

continuarea — cu alte mijloace — a afa-
cerilor, ucide virtuțile omenești, mortifică
suferințele celor care îl suportă. Pentru acest
motiv, trebuie să luptăm împotriva război-
ului”.

Specificul acestei drame stă în faptul că
nu există niciun personaj contrar, de opo-
ziție: locul acestuia e substituit prin pre-
zența vie, concretă, generală, a războiului.
Războiul ca realitate, ca ființă, iată eroul
cu care luptă, în mod inconștient, biata
Mutter Courage. Dar și lupta aceasta e
ciudată: e o luptă prin identificare, prin
anihilare; eroina noastră și fatidica ei
căruță cu mărunțișuri ajung simbolul cel
mai depriment tocmai al acestui război de
care se teme, dar de pe urma căreia tră-
iește.

Spectacolul pe care ni l-a oferit secția
germană a teatrului din Sibiu (regia Hans
Schuschnig) e surprinzător și derutant în
același timp. Ne-a surprins, în primul rând,
curajul tineresc cu care acest colectiv abia
înghiebat a atacat una din cele mai difi-
cile piese ale repertoriului european de
astăzi. Ne-a derutat pentru că, dincolo de
evidentele calități ale regiei și actorilor, ni
s-a părut, totuși, că ceea ce am văzut nu
a fost, nu a putut să fie un spectacol
brechtian. N-am recunoscut, decît foarte
arareori — în monologul Yvettei Pottier
(Erika Friedrich) și în scena morții Kattri-
nei (excelent interpretată de Dotza Stefan)
— fiorul specific pe care ni-l închipuiam
a fi al teatrului epic. Încolo, tot ce am
văzut a fost o desfășurare mai mult sau

mai puțin interesantă de tablouri create în
stilul teatrului obișnuit. Ceea ce a emoțio-
nat în jocul actorilor nu s-a realizat pe
linia tehnicii instrăinării; emoția și aplau-
zele publicului au răsplătit doar scenele
dramatice din acest teatru, zis epic. Con-
fuzia e justificată și regretăm enorm că,
în acest stadiu al teatrului românesc, ne
lipsește termenii de comparație. Sincer vor-
bind, spectacolul *Mutter Courage* e un
spectacol lung, dificil, aproape plictisitor.
Cine e vinovat? Noi, publicul, pentru că
nu avem antrenamentul teatrului epic; re-
gia și actorii, fiindcă n-au nimerit specifi-
cul, sau Brecht însuși, care oferă scenei
altceva decît ceea ce preconizează teoretic?
Nu putem să ne dăm seama.

Considerind rezultatele spectacolului din
punctul de vedere obișnuit, nu putem îo-
tuși ascunde bucuria unei certitudini. Chiar
dacă n-au incarnat o eroină brechtiană, Ilse
Thüringer și dubluna ei, Ursula Armbrus-
ter, au demonstrat publicului — prima:
farmecul colorat al unui joc natural, di-
rect, simplu; iar a doua: forța și patosul
unei neobișnuite încordări dramatice. Am
admirat jocul fermecător al Erikăi Friedrich
(rolul proxenetei Yvette Pottier), panto-
mima complexă și emoționantă a interpre-
tei rolului Kattrinei (Dotza Stefan), figura
tartuffiană a pastorului (Victor Bulhack)
și, mai ales, energia și promițătoarea pre-
zență scenică a citorva tinere talente, ca:
Joachim Szaunig, Kurt Conradt, Horst
Strasser etc.

Ion D. SÎRBU

Voluptatea jocului comic

Dacă în raport cu celelalte specii ale
comediei, farsa se deslușește printr-o con-
ducere mai arbitrară a acțiunii, în pofida
logicii curente, printr-o conturare de ase-
menea forțată a personajelor; în sfîrșit,
dacă simburile comic se ascunde mai mult
sub coaja situațiilor și a întorsăturilor de
efect, *Onomastica domnului director*, a
polonezilor Zdzislaw Skowronski și Iosef
Stotwinski e — așa cum au denumit-o au-
torii — o farsă. Dar numai în parte,
fiindcă la compunerea ei n-au prezidat ex-
clusiv legile speciei. Autorii s-au găsit
în fața vechii dileme, punte de încercare
a tuturor comediografilor de azi: există
în societate motive satirice, există tipuri
umane demne de a fi trase în țepa iro-
niei, dar există — majoritare — categorii
și individualități absolut sănătoase, zdra-
vene sub aspectul moral și al concepției de
viață. Calculul, din punct de vedere socio-
logic și statistic, e exact. Numai că, din

punctul de vedere al artei, al scenei, nu e
la fel. E clar că în comedie toate elemen-
tele se dispun în mod firesc într-un cîmp
ce gravitează spre nucleul comic. Orice
altă orientare e fie fortuită, fie subsidiară.
Forța comediei, *vis comica*, înlătură tot ce
ii e potrivnic sau neconform. În speță,
efortul de a alinia, cu drepturi egale, ideii,
personaje, conjuncturi de altă ținută decît
cea comică, e de multe ori sîntit eșecului.
Într-o comedie, personajele cu încărcătură
comică sînt atît de puternice, tocmai pen-
tru că acționează pe teren propriu, încît
pun în umbră, dacă nu în ridicol, tot res-
tul. Cu o singură excepție, cînd personajele
de o structură diferită de cea co-
mică se orientează după coordonata prin-
cipală a piesei, adică se acordează tonali-
tății comice. Cu atît mai mult, dacă e
vorba de farsă, fie ea cu obiectiv sa-
tiric.

