

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 altă 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.

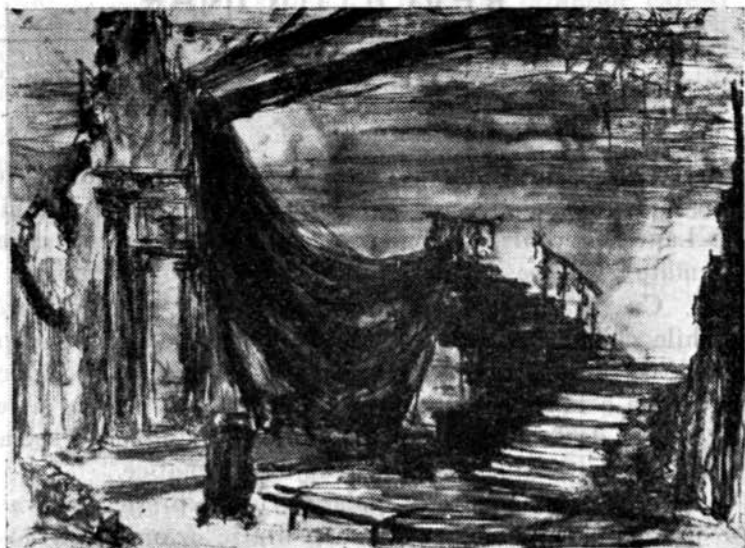
Către asemenea noi modalități de expresie, adecvate conținutului revoluționar, se îndreaptă cu viu interes mulți dintre dramaturgii noștri actuali.

Într-un interviu recent, acordat revistei „Contemporanul“, Al. Mirodan remarca foarte just că „majoritatea pieselor burgheze sînt drame de apartament sau de cameră mobilată. Omul de azi — îndeosebi omul societății socialiste — trăiește o viață socială incomparabil mai vastă și intensă decît a predecesorilor, cheltuindu-și timpul, gîndul, sufletul în afara celor patru pereți. De aci, necesitatea pentru dramaturg de a evada din interioare, unde în zăpușeală dramele sînt mizerabile. Să ieșim în stradă, acolo bat vînturile“.

După cum se știe, această ieșire a dramei în aer liber a fost inaugurată de strălucitul șir de piese sovietice ale „fondului de aur“ — *Tragedia optimistă, Uraganul, Liubov Iarovaia* etc. Aceeași necesitate a resimțit-o și dramaturgia noastră pășind pe drumul realismului socialist, iar *Ultimul mesaj* este una din primele piese românești care au încercat să răspundă acestei necesități și să găsească formele noi de expresie corespunzătoare. Aceste forme noi implică, după cum vom arăta mai jos, prezența activă a masei, o mișcare mai dinamică în scenă, o mai directă raportare la condițiile social-istorice generale care înconjoară locul propriu-zis al acțiunii și eroii săi principali.

În centrul piesei se află colectivul soldaților din batalionul căpitanului Zaranu, unul din multele colective de soldați care au suferit în cîmpiile Ucrainei luptînd fără să știe pentru ce, în sufletele cărora a crescut ura contra hitleriștilor și care, la chemarea Partidului Comunist, au întors armele, spre a se bate apoi vitejește, pînă în munții Tatra, pentru cauza libertății popoarelor și a păcii.

Deși cu unele accente prea declamatorii, actul I reușește să creeze tabloul frontului de la Stalingrad — mizer, semiprăbușit —, imaginea soldaților flămînzi, dezamăgiți, terorizați și împinși la moarte de superiorii aserviți nemților. Nemulțumirile mocnesc, ajungînd pînă la ciocniri deschise cu ofițerii reacționari. Cele mai reușite scene sînt cele care evocă ruina militară a fascismului, destrămarea pînă și a ultimelor iluzii militariste. Intrarea zgomotoasă a soldatului Ghinea, care, înșelat de propaganda nemțească, anunță într-un adevărat delir „sosirea apropiată“ a întăriturilor, este primită cu o muțenie sceptică. Scena e bine realizată. De la entuziasmul naiv care se dezumflă, Ghinea trece firesc la desperare și apoi la revoltă nestăpînită. În cele din urmă, împreună cu alții, leapadă armele și trece



