

Marele drum spre fericire

„OCEANUL” DE AL. STEIN
pe scena Teatrului Tineretului *



ncă o dată, despre idee. Când piesa a fost jucată la noi pentru prima oară, s-a spus: *increderea în om*. E drept, motorul imediat al conflictului îl constituie efortul de a impune *increderea* într-un om, chiar împotriva faptelor pe care acesta le săvârșește, chiar

intrînd în contradicție cu regulamentele (ceea ce, în mediul descris — marina militară —, echivalează cu o gravă încălcare a legii). Ca orice creație autentică, *Oceanul* clădește în profunzime, pornind de la această idee afișată, un edificiu de înțelesuri vii, care nu se pot epuiza dintr-o dată. Ne regăsim mai adînc în aceste subtexte, în intimitatea unor caractere și conștiințe care, împreună, reconstituie problema eternă, comună tuturor existențelor umane: cum stai în fața vieții, ce alegi din ea pentru tine și ce respingi ca nedemn de strădanie, pe ce pui preț și ce lași la o parte, ce dai și ce iei în răstimpul pe care-l ai de trăit.

Evoluția celor cinci caractere fundamentale în piesă se desfășoară complex, cu revelații și răsturnări neașteptate; gîndirea contemporană, potrivit schemelor fixe, dialectică, este prezentă și în construcția acțiunii și în descriția caracterelor. După actul I, Platonov se înfățișează ca un conducător rigid, avînd intenții bune, dar acționînd arbitrar și vorbind de multe ori pe un ton de discurs; Ceasovnikov se arată nu lipsit de farmec și în stare să rostească aforisme pe mîchie de cuțit, dar haotic în gîndire și uneori fățiș rebel față de normele vieții socialiste, iar Kuklin pare un înțelept puțin trist, stăpînit de ușoara amărăciune a celor încercați, capabil să înțeleagă slăbiciunile oamenilor și să refuze net emfaza și șablonul. Apoi, treptat, raportul de forțe se inversează: Platonov se dovedește cel drept, Ceasovnikov își salvează natura bogată din stihia unor amăgițoare false adevăruri, Kuklin dă la iveală demagogie, invidie, ticăloșie.

Desprinderea esențelor de aparențe este cu atît mai pasionantă cu cît întregii regiuni din existența celor trei ofițeri de marină rămîn în umbră, istoria și gîndirea lor nefiînd expuse în toate datele, ci punctate doar, în momente mai importante. Aceeași adîncă încredere în om, pe care cel mai bun dintre eroi o proclamă ca suprem principiu, îl ghidează pe dramaturg în construirea relațiilor sale cu publicul: Stein are deplină încredere în spectatori, lăsîndu-i să deducă și să întregască singuri sensul faptelor evocate pe scenă.

Esențialul se deslușește aici nu atît prin raportarea la marile coordonate ale vieții sociale, cît în relația fiecărui erou cu sine însuși și cu țelurile sale, pe planul vieții intime. Cînd cei trei prieteni se reintîlnesc, ei se descoperă din nou, fiecare pe ceilalți și pe sine însuși, măsuriînd ce și cum au izbutit, confrun-tîndu-se cu idealuri care părușeră comune, comparîndu-se cu ei înșiși din prima tinerețe. „Soarta” le-a fost hotărîtă de idealul intim pe care fiecare și l-a clădit, cu timpul, în forul său interior — sau nu și l-a clădit, ca Ceasovnikov — și care a fructificat sau a irosit tinerețea fiecăruia dintre ei. Dezvoltînd metafora cuprinsă în titlu, putem spune că acest ideal ascuns reprezintă o „busolă” adevărată sau falsă, care îi ajută pe eroi să se orienteze, sau îi rătăcește în furtunile oceanului.

* Data premierii: 15 octombrie 1962. Regia: D. D. Neleanu. Decoruri: Toni Gheorghiu. Costume: Adriana Leonescu și I. Mitrici. Distribuția: Gh. Ionescu-Gion (Platonov); Stamate Popescu (Ceasovnikov); Constantin Codrescu (Kuklin); Leopoldina Bălănuță (Ancelica); Marcel Gîngulescu (Ceasovnikov-tatăl); Doina Tuțescu (Mașa); Ion Manta (Minicev); C. Cristel (Zub); Andrei Codarcea și Boris Ciornei (Tuman); Arcadie Donos (Zadornov); Jana Gorea (Leolea); Jean Lorin (Svietlicinfi); Mișu Andreescu (Alioșa); Constantin Dinescu (Marinarul îndrăznet); Constantin Cristescu (Un ofițer); Madeleine Andronescu (Colega Mașei); Luiza Marinescu (Vinzătoarea); Karin Rex (Prima prietenă); Margareta Papazian (A doua prietenă).