Autorii *Onomasticii domnului director* au

vrut să ridă și să ne facă să ridem de apucăturile și deprinderile rele ale unor personaje la niveluri diferite în ierarhia socială: îngimfarea, intoleranța, frazeologia stearpă a unui director de întreprindere (Puchalski); slugărnicia, conformismul subaltern al unui șef de serviciu (Dobek); precaritatea morală a unui decelasat (Poldek); abuzul de „putere” al unei secretare-dactilografe (Zuzia). Pe aceeași i-au așezat în poziții contrastante față de o mulțime de personaje pozitive sau semipozitive, în frunte cu inginerul Rachwal, cu Maria și Magda Puchalski (soția și fiica directorului) și cu directorul general — care au menirea să-i dezvăluie și să-i facă inofensivi pe cei dintii. Au presărat dialogul cu — mai mult decît una — săgeți la adresa birocratismului, familiarismului și a altor racile; au inserat în conflict o mică intrigă amoroasă; au făcut ca în final să triumfe binele, apoi și-au așezat, modest, lucrarea sub emblema farsei și au încredințat-o montării scenice.

La Iași (Teatrul Național), *Onomastica domnului director* a încăput pe mâini bune. Mai exact, s-a bucurat de o regie dezinvoltă și deschisă mijloacelor speciei și, mai ales, de o interpretare generoasă, care a avut în centru un comedian excepțional: Miluță Gheorghiu. Fără să exagerăm și fără să diminuăm prin nimic valoarea aportului celorlalți interpreți, putem afirma că trei sferturi din succesul spectacolului — care continuă să facă săli pline — se datoresc lui Miluță Gheorghiu, extraordinarei sale vivacități, spontaneiității sale expresive. Nu s-ar putea susține că personajul creat de actor e aidoma celui imaginat de autori. La rigoare, am spune chiar că directorul Puchalski s-a întîlnit cu Miluță Gheorghiu la jumătatea drumului, că acesta din urmă a lăsat personajul să vină la el, făcînd cu zgîrcenie cîțiva pași spre personaj. Dar acestea ar fi considerații de care ne-am împiedica în alte împrejurări, în orice caz nu în legătură cu Miluță Gheorghiu. Fiindcă, mai mult sau mai puțin, credincios modelului conceput de autori, Puchalski a trăit prin interpretul ieșean cu o exuberanță, cu o vitalitate invidiabilă de cele mai ilustre personaje ale literaturii comice. În curînd se va ivi necesitatea de a analiza mai amplu personalitatea artistică a lui Miluță Gheorghiu. Deocamdată, ne mărginim să facem elogul fericitului său temperament scenic, irezistibilei expresivități a mimicii și a gestului și, nu mai puțin, a cuvîntului. Miluță Gheorghiu e, singur, un spectacol plin de vervă, molipsitor de bună dispoziție.

Ceilalți interpreți l-au încadrat cu multă promptitudine comică, detașîndu-se în primul rînd Eliza Nicolau (doamna Puchalski) care, mai ales în actul III, a rea-



Miluță Gheorghiu (Puchalski) și Ștefan Dănculescu (Dobek)

lizat un prototip savuros de vanitate culinară, de provincialism și de clarviziune familială. Nu mai puțin interesante, interpretările Rellei Ghișescu și Rodicăi Suciu: intuire clară a „numerelor” secretarei Zuzia la cea dintii, căldură și atenție la valorile comice ale rolului, la cea de a doua. O notație meritorie trebuie atribuită și lui Ștefan Dănculescu (Dobek), în ciuda unui abuz de efecte facile, dar mai ales lui Ion Buraga (directorul general), care printr-un umor discret și printr-un fin simț al ironiei a salvat un personaj înzestrat de autori cu foarte puțină substanță. Antipatic și rece, în schimb, „pozitivul” inginer Rachwal, personificat de Valeriu Burlacu.

Regia lui Traian Ciurea, deși puțin învederată în spectacol (ceea ce nu e rău), a avut meritul de a fi desfășurat generos ghemul farsei, fără rigidități și fără preveniri academice, și mai ales, de a fi lăsat liber joțul scinteiilor al interpretului principal.

Remarcăm, în același timp încercarea scenografului Mihai Stamate de a seconda prin cîteva elemente de decor (un fanion,

lozinci, o firmă grotescă) ideea satirică a piesei.