Schiță de decor de Dan Nemețeanu pentru „Ultimul mesaj“.

peste linii, la ruși. Totul stă sub semnul înfrângerii. Doctorul se culcă și spune : „Să mă treziți numai dac-o fi vorba de fugă...” Cuprins de spaima dezastrului, maiorul Dobre urlă : „V-a fost deajuns să respirați văzduhul rusesc, c-a și pătruns în voi otrava bolșevică” — și invocă zadarnic „țara”. — „Nu-i la Stalingrad țara”, îl înfruntă caporalul Bogdan. Un telefonist înnebunit repetă mereu, în neștire : „Allo Maria... Allo Maria...” Doctorul își amintește de o iubire veche și repetă liric : „*Maria, Maria...*” Regia a valorificat aproape muzical micul duet dintre groază și nostalgie :

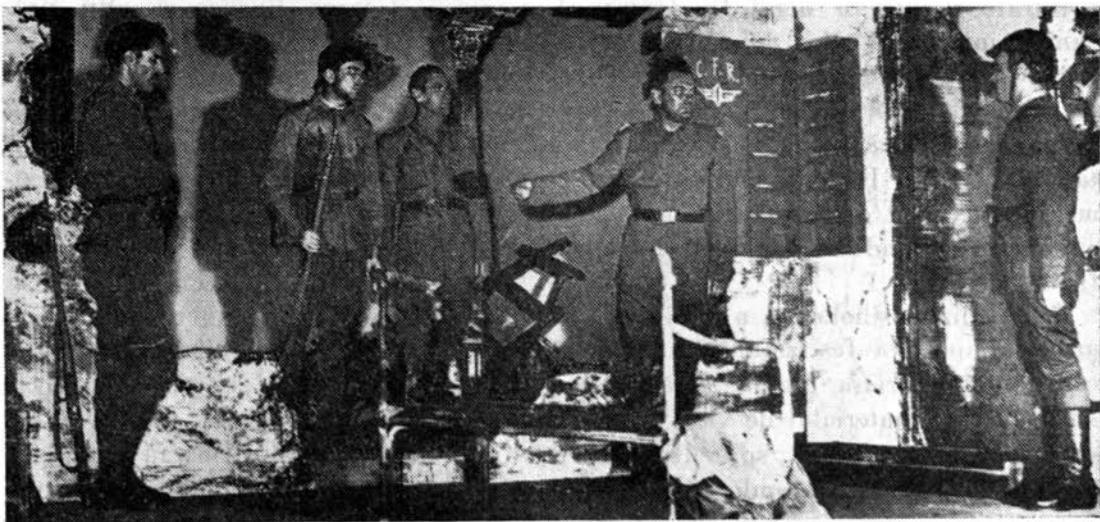
- Maria...
- *Maria...*
- Maria...
- *Maria...*

La gândul tihnei și ospețelor din casa Mariei iubite, doctorului „îi este plină gura de icre”. Ostașii vorbesc cu amărăciune despre copii, despre vetrele părăsite, blestemă pe conducătorii fasciști. Adevărul se naște pentru ei din durere.

La fel de sumbră este și atmosfera în care începe actul al doilea. Dar acum regimentul e la Roman, frontul e la Iași. Sînt puternic sugerate munca partidului pentru organizarea insurecției și a întoarcerii armelor, frămîntarea sporită, dar și mult mai conștientă, din rîndurile soldaților, legătura cu muncitorii din oraș. Un dezertor întors din satul pîrjolit și jefuit de nemți aduce parcă cu sine jalea și minia întregii țări. Momentul întoarcerii armelor e pregătit cu minuțiozitate. Simțim cum ideile partidului încolțesc tot mai adînc în inimile soldaților, devin treptat propria lor convingere, propriul lor adevăr și-i călăuzesc în lupta contra fascismului. Regia (George Rafael) a știut să individualizeze pe soldați și, totodată, să-i unească, formînd un colectiv viu. Meritul e cu atît mai mare, cu cît scena nu e umplută artificial cu figuranți, se lucrează numai cu șapte sau opt soldați, care închipuie un întreg batalion datorită diferențierii caracterelor și mișcării bogate din scenă, atent studiate.

