

niștior, în frunte cu Marin Străuț și Panait Vancea, — a căror interpretare trebuie subliniată. Ea a dus la relevarea unor valori ale textului, insuficient exploatate, de pildă, în spectacolul Teatrului Municipal, Ion Niculescu-Brună (Marin Străuț) a dat un relief scenic deosebit luptătorului comunist, o pondere plină de conținut atitudinilor sale, savoaarea înțelepciunii populare învăluindu-i replicile. Aceeași prezentare a lumii interioare a personajului a operat-o și Costel Constantinescu în rolul lui Panait Vancea. Adâncind trăsăturile, fugar schițate ale personajului, actorul a compus un om cu un caracter individualizat de muncitor, de luptător ferm, cu o remarcabilă simplitate de mijloace. Scena din adăpostul în care este aruncat Vancea, după maltratarea sa, rămâne în memoria spectatorilor ca un moment important în dezvoltarea conflictului și a caracterizării celui care avea să fie victima crimei.

La completarea unei atmosfere specifice momentului istoric respectiv, a contribuit prezența plină de prosepime a actriței Kitty Stroescu (Cernica Rareș) care a dovedit, fără ostentație, dăruire sinceră și candoare firească. La mijloc, între cele două lumi, mai mult sau mai puțin lămurite asupra drumului către dreptatea și adevărul epocii, stau trei personaje: inginerul Armașu, Elena și judecătorul Barbu Dragomir. Vasile Hașiganu s-a străduit să redea dezorientarea inginerului Armașu, scepticismul, în fața justiției, tulburarea reală în fața adevărilor spuse de muncitorul Vancea. Totuși, datele rolului n-au fost suficient adâncite, jocul actorului negăsind întotdeauna răsunet în conștiința spectatorului. Aceeași senzație de neîncredere în existența, în autenticitatea personajului o transmite și Liliana Russu (Elena), participantă la concurs. Asemenea interpretări, în care posibilitățile actorului nu sînt pe deplin valorificate, dovedesc o muncă nefinisată a regizorului cu interpreții, o lipsă de exigență care, înlăturate, pot duce neîndoișor la creșterea în măiestrie a colectivului.

Nu întâmplător, l-am lăsat la urmă pe Ion Buleandră (Barbu Dragomir), participant în concurs, căci sarcina sa în acest spectacol era deosebit de dificilă. Paralel cu evoluția judecătorului Dragomir, și în funcție de clarificarea poziției sale ideologice, se reconstituie elementele conflictului dramatic, se stabilește greutatea hotărîtoare a întrebărilor de conștiință pentru fiecare personaj în parte. Tînărul actor a compus figura unui intelectual entuziast, strîns legat de clasa muncitoare, dăruit idealurilor ei — în linii expresive și cu contur luminos. A lipsit însă jocului său subtila desfășurare de nuanțe la care rolul obligă implicit — ironia superioară la adresa lumii burgheze, marcarea evoluției ascendente a personajului, hotărîtoare în exprimarea mesajului piesei. Dintru început angajat pe poziții ferme, dintru început lămurit asupra evoluției anchetei, Ion Buleandră nu a explicat suficient de artistic spectatorului, transformarea intelectualului cinstit într-un luptător pentru cauza clasei muncitoare.

Insistînd asupra interpretărilor actricești, asupra perspectivei rolurilor, luminîndu-le (la propriu și la figurat — căci întunericul de pe scenă e departe de a crea ambianța cea mai favorabilă desfășurării piesei), colectivul Teatrului de Stat din Bacău va putea transforma acest spectacol în bună parte realizat, într-unul valoros.

Mira Iosif

UN SPECTÁCOL DE COMPOZIȚII

Teatrul Național „I. L. Caragiale”: *Cei din urmă* de Maxim Gorki

Ca și celelalte drame gorkiene, *Cei din urmă* nu este o simplă dramă familială, ci una socială, istorică, în centrul căreia este înfățișat tabloul lamentabil al descompunerii uneia din clasele muribunde ale Rusiei prerevoluționare: nobilimea.

Pe „cei din urmă” reprezentanți ai nobilimii ruse, Gorki îi recunoaște, și nu întâmplător, în sinul familiei Kolomițev, funcționari ai poliției, ai aparatului de presiune al autocrației țariste. Pe „cei din urmă” lachei ai ultimului țar, Gorki îi surprinde adunați în birlogul Kolomițevilor, unde își consumă, dezumanizați, ultimele clipe, încercînd prin noi crime să supraviețuiască, cuprinși de ură, dar mai ales de spaimă, în fața avîntului revoluționar.

Ca un revers dramatic al „micilor burghezi“, a căror citadelă era măcinată dinăuntru ei, de Nil, ultimul bastion al nobilimii ruse, își găsește pivotul dezagregării în afara lui, în persoana doamnei Sokolova, mama unui revoluționar învinuit pe nedrept de Ivan Kolomițev, capul familiei, ca fiind autorul unui atentat împotriva lui. Contrast izbitor cu peisajul uman al Kolomițevilor, Sokolova poartă ecoul înflăcărat al tuturor „oamenilor cinstiți din Rusia“, al revoluționarilor, configurând în economia piesei polul opus al conflictului dramatic și social, resortul sfîșierii interne și motivul prăbușirii Kolomițevilor.