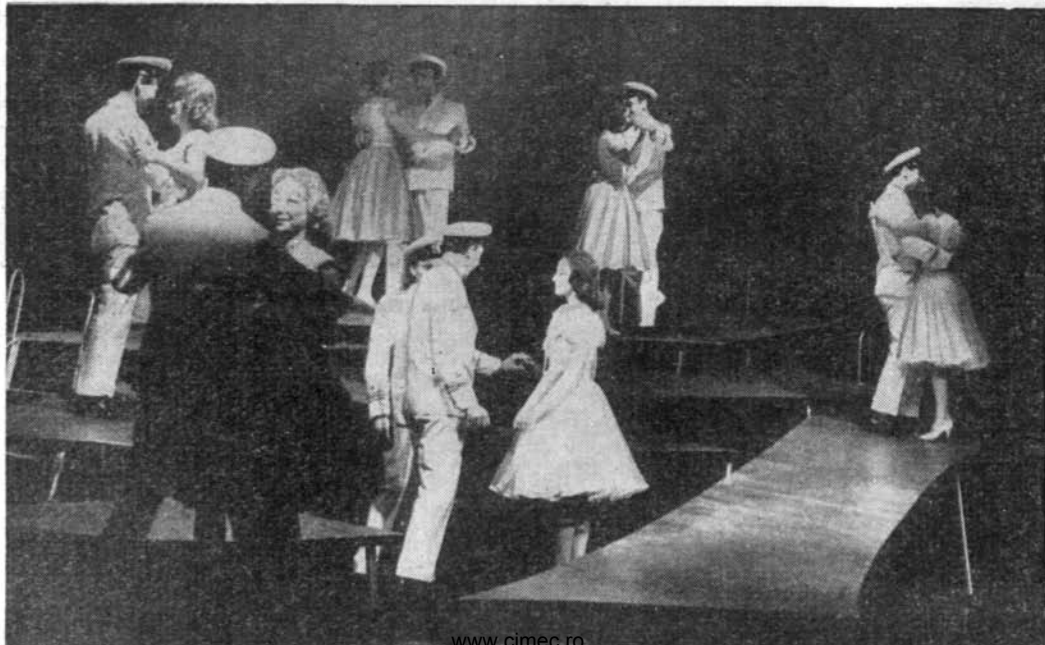


„Nu pot suferi mentalitatea mic-burgheză. Mi-e rușine de cite ori o întilnesc. Da, îmi repugnă. O disprețuiesc. Chiar cînd se manifestă uneori și la mine. O urăsc!” Aceste cuvinte ale lui Platonov definesc limpede „suprasarcina” piesei : delimitarea precisă, cît mai clară, a tot ce este cu adevărat comunist, adică uman în cel mai înalt sens al cuvîntului, de ceea ce, deghizat sau nu, perpetuează încă relația antiumană a omului cu sine însuși, cu oamenii din jur și cu întreaga realitate. Tocite adeseori, prin greșită întrebuintare, cuvintele „mic-burghez” și „filistin” își recapătă în această dezbateré întreaga semnificație. Nu despre unele manifestări secundare, demodate și ușor ridicole, vorbește Platonov, ci despre acea concepție globală de viață, alcătuită din lașități, comodități și compromisuri mici sau mari, concepție care, indiferent dacă e sau nu formulată în cuvinte, indiferent dacă e sau nu fundamentată teoretic, poate otrăvi existența unui om, mărunțind, înjosind sau dizolvînd în vorbe goale ideile, sentimentele, acțiunile. „Chiar cînd se manifestă uneori și la mine” — precizare însemnată pentru a înțelege piesa. Stein nu-și împarte eroii, cu rigla, în comuniști, străini de orice atingere a suflului putred, mic-burghez, de o parte, și filistini, fâțiș dușmănoși comunismului, de alta ; el examinează mentalitatea mic-burgheză dintr-un punct de vedere înalt filozofic, ca un conglomerat de deprinderi extrem de insidioase, molipsitoare — care se pot strecura în firile cele mai puternice și cele mai devotate noului (ca Platonov) — sumă a inerțiilor ce încâtușează forțele creatoare umane.

