

Deși figurile fasciștilor au fost tratate în culori țipătoare și accente schematică, interpretarea lui Vladimir Jurăscu în Würtz, aghirotantului fascist — fost prost actor de tragedie într-un oraș de provincie — denotă un real simț al compoziției și o cultivare substanțială a calităților profesionale.

Pe scena Naționalului clujean, *Pe o gură de rai* s-a dovedit a fi o experiență scenică utilă în familiarizarea colectivului cu scrisul dramatic poetico-eroic, cu abordarea reprezentațiilor cu vădit caracter agitatoric.

Mira Iosif

## TEATRUL MUNCITORESC C.F.R.

### „NINGE LA ECUATOR” de Dorel Dorian

Diracția de scenă : Ion Cojar. Decoruri : Bassa-Crișmaru. Distribuția : Șt. Mihăilescu-Brăila (Sutaș), Costel Gheorghiu (Viniciu Hurduc), Tudor lia-Dida), Gabriela Teodorescu (O normatoare).

Ion Cojar și arh. Petre Pădureț. Costume : Eugenia (Dimache Șaru), Dana Comnea (Livia), Cornel Vulpe-Gheorghe (Ivescu), Athena Zahariade-Demetriad (Aure-

În dramaturgia lui Dorel Dorian, *Ninge la ecuator* amintește cel mai mult de o pictură : privită prea de aproape, urmărind amănunțit liniile tramei, culorile își pierd strălucirea, reliefulurile și adâncimile se aplatizează, legile perspectivei încetează să funcționeze. Există o „distanță optimă” — distanță complexă, aliaj de luciditate și subtilă sensibilitate — pe care piesa o cere, pentru a îngădui receptarea integrală — dincolo de raportarea la realitatea imediată — a universului ei afectiv și intelectual, pentru a-i descifra trimiterile diverse, pentru a-i respira atmosfera.

*Ninge la ecuator* reprezintă, pentru scriitorul acesta de o mereu reafirmată putere creatoare, o experiență aparte. Dacă vei fi întrebat, *Secunda 58* și mai ales *De n-ar fi iubirile* se anunțau, fără echivoc, ca dezbateri de idei concepute programatic, în scopul afirmării unei teze, unui crez, unei atitudini. Declanșarea conflictului, evoluția caracterelor, desfășurarea acțiunii erau subordonate necesităților demonstrației. Metafora aleasă — sintetizând ideea cu o mare forță expresivă — ajungea să exercite o anumită tiranie, impunând formula. Pentru public, urmărirea unui astfel de spectacol însemna un pasionant efort intelectual, o solicitare continuă. De data aceasta, temele grave care îl preocupă pe scriitor sînt extrase dintr-o experiență de viață nemijlocită, dintr-un material faptic aparținînd sferei cotidianului. Spectatorului îi este cerută o participare afectivă totală. Înseamnă oare aceasta că scriitorul a făcut un pas înapoi, către formulele de mult uzate ale teatrului intim, mizînd pe exploatarea emoțiilor publicului ? Evident,

nu. Căci efortul de simplitate se aliază aici unuia de sinteză ; noul este explorat pe un teren cunoscut și emoția este comutată în descoperire, în revelație. Desigur, piesa nu este în întregime împlinită : balansul conflict principal-conflicte secundare (relația Dida-Ivescu, evoluția lui Sutaș) creează pe alocuri senzația că se bate pasul pe loc, că lucrurile nu izbutesc să se urnească spre fâgașul lor firesc ; uneori, calea spre miezul fierbinte al piesei este semănată cu obstacolele unor momente numai în sine frumoase, ca un joc al bogăției și poeziei cuvintului ; alături o anumită tentație a „demonstrației” — în care se strecoară un hiatus între ținta importantă și traducerea ei într-un concret cumva minor — complică desfășurarea firească. Dar tonul îl dau, de fiecare dată, adevărurile vibrante ale vieții trăite pe scenă, căreia scriitorul îi este pe deplin fidel.