Trebuie felicitat Teatrul Național pentru buna inspirație de a prezenta în cadrul concursului republican al tinerilor actori, un Gorki, care pe lângă permanenta sa frumusețe dramatică, și pe lângă permanenta sa actualitate, prilejuiește oricînd și oricărui bun artist (regizor, actor, scenograf), posibilitatea măsurării talentului pe această partitură dramatică completă, de o mare vibrație artistică și de un puternic dramatism.

Tînărul regizor Ion Cojar a urmărit cu precădere în spectacolul său, să scoată în relief sensurile dramei gorkiene, prin determinarea și sublinierea precisă a evoluției fiecărui personaj. El a realizat astfel, în primul rînd, un spectacol de actori: a încercat cu fiecare erou gorkian să opereze o clară radioscopie psihologică și socială, o descifrare analitică a biografiei lor, oferind actorilor ocazia să-și valorifice virtuțile interpretative, în finisarea mai mult sau mai puțin complexă a unor portrete artistice. Concentrîndu-și atenția asupra nuanțării destinelor tragice ale eroilor, Ion Cojar are meritul de a fi văzut continua sfîșiere a „celor din urmă“, nu ca o fatalitate, ci ca o necesitate istorică socială. Astfel, intrarea Sokolovei în casa Kolomițevilor, motivul declanșării dramei, a căpătat în specta-

Scenă din actul III



colul Naționalului caracterul de purtător simbolic al prezenței și creșterii avântului revoluționar.

Înțelegînd perfect sensul simbolic al personajului, artista poporului Aura Buzescu i-a conferit Sokolovei monumentalitatea, fermitatea, intransigența și tăria morală a unei clase sociale, conștientă și sigură de dreptatea idealului ce o animă, monumentalitate exprimată prin simplitatea, sobrietatea și calmul cu care l-a înfruntat pe Kolomițev.

Fără să greșescă, dar și fără să acopere suficient personajul, tinărul Dem. Rădulescu, interpretîndu-l pe Ivan, i-a intuit numai alura cabotinului în rol de erou, nu însă și tarele „bestiei în slujba tronului și a ordinii”. Neobișnuit probabil cu partituri dramatice de respirație mai largă, actorul, dotat de altfel cu evidente calități scenice, a sezisat cu mai puțină dibăcie resortul josniciei lui Ivan, — drama Sokolovei — urmărind cu insistență exprimarea spiritului de bravadă pe care l-a redat zgomotos, cu prea multă abundență de gesturi. Copie fidelă a lui Ivan, Alexandr, în interpretarea lui Damian Crișmaru, nu a fost decît tot o copie fidelă — dar a crispării și a ostentației utilizate și în spectacolul *Surorile Boga* —, deși aici a știut să-și poarte blazonul cu mai multă și delicată răceală și afectare.

Simona Bondoc nu a încercat să precizeze rolul Nadiei decît prin degajarea voit firească a farmecelor feminine. Gheorghe Cozorici, în schimb, merită laude pentru interesanta compunere a doctorului Lesci. Cu o mască sugestivă, Cozorici a surprins cu finețe caracteristica mârșavei „filozofii” a medicului șperțar, transmițînd „geniului bun” al familiei — cum îl numește Ivan — talentul unui adevărat geniu rău. Astfel, Gheorghe Cozorici, l-a jucat pe Lesci cu un total aer indiferent și parcă absent la frământările familiei, apărînd „discret” la momentul oportun, cu pași sireți și rezezi de animal de pradă, care adulmecă, își ia liniștit „porția” și se prelinge neobservat. Iar atunci cînd i-a fost solicitată inteligența, Cozorici-Lesci și-a debitat-o rar, solemn, ca un iezuit, împrumutînd, pentru a-și funda rubedenia spirituală cu Kolomițev, fraze mincinoase.

Evident, în fața acestui front comun al bestialității, drama Sokolovei pare inexistență. Reacția celorlalți este însă diferită. Astfel, în viața Sofiei și a lui Iakov, doamna Sokolova trezește ecoul unor vibrații umane de mult uitate. De aceea, dorința sinceră de a face bine, îi tonifică; jalnica lor neputință însă, îi ucide.

Marietta Deculescu a transmis Sofiei toată adîncimea dramei sale. Cu multă sensibilitate, inteligență și mai ales putere de convingere, actrița a redat zguduitorul destin al unei mame care nu și-a trăit viața, n-a avut forța să-și recunoască slăbiciunea și nici să devină o adevărată mamă. Imaginea omului slab a fost întregită de Marietta Deculescu continuu, cu fiecare gest nedus pînă la capăt, cu fiecare replică sugrumată înainte de a fi pronunțată. Mai ales, momentele de după întîlnirea cu Sokolova, cu *mama*, scenă în care Sofia își sfătuiește copiii, în care, cu teama omului inoportun încearcă să-și dovedească bunătatea, au constituit adevărate momente de artă interpretativă, prin profunzimea și sinceritatea cu care au fost trăite. Din păcate, Grigore Pavel nu a reușit să dea consistență generozității și în general, figurii lui Iakov. Actorul l-a înțeles pe erou numai ca pe un om fiziceste bolnav și,



Gh. Cozorici în Lesci

adoptind o atitudine exterioară, a lăsat în umbră schilodirea morală a nevolnicului unchi.