Kuklin nu se arată ca un carierist de duzină : îl însuflețesc încă nostalgiile după marea aventură a călătoriilor îndepărtate, este lucid, și adeseori asta îl face să treacă drept sincer, deschis ; uneori pare chiar mai inteligent decît Ceasovnikov, în orice caz înțelege mai prompt ce se petrece în jurul lui. Există undeva, în cei șase ani comprimați într-o cortină de întuneric, sau poate înainte, în perioada înnegurată a adolescenței, atunci cînd s-a format caracterul personajului, o greșeală capitală, pe care Stein ne lasă s-o deducem, înfățișîndu-ne efectele ei. Care putea să fie greșeala ? Răspunsul îl dau cele citeva fraze cu adevărat sincere, pe care eroul le schimbă, în timpul petrecerii de la kilometrul opt, cu sora lui (în celelalte scene, sinceritatea lui e mai mult mimată, urmărind adeseori să provoace destăinuirile celorlalți). Judecînd după propriile sale fapte, Kuklin consideră că orice acțiune a prietenului său sau a oricui trebuie să ascundă un interes personal. Însăși miza lui în viață a fost greșită. El nu s-a putut atașa de nici o muncă și de nici un om, fiindcă pretutindeni s-a căutat numai pe sine și oricînd a fost preocupat numai de sine. A hoinărit fără noimă, din slujbă în slujbă și din căsnicie în căsnicie, și nici una din acțiunile lui n-a dus la nimic.

Filistinismul strălucitoarei Mașa nu este lipsit nici el de accente de bravură. „A știut să-și înfrîngă sentimentele”, spune fratele ei despre ea. „Ce ușor mi-ar fi

Scenă din actul I



să-ți spun da”, oftează ea însăși, când respinge ipsitioarea căsătorie cu Platonov. Femeia nu este ușuratică și grosolan interesată (așa cum au interpretat-o actrițele și în spectacolul de la Sibiu și în cel de la București), ea trăiește sentimente puternice, visează ani de zile la Platonov, e în stare să se revolte împotriva denunțului fratelui ei. Dar o macină o falsă înțelepciune, care o îndeamnă să meargă împotriva pornirilor firești, pentru a face o căsătorie fără dragoste, dar „trainică”. Este, din nou, un binecunoscut principiu din codul intim al micului-burghez : refuzul vieții adevărate, spaima de sentimente frumoase, care te smulg din cercul artificial al existenței comode, te obligă să trăiești tumultuos. Marx numește asta „autorenunțare, renunțare la viață și la toate necesitățile omenești”, de dragul binelui material.

Ceasovnikov pare să se afle la polul opus. El strigă în gura mare tot ce gîndește și nu șovăie să transpună în fapte cele mai năstrușnice gînduri care îi trec prin cap. „Noi am fost învățați să gîndim independent, să raționăm” — urlă el, citindu-l chiar pe Tvardovski... „Numai în capul unui om deprins să gîndească se pot naște idei noi !”, „Vreau să spun *da* cînd îmi place mie, și *nu* tot cînd îmi place mie”. Cînd face asta, simpaticul Ceasovnikov cedează, fără să-și dea seama, tentației unei libertăți haotice, lipsite de orice criteriu social ; este celălalt revers al aceleiași viziuni mic-burgeze despre viață, așa-zisul „liber-arbitru”, idol al intelectualului anarhist (de înrudirea cu care eroul nu este nici măcar conștient).

