

ideal ale eroilor, mărunți oameni „terre-à-terre”.

Am insistat asupra acestei trăsături a *Jocului de-a vacanța*, piesă de altfel destul de cunoscută (mai puțin jucată), căci ni se pare că spectacolul Teatrului de Stat Reșița, care vine să umple un gol în repertoriul lui Mihail Sebastian pe scenele noastre, e tribut ar unei viziuni eronate, minore asupra piesei. Primă ipostază a unei problematice complexe, dezvoltată ulterior în dramaturgia sa, *Jocul de-a vacanța* — în pofida titlului de comedie — e o piesă gravă. Conține întrebări, sugerează răspunsuri. Situațiile, gesturile cele mai comice au ca în desenul în creion o umbră, un relief dureros. Interminabila călătorie pe oceane a lui Bogoiu, ca și configurația întregului personaj, de altfel, sînt de natură chehoviană și nu întimplător scena cea mai „grasă” de farsă, a sosirii intrușilor, e urmată de un moment grav, apăsător, în care realitatea cu tot cortegiul ei de mizerii irumpe brutal, stricînd toată poezia visării.

A juca această piesă, apăsînd doar pe resorturile ei comice, neglijînd mesajul, conținutul de idei, aspirația eroilor spre o fericire abstractă dincolo de sărutările concrete, constituie o eroare. Regia (Al. Miculescu), cedînd unui gust ieftin și unei tendințe facile spre piese ușoare, a făcut un dublu compromis față de textul lui Mihail

Sebastian și față de sarcinile repertoriului. Spectacolul realizat cu decență meșteșugărească, cu bun gust în soluția scenografică (Horea Popescu), omogen în ansamblu, oferă totuși o culoare palidă, o tentă facilă eroilor lui Sebastian. Cu o excepție: Adria Almăjan Pamfil care în rolul Corinei a intuit în profunzime sensibilitatea, imperceptibilele și nuanțele mișcări sufletești, cerebralitatea și totodată sentimentalismul eroinei. Din păcate, comunicarea scenică cu partenerii ei n-a fost pe deplin posibilă. Sorin Lepa, în rolul lui Valeriu Ștefan, s-a pretat unui joc exterior, fals, afectat, lipsit de înțelegere față de text. Nicolae Stoicescu a avut cîteva momente de trăire autentică în persoana domnului Bogoiu. Dar concepția regizorală facilă, de un comic gratuit, a afectat prea mult ținuta acestui personaj, limitîndu-l la o simplă caricatură ridicolă. În restul distribuției, Teodor Toma — un Jeff cu destulă candoare și aroganță, Maria Magda o madam Vintilă cu multă prezență scenică degajînd un farmec deosebit, Ninon Florescu o mahalagioaică plină de pitoresc și vulgaritate drămuită. Plastica spectacolului (scenografia îndrăzneată constituie un progres pentru Teatrul de Stat din Reșița), cu excepția unor costume de gust îndoielnic, contribuie la sugerarea atmosferei din pensiunea Weber.

Mira IOSIF

Cînd piesa e valoroasă și regizorul talentat...

Teatrul Secuiesc de Stat Tg. Mureș : *Vassa Jeleznova* de M. Gorki

Azilul de noapte, Egor Buliciov și *Micii burghezi*, jucate înainte de 1950, se înscriu printre cele mai de seamă realizări ale Teatrului Secuiesc : piesele lui Gorki au avut un rol deosebit de important în dezvoltarea artistică a acestui colectiv și, de aceea, întoarcerea la dramaturgia gorkiană mi se pare a fi cel mai frumos dar de care teatrul din Tg. Mureș l-a închinat aniversării Marii Revoluții.

Valoroasa tradiție stabilită în interpretarea pieselor gorkiene era însă atribuită în conștiința spectatorilor (și, din păcate, nu numai a lor), în mare parte, aportului citorva actori consacrați (Szabo Ernő, Kovacs,

Delly), îndrumați de doi experimențați regizori (Szabo Ernő și Tompa M.). Montarea *Vassei Jeleznova* de către un regizor tînăr (Harag György), fără concursul actorilor amintiți și într-o perioadă în care nivelul general al teatrului este — din motive pe care nu e cazul să le discutăm aici — în general mai scăzut decît în anii în care s-au prezentat primele trei spectacole gorkiene, a demonstrat însă că la Teatrul Secuiesc se pot realiza spectacole de valoare și în condițiile actuale, ale lipsei unora dintre virfurile scenei, dacă repertoriul este de calitate superioară și dacă regizorul este nu numai talentat, dar și un



Köszegi Margit (Vassa) și Erdős Irma (Rașel)

inspirat animator. A mai dovedit acest spectacol că prestigiul binemeritat, dobândit cu ani în urmă de Teatrul Secuiesc, nu trebuie considerat ca fiind rezultatul exclusiv al existenței unor personalități deosebite, al căror important rol nu trebuie și nu poate să nu fie recunoscut, ci, în primul rând, ca rezultatul existenței unui foarte omogen *colectiv*, însuflețit de năzuințe comune și care a reușit să-și cristalizeze un drum propriu de interpretare.

Acestui colectiv, care în ultimul timp (e vorba, de fapt, de vreo 4—5 ani) începuse să-și piardă omogenitatea și să nu mai aibă o preocupare permanentă pentru găsirea celor mai pregnante și mai variate mijloace de expresie, reușind rareori să mai atingă nivelul artistic superior al primilor ani de existență, piesa lui Gorki și îndrumarea regizorului Harag i-au redat vechile și apreciatele virtuți.