Pentru Piotr, Sokolova este confirmarea unor căutări care acum își află făgașul. Marcind frumos (în special în primele două acte), contorsiunile inadaptabilității, Mircea Cojan n-a mai avut însă resurse suficiente pentru a adînci și transmite prematura prăbușire a adolescentului, care-și realizează și-și hotărăște „moartea sufletului”, moarte pe care Piotr o trăiește treptat și nu o declară numai. Adică, tocmai ceea ce a reușit Silvia Popovici să însufle Verei, prin sublinierea continuă și fără ostentație a setei de viață, care sporește intensitatea tragică a șocului pe care aceasta îl va încerca în urma aventurii cu Iakorev. Actrița a exprimat acest moment excelent, trăind efectiv atît puritatea și pulsația vitală a copilei în primele scene, cît și maturizarea „micii bătrîoare” din final.

Luîndu-și ca punct de plecare în interpretarea Liubovei, numai luciditatea rece și impresionantă cu care aceasta rezumă disperarea și inutilitatea Kolomițevilor, Elisabeta Preda a supralicitat oarecum personajul, printr-o greșită punere de accent. E adevărat, Liuba este singurul personaj care nu caută și nu-și pune întrebări cruciale, mai ales, în legătură cu „tatăl” său; ea este singurul om care-și cunoaște soarta, și care deci pare că se frîmîntă mai puțin. În realitate însă, infirma gîndește cel mai mult, are o viață interioară foarte agitată, ceea ce îi permite să înțeleagă realitatea din jur și să pronunțe adevăruri vizionare. Mi se pare de aceea stîngă uniformitatea cu care Elisabeta Preda a înțeles-o și a redat-o pe Liuba, atribuindu-i o răutate excesivă, ce dovedește insuficiența pătrunderii esenței și — mai ales — a limitelor personajului gorkian.

Din restul distribuției am remarcat cu satisfacție crochiul lui Iakorev, precis caricaturizat de C. Stănescu, și aplombul cu care Eugenia Bammé a oscilat între senilitatea și puțina luciditate a dădacei Feodosia.

Și dacă în această sumară trecere în revistă am insistat uneori prea mult pe lipsurile interpreților, am făcut-o pentru că mi se pare că unele rotunjiri sînt necesare și pentru că posibilitățile actorilor asigură făptuirea acestora. Evident, regizorul Ion Cojar îi revine în primul rînd această sarcină, cu atît mai mult, cu cît și spectacolul — mai ales în cea de a doua parte — este încă perfectibil în ceea ce privește deplina armonizare a ritmului interior al dramei cu cel exterior, al planului psihologic cu cel social. Cea de a doua apariție a Sokolovei trebuie să continue și să marcheze obsedant, declinul implacabil al „celor din urmă”, raportat și condiționat de momentul social-istoric și să nu creeze — așa cum a apărut în spectacol — impresia unor mărunte certuri de familie.

Mult discutatul decor al scenografului Dan Nemțeanu a fost, desigur, o experiență pe linia intenției simbolice. Nu însă și pe linia funcționalității decorului care trebuia să creeze atmosfera de „temniță” din casa Kolomițevilor. Imaginînd un decor din perdele zdrențuite sau sulițe de forma unor vreascuri uscate și frînte, ce voiau să dea impresia unui blazon fărîmîțat, scenograful a supralicitat realismul metaforei, prin ostentație și lipsă de gust.

Credem că, prin înlăturarea scăderilor de la spectacolul de concurs, *Cei din urmă* va legitima înalta apreciere cu care l-a cîstit juriul concursului.

Emil Riman

ÎN IMAGINI CENUȘI

Teatrul de Stat din Orașul Stalin: *Cale lungă* de A. Arbuzov

Magician, la care bagheta e înlocuită cu cuvîntul, iar înfățișarea enigmatică cu aspectul real al unui erou al zilelor noastre, Anton — povestitorul din piesa *Cale lungă* de A. Arbuzov — face să apară nu „elfi” și palate miraculoase, ci oameni, pe care i-a cunoscut și momente de viață adevărată pe care le-a trăit. Povestirea sa (care constituie eșafodajul piesei lui Arbuzov) nu abundă în incidente, detalii și personaje fără număr. Piesa se recomandă, înainte de toate, ca o piesă de idei și de atmosferă. Autorul supune eroii (cîțiva tineri comsomoliști, constructori ai metroului din Moscova, aflați la rîspîntia începutului de maturizare) unei ample analize sufletești, le cîntărește însușirile etice, îi pune în fața unor probe a căror