Aproape tot ce proclamă cu atîta emfază Ceasovnikov se talmăcește pe planul acțiunii în fapte dezordonate, a căror inconsistență infantilă sare în ochi, mai ales în contrapunere cu comportarea lui Platonov. Fără să proclame solemn că „a învățat să gîndească independent”, comandantul torpilorului Vzolnovanîi acționează întotdeauna așa cum crede el că este mai bine. „...Raportul singur l-ai rupt” — constată amiralul Minicev. „După cum tot singur ai cerut să intri în marină. Toate le faci singur !” Ceva mai înainte, întrebare : „Va să zică, totul a pornit de la dumneata ? Ți-ai asumat singur toată răspunderea ?”. În timp ce „independența” lui Ceasovnikov se consumă în declarații și în fapte haotice, actele cu adevărat independente ale lui Platonov se întemeiază pe o conștiință matură a răspunderii. Unitatea de măsură a lui Ceasovnikov sînt reacțiile proprii („Vreau să plec în Extremul Orient”, „Ai făcut asta ca să mă umilești, ca să mă copleșești cu mărînimia ta !”) ; unitatea de măsură a lui Platonov este eficiența pentru oameni.

Stamate Popescu (Ceasovnikov), Gh. Ionescu-Gion (Platonov) și Constantin Codrescu (Kuklin) →



Imperativul lui Ceasovnikov sună „Vreau!“ al lui Platonov — „Vreau, dacă este nevoie!“ Din cei doi, comandantul este cel ce întrupează spiritul eticii comuniste. El își echilibrează pornirile native printr-o disciplină lăuntrică, al cărei suprem criteriu este utilitatea umană; el nu revendică dreptul de a spune da sau nu, pentru că l-a cîștigat prin strădanii și suferințe despre care pușini au aflat cîte ceva și prin asumarea cinstită, curajoasă, a celor mai mari răspunderi. Platonov gîndește tot ce face și acționează întotdeauna în funcție de un etalon moral exterior eului său. Această autodepășire — cu adevărat comunistă — izbutește să-l smulgă și pe Ceasovnikov din stihia capriciilor și inchipuitelor libertăți filistine. În ultimă instanță, ideea lui Stein vizează înalta disciplină etică definitorie pentru comunist, disciplină care îngăduie personalității umane, descătuseate de mărunțișuri, să se dezvolte maxim, tocmai pentru că acceptă realitatea obiectivă a imperativelor sociale și acționează lucid — și independent, cu reale inițiative — în sensul împlinirii lor. Tocmai pentru că gîndește libertatea ca înțelegere a necesității.

Asta explică de ce Platonov este fericit — singur o spune —, în timp ce Kuklin, Mașa și, o perioadă, Ceasovnikov nu sînt: aceștia caută să smulgă sau să impună lumii o mică fericire individuală, numai a lor, de aceea aflată în contradicție cu cerințele sociale și irealizabilă, pe cînd Platonov își găsește bucuria în armonia cu binele general, pe un plan exterior eului, în împlinirea conștientă, liber consimțită, a menirii sale sociale. Se înțelege de la sine că fericirea lui Platonov se deosebește esențial de aceea pe care o visează, de pildă, Mașa: pentru el, fericirea este zbcium, activitate neîntreruptă, încordare a gîndirii, a voinței și, de multe ori, chiar a mușchilor, drum fără răgaz, pe cînd pentru Mașa fericirea înseamnă patru pereți ocrotitori, confort și o ființă care să-i satisfacă nevoia de afectiune.

Deosebirea dintre cele două fericiri corespunde deosebirii dintre două idealuri etice opuse: a trăi în afara ta, a lupta zilnic pentru a sparge îngusta închisoare a eului, a te regăsi ca om întreg, pe planul marilor fapte, gînduri și sentimente umane — iată idealul comunist; a trăi închircit, ca melcul în cochilie, în mica ta individualitate satisfăcută fie prin confort material, fie prin glorie personală, fie prin deliciile jocurilor de gîndire — iată idealul mic-burghez.

Lunga călătorie la care Platonov îl cheamă pe Ceasovnikov, și în numele căreia el îi impune să îndure și ținuta numărul 3 și toate celelalte rigori ale disciplinei militare, este tocmai marele drum în viață, dincolo de limitarea îngustă a eului, drum care nu se deschide decît pentru cei care au renunțat la preocupări și calcule meschine. O astfel de fericire nu se poate realiza decît pe planul comuniunii spirituale și practice cu oamenii: Platonov luptă să cîștige un om și întreg echipajul pentru viața adevărată, își smulge prietenul din copilăria lui tîrzie, îi împrumută maturitatea sa, pentru a-l putea lua cu el la drum.