Banalitatea aparentă a subiectului este evident voită : renunțînd deliberat la situațiile-limită ce declanșau conflictul în scrierile sale anterioare, Dorian desenează schema statică a unei mici drame de interior (o căsnicie amenințată de destrămare ; existența unui „al treilea”, prieten vechi și etern îndrăgostit ; în contrapunct, conflictul secundar al „iubirii imposibile” între un adolescent și o femeie „cu trecut”), considerînd că analiza este cu atât mai eficientă și mai clară cu cît ecuația de la care se pornește este mai simplă. Urmărindu-și ideile, dramaturgul nu face nici acrobații intelectuale, violînd logica intimă a vieții personajelor, nici nu se erijează în discipol al unui neorealism minor, spio-

nind cotidianul prin gaura cheii. Ca un oculist urmărind stabilirea exactă a unei rețete, ce oferă pacientului mereu alte lentile, mai clare și mai precise, autorul — parcurgînd, o dată cu eroii piesei, evenimentele, în curgerea lor spre deznodămînt — propune mereu alt unghi de vedere, altă optică, mai complexă și mai nuanțată. Așa se face că, puse în relații, explicate și urmărite pînă la ultimele consecințe, gesturi și replici dintre cele mai neînsemnate devin definitorii și importante, își redobîndesc pe scenă dramatismul. Așa se face că, într-o schemă dată și cu un final previzibil, conform tuturor obișnuințelor, lucrurile evoluează, logic totuși, spre o concluzie imprevizibilă. Așa se face, în sfîrșit, că, în absența totală a oricărui mister, într-o atmosferă de continuă confesiune (asupra căreia vom reveni), personajele dezvăluie mereu trăsături neașteptate, au reacții surprinzătoare și-și păstrează pînă la capăt, ca orice om viu, secretele esențiale.

Ce înaltă această poveste în sfera de interes a artei contemporane ?

În primul rînd, capacitatea ei de a aduna, ca în focarul unei oglinzi concave, probleme ale timpului nostru. Celula familială aleasă de Dorian nu este *reprezentativă*, exponențială, sumum de calități sau defecte ale familiei muncitorești de astăzi, acel prototip în care să se recunoască, amplificate, caracteristici ale acesteia. Autorul nici nu și-a propus așa ceva. El a adus în scenă o familie oarecare, poate chiar, statistic vorbind, o excepție, și a scos la lumină capacitatea ei de a resimți *ecoul* vieții înconjurătoare, de a se integra acesteia, de a-i răspunde. Datele elementare ale unei vieți demne și civilizate nici nu intră în discuție, căci problema se pune de la o anumită înălțime morală în sus. Șaru și Livia se iubesc sincer și profund, se respectă reciproc, se înțeleg unul pe celălalt și se cunosc bine. Nimic în traiul lor comun nu este meschin sau fals. Dacă ar fi trăit pe o insulă pus-

Dana Comnea (Livia) și Șt. Mihăilescu-Brăila (Șaru)



tie, în chip de pereche robinsoniană, ei n-ar fi trecut probabil, pînă la adînci bătrîneți, prin nici un fel de cataclism. Dar Șaru, personalitate afirmată întotdeauna prin merite proprii și reale, este nemulțumit de sine, își simte permanent și acut rămînerea în urmă, pe care nimeni n-a sesizat-o, e tracasat de senzația că face față din ce în ce mai greu celor ce se așteaptă de la el. Aceasta este pentru el o chestiune vitală, pe care nu o poate circumscrie celor opt ore de muncă, închizînd-o în uzină, la un loc cu uneltele; ea îl urmărește peste tot, se infiltrează în existența sa intimă, îi tulbură ceasurile — din ce în ce mai puține — de odihnă și de iubire, îl face nesigur, închis și iritabil. Și iată că dragostea nu mai poate fi „oaza“, „insula“ în care oricine se poate refugia, căutînd compensații și consolări (cîtă cerneală n-au cheltuit literatura, teatrul și filmul, pentru a pleda „mîntuirea prin dragoste“ a unor ratați, a unor conștiințe tulburi, a unor declasați ? !), ci devine o parte a vieții noastre, în care venim cu tot bagajul de calități și cusururi, cu tot ce sîntem capabili să realizăm și cu toate eșecurile noastre. „Reabilitînd“ dragostea, arătînd-o așa cum este azi, pretențioasă, innobilată, Dorian descoperă, cu ascuțită înțelegere, una din mutațiile spirituale esențiale ale anilor revoluției.