Fără a fi deosebit de reliefat, căpitanul Zarandu, acest militar curajos și demn care, de la dragostea și înțelegerea pentru soldații săi și oroarea față de masacrele fasciștilor, se ridică la conștiința combativă a înaltei sale datorii patrio-

Scenă din actul II





Scenă din actul III

tice, este o figură luminoasă a piesei. A fost interpretat cu calm și siguranță de Florin Stroe.

Din păcate, caporalul Bogdan, omul care poartă pe front cuvântul partidului, comunistul care impune tuturor prin justetea și claritatea ideilor sale, rămîne șters, atît în text, cît și în interpretare. Actorul Gh. Cîmpeanu a dovedit calități incontestabile, dar aici ar fi fost nevoie de mai multă profunzime, de mai multă perspectivă. În orice caz, avînd de rostit un text destul de sărac, interpretul a făcut bine mergînd pe linia unui joc simplu, care i-a permis să evite stridențele și să realizeze convingător unele scene — în special în actul II, cînd organizează cu stăpînire, cu energie și cu o avîntată bucurie ce-l luminează din interior, acțiunea de întoarcere a armelor contra nemților.

Tot datorită simplității au făcut o bună figură interpreții ostașilor : Sebastian Radovici (care în rolul lui Soare a redat cu emoție durerea provocată de moartea fratelui), George Sîrbu (în rolul lui Ghinea are, cum aminteam și mai sus, o intrare reușită în actul I), George Constantin, George Buznea și alții, precum și interpreții celor doi locotenenți democrați (Mihai Heroveanu și Const. Vințilă). Cu toate eforturile sale, Petru Popa (soldatul Avram) n-a izbutit să fie adinec în cele două scene foarte grele ce-i reveneau : în actul II cînd, după un moment de panică, află că fasciștii i-au ucis familia și se întoarce la luptă cu dinții încleștați și în actul III cînd pornește într-o misiune de sacrificiu, spre a salva regimentul încercuit de nemți. În rolul telefonistului nebun, care pronunță numai trei cuvinte, Val Săndulescu a realizat o compoziție tragică reușită, mai ales în scena finală a actului I.

Analiza psihologică a evoluției colectivului de soldați și ofițeri care întorc armele împotriva fascismului se bazează pe materialul de viață impresionant pe care-l oferea uriașa dramă a războiului. Rămîn însă reci, nu trec rampa, acele scene în care materialul de viață e deficitar, autorul lăsîndu-se furat de o tendință spre filozofare excesivă, spre discursivitate. „Sînt ca un butoi strîns în chingi de foc“, declară Păun. Zarandu simte „o ghiară“ cum îl înhață de inimă. Orice prilej

e folosit spre a plasa o replică generalizatoare. Dacă un rănit cere apă spunînd : „Mă arde, frăţioare“, Marcu va adăuga imediat : „Pe toţi ne arde cîte ceva pe suflet.“ Este aici prea multă „literaturizare“, un pic de calofilie care-l pîndeşte uneori pe Fulga. În special, rolul soldatului Lascăr este alcătuit dintr-un şir de discursuri şi cugetări care-i răpesc autenticitatea. Acest defect al textului s-a înţilnit cu propriile înclinaţii retorice ale interpretului (Sandu Sticlaru), care a afişat — şi nu pentru prima oară — un stil voit „popular“, ieftin şi exterior.