Criteriul disciplinei și al armoniei individ-societate este, probabil, unul din factorii care l-au determinat pe Stein să aleagă tocmai marina militară și legile ei ca fond concret al dezbaterii. Noul se desenează puternic, proiectat pe fondul vechiului — contradicția între esențe și aparențe devine evidentă. Pe Ceasovnikov, ideea progresului tehnic și perspectiva dezarmării îl sperie, pentru că socotește că îi amenință viitorul, îi anihilează profesiunea. Platonov rămîne însă calm la postul său, atît timp cît „revoluția nu a sunat demobilizarea“. Este sigur că dacă mîine ar veni ceasul păcii definitive, el ar găsi fără greș alt loc în care talentul, inițiativa, încrederea lui în om să fie tot atît de necesare. Există un eroism al luptătorilor din ariergardă, nu mai puțin înalt decît acela al pionieratului: Platonov stă neclintit la postul său, „atît timp cît va mai fi nevoie“ — deși e conștient că armata și milităria vor pieri atunci cînd primejdia războiului va fi îndepărtată din viața omenirii, deși își dă seama că viitorul aparține altor profesii.

Uneori, mijloacele dramaturgice ale lui Stein rămîn în urma ideilor. Replici lipsite de finețe (cîteva glume, mai ales), fragmente-balast, care nu dezvoltă nici acțiunea exterioară, nici conflictul psihologic, detalii de prisos, indicații pretențioase de decor — toate acestea, executate ad litteram, ar putea prilejui un spectacol greoi, văduvit de suferințe în exprimarea ideilor. Montarea de la Teatrul Tineretului, semnată de D. D. Neleanu, are, înainte de orice, această calitate: orientată ferm spre dezbaterea de idei, elimină curajos amănunțele care ar putea să mărunțească problematica.

O asemenea tratare a îngăduit-o, în primul rând, decorul lui Toni Gheorghiu. Cele opt platforme metalice, cu linii ușor curbate, care urcă la diferite niveluri, spre cea de-a noua platformă — „puntea de comandă” —, sugerează îndeajuns de credibil prezența torpilorului în furtună, când sînt dominate de goana norilor proiectați pe înaltul fundal ; tot ele pot căpăta, prin contrapunere cu fundalul neutru sau intens colorat în albastru, semnificația unui loc convențional de joc, foarte prielnic mizanscenelor expresive. S-ar putea obiecta : bine, foarte multe scene ale piesei pot fi strămutate mental pe un vas ipotetic (balul de la Peterhof, discuțiile dintre ofițeri, înfîlnirea cu amiralul), dar ce se întîmplă cu scenele de la Platonov de-acasă, sau cu petrecerea de la kilometrul opt în această ambianță ? Obiecția nu are temeii însă, căci decorul nu pretinde să înfățișeze vasul, ci îl sugerează numai ; el nu descrie și nu reprezintă medii reale de viață, ci este metaforă, simbol materializat în arhitectonica, luminile și culorile scenei. Probabil că însuși titlul i-a inspirat scenografului ideea : așa cum „oceanul” înseamnă viață, adică tot ce se petrece în piesă, vasul evident imaginar, evident convențional, conceput de Toni Gheorghiu, este mai curînd o alegorie — corabia existenței tuturor eroilor, dimensiunea majoră a frămîntărilor lor lăuntrice. Prezența marilor trepte metalice dă aproape tuturor scenelor o rezonanță nouă, reamintind, ca un leit-motiv murmurat în surdină, imaginea luptei cu stihiiile.