Piesa se definește și prin anticonformismul ei lipsit de ostentație, prin refuzul prejudecăților în dezbateră destinului eroilor. Toate personajele — chiar și adolescentul Ivescu, chiar și pînă nu de mult rătăcitoarea „frunză pe apă“ Aurelia-Dida — au pășit în maturitate, în sensul că au depășit punctul de răscruce (aflîndu-se dincolo de „secunda 58“), au optat pentru un drum, și au făcut-o cu răspundere și cu discernămint. Fiecare pe alt plan, toți se află însă, într-un fel, în impas : timpul a trecut pe nesimțite, s-au adunat drame — la ecuator „ningea“ și ei n-au observat ! E o tulburare care vine din adîncurile unor vieți sufletești liniștite la suprafață. Șaru, muncitorul-creator, se simte la limita posibilităților sale. Hurduc, activistul energic și integru, se descoperă, la prima oprire în ciclul neîntreruptelor sale eforturi, singur, obosit și dezrădăcinat, parcă asurzit de liniște. Sutaș, capabil, apreciat și talentat, a pierdut din vedere scopul, s-a uscat sufletește, rătăcindu-se pe căile lăturalnice ale unui ve-

detism pe planul vieții sociale — și iată că terenul îi fuge de sub picioare, singurătatea îl amenință și pe el. Aurelia-Dida, căutîndu-și locul în stima și prietenia oamenilor, la capătul unei serii de eșecuri și slăbiciuni. În sfîrșit, Livia, cea mai aproape de a se realiza, are de luptat cu toate dramele care o înconjoară — și în special cu aceea a propriei căsnicii. Nici un „deus ex machina“ nu poate rezolva aceste probleme, care aparțin, în mod obiectiv, vieții; eroii sînt destul de maturi ca s-o înțeleagă și, atunci cînd se caută mereu unul pe celălalt, n-o fac pentru a-și cere soluții, ci pentru a simți umărul prietenului, pentru a-și regrupa forțele. E o galerie de destine ce conțiază ideea comodă că, în acești ani grăbiți, e suficient să-ți faci tot timpul datoria de moment, să fii mereu frunza, mereu cinstit, mereu activ; pe de altă parte, că singura primejdie pentru omul ce se bucură de toate avantajele morale și materiale asigurate de socialism este aceea de a se lăsa pradă unui soi de inerție a vieții tihnite, de a se îmburghezi sufletește — căci eroii piesei nu fac parte din categoria celor ispitiți să folosească aceste avantaje (printre care deplina securitate materială) în scopuri meschine. Este vorba aici despre echilibrul pe plan plural al personalității, despre luciditatea necesară în raport cu marele personaj *Timp istoric*, despre obligația fiecărui om de a-și respecta *ritmul său interior*, de a se realiza ca individ și în perspectivă, la nivelul capacității sale maxime. Astfel văzută, *Ninge la ecuator* nu mai este pur și simplu — deși este și asta — o frumoasă piesă de dragoste și prietenie; nici doar drama ratării unui om aparent realizat, sau a singurătății altuia, aparent înconjurat de prieteni; ci drama fiecăruia din noi în raport cu timpul care trece, cu *viitorul* pe cale de a deveni prezent și pe care trebuie să ni-l pregătim tot timpul. E ceea ce, de altfel, înțelege și Șaru, atunci cînd hotărăște să nu abdice.

Atmosfera piesei frapează, cum spunem, printr-o supraîncărcare afectivă ieșită din comun. Personajele vorbesc, fără reticențe, despre tot ce simt și gîndesc, se explică și se dezvăluie cu o dezinvoltură care ar putea fi luată drept lipsă de pudoare, dacă permanenta sete de puritate și adevăr nu i-ar conferi elevație, innobilînd-o. Să fie vorba de o convenție literară, necesară scriitorului pentru a realiza ca-