Ultimul mesaj este o piesă care acuză necruţător crimele fascismului şi cheamă la vigilenţă mereu trează contra duşmanilor înrăiţi ai poporului muncitor şi ai păcii. Actul I este încărcat de ură, scîrbă şi oroare faţă de bestialităţile comise de fasciştii în războiul ticălos antisovietic. Intrarea „autoritară“ a maiorului Dobre e intrarea unui zbir, ciocnirea sa vehementă cu soldaţii subliniază prăpastia ce-i desparte. (În această scenă, Constantin Neacşu conturează puternic chipul respingător al maiorului, dar scade, în actul II şi III, devenind teatral şi ostentativ.) Nu mai puţin edificator este dialogul dintre Zarandu şi colonelul Rudeanu :

RUDEANU : Te-am luat în război alături de mine şi mă bucuram că vei apăra odată cu mine moşia mea, averea, banii, sudoarea frunţii mele...

ZARANDU : Nu pot profita de pe urma morţii soldaţilor mei.

Demascarea cruzimii colonelului Rudeanu culminează cu scena împuşcării ostaticilor sovietici, care se oglindeşte zguduitor pe feţele crispate ale soldaţilor, a lui Zarandu şi a doctorului.

Dar Rudeanu a fost conceput ca un personaj complex, iar Geo Maican a redat cu exactitate faţetele sale deopotrivă de odioase. În actul II, Rudeanu trece pe rînd de la cîmism şi duritate („Cine vorbeşte de dezastru să fie pus la zid“... „Pe front se convinge cu pistolul, domnule maior“) la grandomanie („În situaţia asta eu sînt totul, domnule doctor Timuş ! Un dumnezeu în cer şi-un colonel Rudeanu pe pămînt...“), apoi cade brusc într-o criză de laşitate cînd i se aduce la cunoştinţă capitularea, dar găseşte în sine destulă şiretenie pentru a încerca să



Schiţă de decor de
Dan Nemţeanu pentru
„Ultimul mesaj“

„schimbe cămașa“, în ultimul moment, repezindu-se primul în fața colonelului sovietic și improvizând un „entuziast“ salut :

— Poporul român a așteptat cu nerăbdare...

Dar colonelul Leonov (a cărui apariție foarte reușită, întruchipată de Dan Nicolae, respiră siguranță, forță, demnitate) îl întrerupe calm :

— Nu e momentul, domnule colonel...

Și pînă una-alta, îl face prizonier.

Personajul mărunț al aghiotantului, care într-o interpretare banală ar fi trecut cu siguranță neobservat, devine în actul II un fel de pandant comic al lui Rudeanu, datorită fizionomiei expresive pe care i-a compus-o Ion Punea. Când Rudeanu îl sfătuește demagogic să-și tragă un glonte dacă va fi în primejdie de a cădea prizonier la ruși, aghiotantul întrebă cu o mutră nătîngă și nenorocită : „Vasăzică, asta ne așteaptă?“ În schimb, la un moment dat, frazeologia pseudo-eroică a colonelului Rudeanu îl „galvanizează“ subit și se trezește urlînd ridicol, cu o expresie de prostie credulă indescriptibilă, în hohotele de ris ale publicului :

— Înțeles, domnule colonel ! Nu vor trece !

Actul III realizează o situație foarte încordată, în care se joacă o carte hotărîtoare. După ce, în cîteva imagini sugestive, e evocat eroismul soldaților și ofițerilor noștri pe frontul antihitlerist, reintră în scenă Rudeanu și acoliții săi. Arma lor nu mai e violența, ci viclenia. Rudeanu reușește să se strecoare la conducerea regimentului, pe care se pregătește să-l predea nemților. Punîndu-și la cale acțiunea trădătoare, el destituie pe Zarandu, dar acesta refuză să predea comanda pînă la sosirea maiorului sovietic Volghin. Conflictul izbucnește din nou cu multă ascuțime. Urmează cîteva scene puternice, bine scrise.

Dramatismul acestor scene, care continuă pînă la sfîrșitul actului, constă în mare măsură în faptul că personajele caută să-și păstreze calmul, să pară liniștite, dar întreaga lor ființă e chinuită de așteptarea febrilă a unor intervenții din afara scenei, care vor hotărî deznodămîntul.