La rîndul ei, viziunea regizorală a lui Neleanu simplifică și adîncește, în concordanță cu particularitățile decorului. Stilul ușor cinematografic al montării — treceri de la un loc al acțiunii la altul, marcate numai prin schimbări de lumină, odată cu întoarcerea privirii unui personaj, cortine de întuneric (fondu-uri), decuparea unor personaje sau grupuri prin fascicule de raze (planuri apropiate și gros-planuri) — transcrie tendința regizorului de a accentua nu spectaculosul exterior al conflictului, ci dezvăluirea stărilor sufletești, sondajul conștiințelor, contactul nemijlocit între gîndurile și sentimentele personajelor și public. Piesa este interpretată mai mult ca poem dramatic decît ca dramă. Punctele culminante devin tocmai lungile monoguri și discuțiile întinse care, într-o montare dominată de realismul strict al amănuntelor, ar putea să intre în contrast cu ambianța naturalistă și să pară nemotivate, neveridic de lungi. Scene-vîrf, dintre cele mai greu de rezolvat regizoral, capătă relief, rezonanțe poetice înalte. În drumul de întoarcere de la kilometrul opt, cei doi prieteni străbat în diagonală scena, de la platforma de sus, din fund, pînă în avanscenă, apoi se despart și, fiecare la un arlechin, prinși într-un gros-plan de lumină, își deapănă gîndurile într-un emoționant dialog interior. Schimbul de fraze dintre cei doi amirali despre ocean devine credibil și viu, rostit de la înălțimea planurilor metalice de sus și scaldat în albastrul intens al fundalului.

O scenă care cîștigă foarte mult, în această viziune, este aceea de la kilometrul opt. Eliberată de trivialitatea unor cîntece de un prost gust deloc transfigurat artistic, purificată de banalitatea revoltătoare a jocului cu sticla și cu săruturi, cufundată într-un semiintuneric complice, în care abia se disting contururile personajelor, foarte frumos organizată spațial în volumul scenei, petrecerea sordidă cucerește dimensiunile unei imagini generalizatoare — perspectivă disprețuitoare și, în același timp, deznădăjduită asupra nimicniciilor fericirii filistine, care distrug dinăuntru substanța umană a celor care le caută.

Construit astfel, spectacolul izbutește să echilibreze compoziția cam prea neregulată a piesei, în care lungi scene dramatice alternează cu monoguri — și ele foarte lungi — așezate alături de scurte scene informative ; fluiditatea succesiunii cinematografice a unor momente decupate scurt, cîteodată chiar prin împărțirea în mai multe secvențe a scenelor și monologurilor, unifică și armonizează întregul. Astfel, se valorifică și unele momente secundare, care, la lectură sau în montarea de la Sibiu, au părut puțin străine de acțiunea principală : monologul Leolei, jalnică profesiune de credință a unei filistine inconștiente, sau scrisoarea matrozului, meditație plină de bun-simț și omenie.

Dinamica luminilor realizată de Titi Constantinescu, liniile elegante ale costumelor și evoluția lor cromatică, de la albul cu reflexe albastrii și argintii din preludiu, pînă la verdele închis și violetul de otravă al scenei de la kilometrul opt (Adriana Leonescu și I. Mitrici) întregesc viziunea plastică, la rîndul ei întregită printr-o ilustrație muzicală ce își ia sarcina nu numai de a traduce toate zgomotele furtunii, dar și de a comenta ideile și stările sufletești ale eroilor (Timuș Alexandrescu).

Dacă eroul central al piesei este Platonov, în spectacol eroina devine Anechka, adică Leopoldina Bălănuță. La ce „temperatură“ afectivă intră această actriță în scenă! Ce bogată încărcătură de emoții și gânduri aduce ea în lumina reflecțiilor! La început de tablou, un fascicul îngust de raze deucează chipul ei din întineric. Actrița stă, cufundată în gânduri, cu fața întoarsă spre sală, și numai expresia ei adânc concentrată e deajuns pentru a captiva instantaneu atenția publicului. Mișcarea aceasta este *dramatică*: simți, în tăcerea femeii, gânduri, neliniști, o încordare care atinge suferința. Întreaga scenă cu Platonov (actul II) este jucată la cel mai înalt grad de tensiune: pălăvrageala despre copii, albine, pojar este evident un mijloc prin care Anechka se străduiește să umple insuportabila tăcere a soțului. Leopoldina Bălănuță se luptă pentru a afla ce se petrece în mintea bărbatului ei, așa cum s-ar frământa pentru o cauză de care ar atârna viața sau moartea. Zbuciumul e condensat în regiunile ascunse ale sensibilității: tinăra soție se stăpânește și numai unele intonații brusce deznădăjduite destăinuiesc dureroasa ei frământare.