În rezumat, *Onomastica domnului director* ilustrează bunele roade care se pot obține dintr-un pretext dramatic, atunci când trupa de actori — supravegheată de

un regizor cuviincios și potențată de suflul ineputabil al unui mare comedian — simte în fiecare seară voluptatea de a aprinde într-un colț al scenei flacăra jucăușă a Thaliei.

Florian POTRA



○ treaptă ce trebuie depășită

Cu *Marele bijutier*, Teatrul de Stat din Bacău se află la a cincea premieră în stațiunea 1956—1957. După *Take, Ianke și Cadîr*, *Omul care a văzut moartea*, *O chestiune personală* și *Ziariștii*, comedia scriitorilor maghiari Karinty Frigyes și Măjoros István indică o nouă treaptă a unei munci siruitoare. Asigurarea unui repertoriu capabil să satisfacă interesul artistic al orașului de reședință și — prin turnee — al întregii regiuni; valorificarea tuturor elementelor actoricești, promovarea dramaturgiei române și străine — sînt obiective demne de toată considerația. Preocuparea aceasta, a unei activități desfășurate în extensie, nu este însă lipsită de consecințe negative în ordinea calității. Realizarea spectacolului *Marele bijutier* e o dovadă.

Comedia celor doi scriitori maghiari este o satiră socială, estompată prin ironie. Un mare industriaș surprinde, într-o seară, un spărgător care își făcea de lucru la safe-ul său. Captivat de sinceritatea și avîntul cu care acesta își apăra „meseria” și atras totodată de perspectiva redresării economice a întreprinderii, fabricantul și-l asociază. Spărgătorul salvează fabrica de la ruină, dar izbînda sa este repede întunecată: fabricantul îi fură logodnica și pierde întreaga lor avere în speculații la bursă. Disperat, fostul spărgător se predă poliției. Mărturisirea sa nu izbutește însă să zdruncine prejudecățile și imaginea falsă despre vîrfurile societății. Toți îl cred nebun, pentru că nimeni nu confirmă declarațiile sale: financiarul — din interes; vechiul său complice — din prietenie; fata iubită — din dragoste; cu toții îl obligă să rămîină la postul său de conducere în această întreprindere, salvată — ca prin minune — de un împrumut străin.

Marele bijutier nu este o operă de sarcasm virulent ci de ironie, de multe ori abia implicată, care nu afectează zonele adînci ale conduitei umane. Ca și genialul escroc din *Nekrasov*, spărgătorul („Marele bijutier”, cum i se mai spune) e singurul erou care are conștiința etică a raporturilor sociale, după ce se dovedise singurul om cu conștiința artistică a meseriei sale. Piesa cultivă tocmai paradoxul aparent că universul moral al spărgătorului este unul

cu valori stabile și echilibrate, în timp ce societatea din jurul lui se dezvăluie ca o urzeală de intrigă, minciună și cinism. Nu raportul față de legi este, deci, important, ci raportul față de propria ta conștiință: ea, și numai ea, legiferează just.

Spectacolul, regizat de I. G. Russu, nu s-a lăsat antrenat spre comicul buf, ci a subliniat semnificațiile morale și sociale, rezolvînd totodată cu justete unele momente de comedie (jocul în jurul fotoliului, din tabloul 3; citeva scene din tabloul 4). Deficitară în ceea ce privește ritmul spectacolului, regia s-a orientat spre definirea caracterului eroilor: isteria logodnicei (tabloul 3) sau tentația bătrînului la vederea bijuteriilor (tabloul ultim) trebuie înțelese în sensul acesta. Nu e mai puțin adevărat că regia a permis interpretului principal un tempo încetinit — care s-a răsfrînt asupra întregului spectacol — iar logodnicei o lamentație permanentă, prin nimic justificată, și o prematură cădere în vulgaritate.

Dintre interpreți, Gigi Iordănescu (Fabricantul) s-a detașat prin culanță scenică, agilitate spirituală și fină insinuare a cinismului. Poate că totuși, uneori, farmecul său personal a venit în contrazicere cu profilul moral al personajului. Ion Schimbinski, în rolul „Marelui bijutier”, a oferit o interpretare contradictorie: pe de o parte a domolit ritmul spectacolului, sleind o desfășurare care se cerea precipitată; pe de altă parte, n-a marcat îndeajuns reticența care indică căliberarea, momentele de cumpănă ale personajului, mulțumindu-se să debiteze textul. Interpretul a avut o scenă (tabloul 4) cînd a fost alături de indicația cuprinsă în replica partenerului: Inspectorul de poliție îi reproșează, pe nedrept, tonul elegiac, deoarece jocul spărgătorului vădea iritare și revoltă. Momentul său cel mai reușit a fost autodemascarea la telefon, cînd actorul a găsit tonul unei sincerități autentice. Interpretarea Milenei Rizecu (Logodnica) n-a acoperit întreaga complexitate sufletească a personajului: scîlpirile de ironie și cinism s-au pierdut în tonul de tîngire. Ana Cristi (Fica fabricantului) a vădit discreție, înțelegentă, dar și un oarecare scepticism de prisos, într-un rol aproape ingrat ca regi-