pe un spațiu social vast, ceea ce atrage după sine și noi trăsături ale construcției dramatice.

Către asemenea noi modalități de expresie, adecvate conținutului revoluționar, se îndreaptă cu viu interes mulți dintre dramaturgii noștri actuali.