practicării mai clare ? Ipoteză se infirmată mereu, în replici și printre rîndurile lor, de nevoia ardentă a eroilor de a-și lămuri, cu oricîte eforturi, ce au de făcut, de a-și clarifica poziția, de a-și argumenta atitudinile, arătîndu-și fără reținere iritarea, chiar intoleranța, față de conversațiile banale, de salon, față de situațiile false. (Cînd Livia caută să umple astfel un timp de așteptare greu și apăsător, Sutaș o repede fără menajamente: „Ce tot bați cîmpii?“) O asemenea descătușare morală, o comunicare fără opreliști, fără subterfugii, vine de acolo ca „brigada sufletească“, acest grup de prieteni, este o familie spirituală, ai cărei membri, chiar dacă pot avea conflicte grave, folosesc un fond esențial comun, vorbesc aceeași limbă.

Pentru ca o piesă să dezvolte un asemenea climat, ea trebuie să contureze un univers deplin, să fie expresia unui mediu, a unei mentalități, a unui mod de a exista. Să ne amintim, de pildă, de piesele lui G. M. Zamfirescu despre viața mahalalei, în care vagabonzi, hoți, criminali și simpli oameni cumsecade se înțeleg dincolo de cuvinte, în comuniunea de iluzii sfîrșimate a unor întîrziate suflete de copii. La Dorian trăiește și se manifestă cu totul altă lume, poate întrucîtva desfășurîndu-se pe coordonate ale viitorului ; dar această lume există și se află în plin proces de auto-depășire, guvernată de legile prieteniei, solidarității, fermității exigente. Sînt și momente în care unul sau altul dintre eroi nu izbuteste să se exprime la nivelul tensiunii interioare pe care i-o glicim, cînd „lirizează“ stîngaci și grandilocvent. În versiunea spectacolului, acestea sînt considerabil mai puține decît în textul publicat și apasă mai cu seamă pe umerii Didei și ai lui Ivescu (motiv pentru care piesa demarează greu, cu tot jocul de cuvinte alert din primul tablou, și se încheie, de fapt, înaintea discuțiilor tremolate de pe peron). Se întîmplă aici un lucru care poate părea surprinzător, dar pe care legile construcției personajului de teatru îl explică : Aurelia-Dida, cu scurtul ei trecut neizbutit, și Ivescu-cel-cu-capul-plin-de-visuri-romantice nu sînt doi eroi inventați ; dimpotrivă, îi știm luați de-a dreptul din realitatea prin care circulă mii de surori și de frați de-ai lor. Cu toate acestea, amîndoi par mai convenționali, mai artificios construiți, pentru că vorbesc uneori „ca din carte“ despre lucruri

trăite. Ca spectator, ți-e mai greu să-i „crezi“ decît, de pildă, pe Hurduc, pe Șaru, pe Livia, în aliajul cărora a intrat, evident, mai multă fantezie. O observație subtilă asupra vieții i-a îngăduit scriitorului să facă din aceștia din urmă personaje care nu se anunță, urmînd apoi liniar drumul făgăduit, ci își păstrează neprevăzutul, conturîndu-se abia treptat, o dată cu actele esențiale ale evoluției lor, lăsîndu-ne să ne întrebăm, să ne îndoim și să sperăm alături de ei. Marea izbitură e, evident, Hurduc : un soi de meșter Manole al anilor construcției socialiste, care s-a zidit pe sine însuși oriunde a muncit, fără a trăi însă sentimentul umilitor al sacrificiului, cheltuiindu-se cu pasiune și cu talent, mereu la fel de inflexibil. Apoi, Șaru, totdeauna la datorie, tenace și activ ; Livia — preluînd toate calitățile eroinei preferate a lui Dorian : înțelegerea lucidă și exactă a intelectualului, devotamentul și intransigența spiritului muncitoresc din mediul ei originar, capacitatea de dăruire și răbdarea atoaate-înțelegătoare a feminității în plină înflorire, și desfășurîndu-le, firesc și discret, în condițiile spectaculoase ale vieții obișnuite ; Sutaș, deformat de vanitate și ambiție, trecînd pe nesimțite de la extremisme juvenile la un stîngism despot, jonglînd cu vorbe și lozinci, ros de dorințe de parvenire, îndepărtîndu-se mereu de cei dintre care a pornit. Scenele dintre Șaru și Livia, Șaru și Hurduc, cele mai direct și mai simple scrise, sînt și cele mai emoționante din întreaga piesă. Aici nu intervine nici o dorință de literaturizare care să frîneze înfruntarea liberă și decisă a unor caractere viguroase, antrenate într-un conflict grav.