Așteptarea lui Volghin se desfășoară într-o atmosferă de tensiune nervoasă crescîndă. În mijlocul celor două tabere (de o parte, Rudeanu, Mora — de cealaltă, Zarandu, Bogdan) care se măsoară cu minie și nerăbdare, sosește doctorul, jovial, sceptic, pe jumătate beat, și începe să joace pe nervii lui Rudeanu :

DOCTORUL : Concret : colonelul Rudeanu a comis pe frontul din Rusia niște fapte. Nu prea onorabile pentru un om, dar în sfîrșit... Hitler a spus : „Învingătorilor n-are cine să le ceară socoteală...“ Iată însă că raporturile s-au schimbat. Învingătorii sînt învinși, învinșii...

RUDEANU : Mai ai de gînd să trîncănești mult ?

Cu batjocoritoare generozitate, doctorul se oferă să se lase împușcat în locul lui Rudeanu :

DOCTORUL : Pentru că vă previn, va veni și ceasul acela cînd Volghin sau altul va porunci : „La zid, colonele Rudeanu !“ (Deodată parcă începe să-și ia gluma în serios și continuă răstit, cu revolverul îndreptat spre Rudeanu) La zid, îți spun ! Haide-haide că nu-mi arde de glumă ! Îți închipui că sînt atît de beat încît să glumesc cu așa ceva ? La zid !

RUDEANU (însăpăimîntat) : Ești nebun ! Lasă pistolul !

DOCTORUL (reia tonul degajat, aruncă pistolul pe masă) : V-ați speriat, nu-i așa ? Ei, nu-i nimic ! O repetiție era necesară...

Toate felicitările, lui Constantin Brezeanu pentru ironia fină cu care a interpretat acest rol. Pe linia unui gen tradițional în teatru, el a redat acea luciditate a bețivului care rostește, în aparenta sa flecăreală, multe adevăruri cu tîlc.

„— În fața inamicului comun încetează orice dușmănie“, încearcă Volghin să împace lucrurile.

„— Și dacă inamicul nu-i comun? Iată întrebarea“, perorează doctorul Timuș hamletic, ținând în mână nu un craniu, ci o sticlă de coniac.

După aluzia lui Zarandu la o posibilă trădare, Timuș simulează naivitatea:

DOCTORUL: La ce s-o fi gândit oare căpitanul Zarandu?

RUDEANU: Idiot! Nu vede în jurul lui decît trădători.

DOCTORUL: Și nu sînt?

RUDEANU: Prea devreme te-ai trezit din beție.

DOCTORUL: Prea tîrziu, domnule colonel! Pentru că beția mea durează de la-nceputul războiului.

În fine, Timuș iese din scenă, nu înainte de a-i aminti încă o dată caustic, lui Rudeanu, soarta care-l așteaptă, printr-o metaforă savuroasă, o excelentă replică de teatru, o glumă care sună ca o sentință:

— Îmi permiteți să beau această ultimă picătură de coniac în memoria dumneavoastră?

Urmează din nou o așteptare înfrigurată — Rudeanu și Mora care așteaptă rezultatul acțiunii lor trădătoare. Aci, Toni Zaharian (locotenentul Mora), care în restul spectacolului n-a prea știut ce vrea, are un scurt moment de autenticitate — un frison de teamă. Trecem peste intrarea lui Dobre, care e foarte slabă, și ne vom opri asupra scenei culminante a actului, scena care pune față în față pe Volghin cu cei trei spioni.

Volghin ne-a fost prezentat încă dinainte, datorită în mare măsură interpretării de bună calitate a actorului George Sion, ca un om extrem de simpatic, cumpănit și hotărît totodată, o inimă mare, un adevărat om sovietic. El rămîne și acum liniștit, surfîzător, încolțindu-și dușmanii cu o asprime pătrunzătoare, dominîndu-i cu calmul său robust, cu inteligența, cu conștiința forței pe care o reprezintă. Replicile sale cu dublu înțeles pun pe jăratice pe cei trei trădători, care tremură tot mai mult de iritare și de frică, pentru ca, în cele din urmă, storși, livizi, să-și dea seama că sînt definitiv pierduți, că au fost zdrobiți de acele forțe care au acționat pe un plan larg, în afara scenei, și care au determinat și deznodămîntul dramei care se petrece pe scenă.