Aici se poate într-adevăr vorbi de simț dramatic, de autentică sensibilitate scenică. Actrița nu se mulțumește să rostească doar o replică; ea se află mereu în conflict, în acțiune, caută să afle, sau respinge, sau aprobă, sau neagă — reacționează cu toată ființa ei la ceea ce se petrece în jur. Nimic nu este ilustrat simplist, doar pentru a informa spectatorul: totul se dezvoltă treptat, prin caleidoscopul unor conflicte și acțiuni lăuntrice neîntrerupte. O demnitate de om care își cunoaște prețul și știe să se apere cu fruntea sus; o naivitate copilăroasă, fermecătoare prin stângăcia ușor ridicolă; o neliniște vibrantă de mare îndrăgostită; o simplitate de femeie „de rînd“, adeseori violentă și autoritară, dar niciodată grosolană — aceasta este Anechka, uluitoare de frumoasă, pe care o creează sub ochii noștri Leopoldina Bălănuță.

Alegerea lui Gh. Ionescu-Gion pentru rolul lui Platonov și-a confirmat în spectacol justetea. Lui i se datorește o foarte clară expunere a ideilor, el este cel care asigură în bună măsură tonul elevat al dezbaterii. Asta nu înseamnă că, făcînd un salt de 180 de grade în tipologia personajelor interpretate, Gion nu și mai poate desăvîrși interpretarea. El ar trebui să se elibereze mai mult de crispările pe care le datorește seriei de roluri mefistofelice interpretate: Platonov este un om „simplu“, un ostaș, bărbat al acțiunii, deloc sofisticat, deși adînc în gândire; Platonov nu poate să declame, el vorbește din inimă, așa cum actorul a izbutit pe deplin în monologul interior de pe drumul de întoarcere de la kilometrul opt. Și alte nuanțări, precizări ale stărilor afective, proprii anumitor scene, ar îmbogăți evoluția personajului. Un exemplu: cearta cu Ceasovnikov. Aici, partitura lui Platonov este foarte întinsă și Gion o parcurge cu bine, modelînd frumos, limpede, tezele eroului. Dar și această scenă ar cîștiga în expresivitate, dacă, gîndind la ceea ce Tovstonogov numește „natura sentimentelor“, actorul ar da mai multă atenție citorva date psihologice ale momentului. De obicei, Platonov este tăcut: sînt scene în care el nu rostește nici un cuvînt, există un subiect despre care nu vorbește niciodată decît în gînd (Mașa). Desigur, în alte scene (de pildă, în cea cu Zub) el devine volubil, dar numai pentru a impune ceea ce socotește el că este drept. Nu este un taciturn, dar este un stăpînit, un ostaș disciplinat, chiar și în momentele de intimitate, un om care nu-și îngăduie niciodată să se joace cu vorbele. De aceea, potopul de cuvinte prin care el încearcă să-l ajute pe Ceasovnikov este un moment neobișnuit, excepțional, în comportarea eroului. Scena ar putea căpăta o febrilitate aparte, care să motiveze această descătușare din tăcere prin dorința pătimașă de a clarifica și a curma zbuciumul prietenului său. Platonov este unul dintre acei mari pasionați care, din pricina densității fiecărei trăiri, par reci, distanți, „îngîmfați“. La pasiunea arzîndă din sufletul eroului, la dragostea lui pentru oameni, bărbătească și nerostită, ar mai trebui să mediteze actorul, cu atît mai mult cu cît spectatorul trebuie să îndrăgească acest personaj, nu să-l aprobe doar.

Ceilalți doi prieteni sînt Stamate Popescu (Ceasovnikov) și Constantin Codrescu (Kuklin). Primul a dezvoltat frământarea personajului pe linia, mai ales, a unor cuceritoare exuberanțe juvenile, convingîndu-ne într-adevăr că este năbădăiosul și răsfațatul băiat al tatii. Al doilea și-a construit cu extremă discreție personajul, evitînd orice stridență și ferindu-se să-l acuze direct. El se apropie mult de stilul simplu, expresiv și interiorizat al Leopoldinei Bălănuță. Excelentă a fost Jana Gorea în rolul episodic al Leolei: o expresie a vulgarității, care nu coboară niciodată pînă la faptul neartistic, o prostie ingenuă care se demască tot timpul,

o anconștență suverană, o frenetică agitație în căutarea meschinului bine mic-burghez, toate acestea trăite cu atîta dăruire și exteriorizare, cu atîta sinceritate, încît personajul capătă semnificația unei imagini generalizatoare a vieții inutile.