\* \* \*

Teatrul Muncitoresc C.F.R. realizează cu *Ninge la ecuator* un efort artistic de o calitate nouă în ceea ce privește montarea pieselor românești contemporane. Înnoirea începe de la renunțarea la acele, mai vechi, preferințe pentru comedioare nesemnificative (dar obligînd uneori la rabat la capitolul selectare), în favoarea unei piese de autentică valoare, și continuă cu o „distribuție regizorală“ inspirată de criteriul primordial al afinităților de preocupări și de temperament artistic. I. Cojar a condus repetițiile nu „din afară“, „la rece“, ci cu pasiune și exigență, cheltuiind un timp destul de îndelungat, fără nici o concesie față



de soluțiile comode, de tentația șabloanelor. Urmărind mereu clarificarea scenică a fiecărei idei, el a înțeles că tonul special al piesei interzicea risipa de străluciri în montare, cerind discreție și pondere, o încărcătură emotivă dominată de sobrietate, o tensiune interioară provenită din dăruirea totală a interpreților. Chiar și decorul (conceput împreună cu arh. Petre Pădureț) păstrează o voită impersonalitate, evidențiind numai un foarte frumos rețete-panou din mozaic, ce marchează sugestiv amprenta epocii. Efortul directorului de scenă a fost în întregime îndreptat spre a trezi la actori interesul pentru profunzimea sufletești ale eroilor întru chipași, ajutându-i să surprindă motivele secrete ale gesturilor lor, să explicitizeze subtextul unor atitudini. El a obținut astfel, la majoritatea interpreților, o dispoziție de joc neobișnuit de fecundă. Chiar în scene unde textul pare mai arid, jocul unor interpreți este plin de emoție, patetic și concentrat asupra a ceea ce se petrece la originea reacțiilor personajului, chemând publicul să pășească în împinținarea lor. Munca la acest spectacol nu s-a încheiat, ca alte dăți, odată cu sfârșitul repetițiilor: el se creează și se re-creează în mers, oferind surprize și propunând noi relații, noi împrejurări, cu o încântătoare înclinare pentru improvizație. (Evident,

e vorba exclusiv despre improvizația artistică, nu despre „cîrligele” sau balastul care și-ar putea face apariția pe parcurs). Așa se explică faptul că, deși departe de a fi atins desăvîrșirea, cu momentele sale de scădere a ritmului, cu rolurile sale mai puțin realizate, chiar cu oscilațiile sale de temperatură, spectacolul se poate socoti, totuși, printre cele mai bune montări realizate în acest teatru cu o piesă românească contemporană.

Primul interlocutor al regizorului pe acest plan superior de concepție interpretativă și animatorului atmosferei efervescente de care pomeneam este artistul emerit Șt. Mihăilescu-Brâila. Actorul are, ca întotdeauna, o uimitoare naturalitate: mișcările lui, modul cum se așază pe scaun, cum fumează, privirile minioase, bănuitoare, îndurate, o anumită bruschețe a gestului, emisia eliptică, fragmentată, conferă personajului o autenticitate suverană. Dar, dincolo de aceste daruri, impresionează neobișnuita sa capacitate de comunicare, forța unui talent ce-i antrenează impetuos pe parteneri în relația propusă spontan, obținând de fiecare dată răspunsul potrivit. Cuplul creat împreună cu Dana Comnea — care și-a dus personajul, cu sensibilitatea-i binecunoscută, spre expresia unei dureri concentrate și sobre, explorând întreg potențialul de gravitate