„Meciul de șah“ simbolic dintre Volghin și Rudeanu — din păcate, prea lung, trenant și în mare măsură livresc — este o confruntare, un rechizitoriu, pregătind chemarea la luptă permanentă și la vigilență, ce răsună în ultimele cuvinte ale căpitanului Zarandu.

Laurențiu Fulga a modificat mult versiunea inițială, oferindu-ne de fapt o piesă aproape nouă. A crescut în genere calitatea literară a dialogului (deși pe alocuri s-au mai adăugat și elemente livresci), s-au introdus o serie de replici mai substanțiale și mai elocvente (de pildă, sublinierea poziției de clasă a lui Rudeanu), caracterele unora dintre eroi au cîștigat în culoare și adîncime (de exemplu, doctorul sau Volghin). Teatrul l-a ajutat pe autor pe linia clarificării mesajului, a adaptării textului la nevoile scenei și a conciziei.

Ciapek, mi se pare, spunea în glumă că piesele ar trebui scrise fără ultimul act, deoarece tocmai ultimul act este de multe ori cel mai slab. Dimpotrivă, o calitate prețioasă a *Ultimului mesaj* — spre deosebire de prima versiune — este aceea că intensitatea conflictului merge ascendent, crește de la act la act. În actul I,

ura mocnită contra fascismului abia începe să capete forme închegate de manifestare. Actul II clocotește de acțiune. În fine, actul III împinge cele două forțe opuse într-o ciocnire absolut hotărâtoare, pe viață și pe moarte. Regia a realizat atmosfera și ritmul corespunzător (cu excepția, într-o anumită măsură, a actului III, care ar trebui să fie mai trepidant, mai încordat în calmul său aparent, mai cu răsuflarea tăiată).

Specificul scenic al piesei, care nu se petrece între patru pereți, ci în plin front — și nu numai cadrul, dar mai ales participanții la acțiune, numeroși și variați —, ridică la un loc central problema mișcării, a intrărilor și ieșirilor, a zgomotelor și luminilor venite dinafara scenei și menite să sugereze ambianța dramei. Decorurile lui Dan Nemțeanu răspund foarte bine acestor cerințe — în special decorul actului II, care cu câteva elemente simple evocă impresionant gara bombardată, sugerează un spațiu larg și permite o mișcare complexă.

Regizorul George Rafael s-a ocupat foarte atent de intrările și ieșirile din scenă, subliniind ecourile și semnificațiile lor. Am mai vorbit de intrările reușite ale lui Ghinea sau Dobre, în actul I. În același act, când Rudeanu, infuriat de discuția cu Zarandu, iese strigînd: — „Împuşcă-i pe toți. Trage-n ei fără milă“, doctorul, Zarandu, soldații năvălesc după el spre ușă, ca atrași de un magnet, și incremenesc la auzul salvelor de afară. Multe intrări sau ieșiri menite să producă o schimbare în acțiune, în soarta personajelor, sînt punctate prin diferențe de tonalitate: zgomot puternic căzut peste o relativă liniște, sau dimpotrivă, tăcere bruscă. Mișcările colective, mai ales în actul II, când are loc insurecția, sînt lucrate de asemenea foarte atent. E bine evidențiat faptul că Bogdan, comunistul, este sufletul organizator al întregii acțiuni: el stă literalmente în centrul mișcării de scenă, evitîndu-se însă tablourile vădit aranjate, schematic, ca la fotograf. Scena întoarcerii armelor e promptă, rapidă (prea lungă e numai discuția dintre Zarandu și Dobre, din vina textului), animată și totuși clară, fără harababură.