Un singur rol este în întregime greșit, și în concepție și în interpretare : Mașa. Coborît pînă la o senzualitate ieftin-provocatoare, personajul a fost minimalizat și problematica lui anihilată. Această femeie, cum am spus, nu este lipsită de puterea de a iubi, iar vulgaritatea interpretării nu justifică defel pasiunea lui Platonov. O astfel de eroină nu se poate despărți rizînd de omul pe care-l iubește și nu poate reveni la el cu atîta seninătate, parcă nicicînd nu ar fi suferit, cum face Doina Tușescu.

Supără și neutralitatea unor momente care sînt regizoral inexpressive, fie că, superficial interpretate, rămîn la stadiul afirmării nude a ideilor, neînsoțite de emoție, fie că, uneori, decorul, iluminat uniform, își pierde orice semnificație expresivă, arătîndu-ni-se ca o schelă metalică inexplicabilă. În scenele „de furtună“, cei patru interpreți strigă, pentru a acoperi tumultul, dar strigătele lor sînt simple eforturi fizice, lipsite de vibrația tensiunii lăuntrice, și de aceea nu emoționează. Cîteva roluri episodice sînt expediate în pripă — fără contur : dacă Jana Gorea, Ion Manta și C. Cristel aduc în scenă existențe individuale și stări de spirit prin care se întrezărește mersul ideii, Jean Lorin (Svietlicinii) și A. Codarcea (Tuman) se înfățișează ca simpli pioni mecanici. În sfîrșit, în unele momente — în scena balului, de pildă — ochiul spectatorului poate observa că nu toți actorii se mișcă ușor pe planurile înclinate ale decorului, că deplasările lor sînt uneori șovăielnice : trupa nu are antrenamentul necesar pentru a evolua nestingherit într-un decor atît de complicat. Mai sînt și alte neglijențe de joc supărătoare : vorbirea actorilor devine din cînd în cînd neinteligibilă, iar ținuta lor, cu prea puține excepții, este excesiv de liberă și de relaxată pentru niște ofițeri de marină.

Dacă spectacolul ar fi fost tradițional, „ortodox“, diferențele de calitate ar fi fost mai puțin supărătoare : fiind însă minuțios elaborat prin prisma unei gîndiri voit convenționale, „golurile“ de expresivitate dau senzația de artificial, dezvăluind spectatorilor schema intențiilor, „calculele“ creatorilor spectacolului. Iată de ce spectacolul de la Sibiu, deși mai puțin adînc în analiza sensurilor piesei și mai puțin bine jucat (cu excepția rolului lui Ceasovnikov, vibrant interpretat de Ion Bessoiu), părea mai simplu, mai spontan, mai accesibil, acolo înseși exigențele ce decurgeau din concepția regizorală fiind mai mici.

La Teatrul Tineretului este evident efortul de a realiza montări curajoase, contemporane, dar această strădanie poate căpăta împlinire numai dacă toți actorii o împărtășesc. Regizorul D. D. Neleanu, care este și director, ar trebui să urmărească mai consecvent dezvoltarea armonioasă a ansamblului. În acest sens se pot aduce obiecții și distribuției spectacolului *Oceanul* : de pildă, Leopoldina Bălănuță, care o joacă atît de bine pe Anecika, nu face decît să continue în acest rol seria unor tipuri care i-au devenit familiare. Pentru evoluția ei profesională este absolut necesar să încerce și alte roluri, deosebite fundamental de suita eroinelor „pure“ ; n-ar fi interesant, de exemplu, ca ea să dubleze rolul Mașei, atît pentru a găsi „linia“ personajului, cît și pentru a îmbogăți experiența actriței ?

Spectacolul de idei, modern în structura sa, are exigențe mari față de fiecare din componentele artei scenice : Teatrul Tineretului manifestă certe tendințe contemporane în repertoriu, are o scenografie categoric originală, îndrăzneată — în cel mai bun înțeles al cuvîntului, dispune de o excelentă echipă tehnică și de regizori, care caută formule expresive directe și emoționante. Pentru a-și putea cuceri un stil personal, a nu luneca spre manierismele spectaculare, regizorii teatrului trebuie să lupte însă pentru o egalizare a interpretărilor la nivelul lor superior.

Ana Maria Nartî