al dramei Liviei — a îngobăgătit realmente viziunea piesei. Alți actori au avut mai mult de luptat cu propriile lor obișnuințe, create de nenumărate distribuții pe tipaj, pentru a se apropia de un text ce nu se oferă ușor descifrării; ei au parcurs acest drum în cercuri concentrice, în spirale și elipse, oscilind citeodată, dar descoperind mereu mai mult din adevărul vieții personajului. În acest context, apreciem cu atât mai mult interpretarea minuțios gândită propusă de Cornel Vulpe pentru Sutaș, chiar dacă ea nu este cea mai direct sugerată de text; actorul compune un scelerat rece, ironic și blazat, ce nu se lasă incomodat de nici un sentiment, disprețuind pe toată lumea pentru a nu fi nevoit să se disprețuiască pe sine. Costel Gheorghiu înfățișează un Hurduc plin de aplomb și de ironie, izbutind momente de emoționantă căldură umană; dar farmecul dezinvolt și ușor aristocratic pe care actorul l-a dăruit altor roluri îl împiedică încă să ajungă la rezonanța particulară a asprimii personajului, la chinul sentimentelor sale reținute, la patosul abrupt și singular al unei vieți întotdeauna „în urcuș“, care fac din el o figură de o neobișnuită

notele și de o mare forță dramatică. Acesta este motivul pentru care raportul Hurduc-Șaru din piesă s-a deplasat, întrucâtva, în spectacol. Athena Zahariade comunică nevoia de afecțiune a Didei, elanurile ei către prietenie și dragoste, și izbutește să facă asta cu simpatică discreție și cu mereu mai mult firesc; amărăciunea și blazarea personajului, trista sa experiență de viață apar însă mai construite. Debutul în teatru al studentului Tudor Gheorghe, din anul III al Institutului de artă teatrală și cinematografică „I. L. Caragiale“, poartă amprenta spontaneității și a bucuriei de a juca, deși tânărul actor nu dispune încă de experiența profesională și de disciplina ținutei scenice care să-i permită să răspundă unor parteneri experimentați.

În acest început de stagiune, Teatrul Muncitoresc C.F.R. se înscrie cu un spectacol capabil să trezească în public un alt ecou decît cel al multora din spectacolele sale — și, chiar prin aceasta, apt să furnizeze un nou criteriu în configurarea viitoarei activității a teatrului.

*Ileana Popovici*

## TEATRUL „LUCIA STURDZA BULANDRA“

### „DRAGĂ MINCINOSULE“ de Jerome Kilty

Regia : Moni Ghelerter. Decoruri : Ion Oroveanu. Costume : Pia Oroveanu. Distribuția : Beate Fædanov (Stella Campbell), Fory Etterle (G. B. Shaw)

„Ființa care este prezentată drept eu însumi nu numai că nu există, dar nici n-ar putea exista...“ — scria G.B.S. într-o prefață apărută cu puțin timp înaintea morții sale, protestînd împotriva „mitologiei“ shawiene, creată de altfel de el însuși cu o malițioasă și perseverentă pasiune. Posteritatea i-a jucat însă o farsă prodigiosului geniu irlandez! I-a recompus personalitatea, extrăgînd-o din plicurile unei demodate cutii de pălării și l-a făcut personaj de teatru. Nu într-o dramă de ficțiune, ci într-un document elaborat pe baza propriei sale corespondențe purtate peste patru decenii cu o celebritate a teatrului englez — Stella Patrick Campbell. Așadar, nu piesă sau scenariu biografic, nici biografie romanțată — cum ne-au obișnuit multe piese sau filme — evocînd episoade sentimentale cu tinctură melodrama-

tică din viața „oamenilor celebri“, ci o piesă despre Shaw și Stella Campbell, scrisă de ei înșiși, fără conștiința postumei puneri în scenă. Actorul și totodată regizorul american Jerome Kilty a decupat pasaje semnificative din scrisorile lor, și din acest original montaj a rezultat nu o „comedie epistolară“, cum pare la prima vedere, ci o incursiune în patruzeci de ani de teatru și istorie engleză, europeană și chiar... transoceanică. Savoarea acestui document e dată de prezența directă a comentariului lui Shaw, ca și de farmecul epistolar al renumitei „miss Pat“ — creatoarea scenică a Elizei Doolittle.

Piesa lui Jerome Kilty cucerește, așadar, publicul nu numai prin etalarea scilicitoarei combustii intelectuale a lui Bernard Shaw, ci și printr-o impetuoasă prezență feminină. Filiația

**PREMIERE**