Regizorul a valorificat ecourile sonore dinafara scenei pentru a justifica reacțiile eroilor, a sublimat legătura lor cu procese sociale mai vaste care angrenează spații mari și mulțimi de oameni. Conflictul piesei e astfel și mai puternic integrat unor fenomene și evenimente mult mai cuprinzătoare decît cele înfățișate nemijlocit pe scenă. În actul I se sugerează puternic viscolul, bombardamentele; e bine accentuat, prin sonoritate și mișcare, momentul zguduitor al împuşcării ostacilor și este plastic finalul de act, când zgomotul exploziilor, lumina, mișcarea reconstituie retragerea în debandadă, prăbușirea armatelor invadatoare. În actul III, sunetul și lumina caută să evoce sub alte aspecte tensiunea frontului — dar reușita e numai parțială.

De mare însemnătate în montarea piesei, în relieful dramatismului ei, este succesiunea scenelor și a intervenției diferitelor personaje, înlănțuirea lor, fie prin continuitate, fie prin contrast. Aceasta a pus probleme cu atît mai serioase de construcție literară și de regie, cu cît acțiunea nu se rezumă la câțiva eroi și la raporturile intime ale acestora, ci angrenează personaje diverse, nu totdeauna direct legate între ele, avînd deseori sfere foarte depărtate de preocupări și interese și trebuia arătat cum se îmbină ele, cum își răspund reciproc, cum se subordonează unei drame unitare și ascendente.

Regia a reușit în multe locuri să găsească acest punct de întîlnire al unor planuri de viață diferite. Se pot da în acest sens exemple, de la schimburi de replici (în actul I reflecția amară a unui soldat: „Mai avem noi țară?“ se întîlnește parcă din întîmplare cu vorbele aruncate în neștire de telefonistul halucinat: „Răspunde, Maria...“) și pînă la succesiunea mai complexă a unor scene întregi. În actul al

treilea, aparițiile unor noi elemente care sporesc dramatismul, trecerile bruște de la starea de așteptare la acțiune, sînt prinse în asemenea „copci“ puternice încît atenția se menține mereu trează și nu îngăduie lincezeala (în ciuda unui ritm încă prea lent).

În general, regia a slujit fidel ideile mari ale textului, n-a urmărit artificii gratuite, s-a bizuit pe simplitate și autenticitate (și ar fi făcut-o mai convingător dacă unii actori ar fi vorbit mai puțin emfatic, mai firesc), a procedat în spiritul realismului, care asigură succesul acestui spectacol.

Andrei Băleanu

UMANISM ȘI PATOS REVOLUȚIONAR

Teatrul Național „I. L. Caragiale“, Teatrul de Stat din Constanța, Teatrul de Stat din Timișoara, Teatrul de Stat din Iași, Teatrul de Stat din Petroșani : *Anti negri* de A. Baranga și N. Moraru

Purtătoare a unui inflăcărat mesaj de luptă revoluționară, piesa *Anii negri* de Aurel Baranga și Nicolae Moraru trăiește în această stagiune o viață scenică nouă, prin reprezentarea ei în mai multe orase ale țării. Textul revăzut de autori se impune azi printr-o mai mare concentrare a construcției dramatice și o mai limpede înlănțuire a replicilor, eliberat fiind de unele pasaje ce păreau prea legate de ocazional, de conjunctură. Astfel îmbunătățită, lucrarea ne apare drept cea mai izbutită, pînă acum, imagine dramatică a luptei eroice, dusă de comuniști în întunecata epocă a dictaturii fasciste, pentru libertatea și fericirea poporului.

Anii negri este o piesă profund actuală. Actualitatea ei izvorăște în primul rînd din perspectiva revoluționară care domină evenimentele înfățișate. Desfășurarea conflictului și rezolvarea acestuia sînt privite de autori prin prisma evoluției istorice a societății, dezvăluind esența revoluționară a raportului de forțe existent la acea dată în realitate. Atingînd vaste implicații sociale, conflictul poartă în același timp un caracter concret uman, prin destinele individuale ale unor personaje emoționante prin vibrația lor sufletească.



Scenă din actul II (Teatrul Național „I. L. Caragiale“)