În primul rând, Harag a avut o concepție regizorală foarte bine definită, căreia i-a subordonat toate elementele spectacolului, pină la cele mai mici amănunte. Totul pe

scenă vorbește de viața urită, tristă, plictisitoare și leneșă a burgheziei ruse din anii imediat următori revoluției din 1905. Rezolvarea găsită de regizor pentru finalul actului II, sau pentru scena „păsărica domnului” din actul III — momente în care, în spectacol, dezgustul de viață se imbină cu viciul, și plictiseala cu demența — este doar un exemplu de felul în care a știut Harag să illustreze această viață, să justifice replica rostită de Rașel: „Urit mai trăiți. Dar nici nu sințeți vrednici de o viață mai bună”, replică de o importanță deosebită în economia piesei și care capătă astfel un înțeles deplin. Harag a adus pe scenă realitatea, dar n-a alunecat niciodată în naturalism. El a știut să găsească întotdeauna esențialul, pe care l-a ilustrat cu amănuntul cel mai semnificativ ales cu discernămint și dozat cu grijă. În finalul actului I, de exemplu, din momentul în care Liza anunță moartea lui Serghei Jeleznov, felul în care sînt rostite cele cîteva replici, dar mai ales pauzele create de regizor, gesturile interpreților și mișcarea în scenă sugerează perfect mulțimea gândurilor și sentimentelor de care sînt cuprinse personajele. Același lucru se poate spune și despre finalul piesei, care aduce, prin rezolvarea găsită de regizor în plastica și mișcarea interpreților, o încununare plină de dramatism a imaginii personajelor.

Regizorului i-a apărut foarte clar principiul profund artistic al „unității în diversitate”, principiu care a stat la baza creației scriitorului, și a avut grijă ca în spectacol, potrivit textului, personajele să fie individualități puternic conturate, distincte, cu pregnante amprente personale, dar care, deoarece fac parte din aceeași lume, se întilnesc undeva, într-o imagine de ansamblu a acestei lumi, ele nefiind de fapt altceva decît diferite moduri de existență ale aceleiași societăți.

Evident, meritul nu este exclusiv al regizorului, dar e limpede — și experiența Teatrului Secuiesc a dovedit acest lucru — că, fără o atentă și competentă îndrumare regizorală, actorii nu dau măsura deplină a talentului lor, iar de o imagine unitară, omogenă a ansamblului nici nu mai poate fi vorba. Din mina lui Harag spectacolul a ieșit perfect încheat. Tensiunea dramatică crește într-o gradare precisă, cu momente de relaxare foarte bine alese și fără fisuri, fără să știrbească unitatea întregu-

lui. Cel mai elocvent exemplu în această privință îl constituie discuțiile dintre Vassa și Rașel. Prima dintre aceste discuții, cea de la începutul actului II, începe de la un nivel complet scăzut al tensiunii și crește gradat pînă la replica Vassei: „...Am cunoscut niște oameni atît de răi, încît te cuprinde o furie oarbă împotriva lor. Îți vine să le dărâmi casele și să dai foc avutului lor, iar pe ei să-i dezbraci pînă la piele, să-i lași să moară de frig și de foame, să-i strivești ca pe niște gîndaci...” Replica aceasta, care reprezintă punctul culminant al discuției de pînă atunci, constituie o revelație pentru Rașel („Ia te uită, chiar și în dumneata, în această ură a dumitale, este ceva de preț...”). Apare aici un prim moment de relaxare, care se continuă pe parcursul cîtorva replici. Apoi, din nou, brusc, tensiunea revine la nivelul înalt, atins în replica Vassei citată mai sus, și continuă să crească, atingînd nivelul cel mai ridicat în clipa în care apar fetele. Se realizează acum un al doilea moment de relaxare, de data aceasta de mai lungă durată. A doua discuție, pe la mijlocul actului III, fiind o continuare a primei, începe inițial de la o tensiune ridicată și atinge o intensitate maximă. Momentul de relaxare vine abia în momentul ieșirii din scenă a Rașelei. Ritmul interior și mișcarea exterioară — în concordanță, sau în opoziție, după cum o cere situația — sînt cu măiestrie stăpînite de regizor. Aproape de sfîrșitul actului II există o scurtă dar violentă ciocnire între Vassa și Natalia. Ritmul, pînă atunci lent, se accelerează. Tensiunea crește. Debitul verbal se precipită. Frazele se întretaie brusc, fără pauză. Dar această izbucnire e ca un foc de paie care ține numai o clipă. Apoi, deodată, totul reintră în „normal”, viața reîncepe să curgă molcom, uniform, fără orizont.

Lui Harag i-a fost clar faptul că în conflictul principal al piesei nu se înfruntă numai două mame, ci, în ultimă instanță, două clase sociale profund antagonice, că piesa lui Gorki nu este o dramă intimistă, de familie, ci una cu largi și puternice rezonanțe sociale. De aceea, el a avut grijă să sublinieze că Vassa nu iubește în Colea pe nepot, ci doar pe moștenitorul întreprinderilor, că dacă Vassa a permis Rașelei să-l ia cu ea pe Feodor, pentru că spune ea „ce era să fac cu un bolnav?”, nu-i îngăduie în schimb să-l ia pe Colea, toc-

mai pentru că nepotul îi este de folos în afacerile ei. De altfel, într-una din replicile Vassei e cuprinsă ideea că pentru ele două există interese mult mai mari decît cele familiale: pentru Rașel ideea revoluției, iar pentru Vassa afacerile. Kőszegi Margit are în rolul Vassei o creație remarcabilă; poate, cea mai strălucită, într-o carieră lungă și nelipsită de succese. Ea și-a construit personajul, pornind de la replica prin care Rașel o caracterizează pe Vassa drept o femeie deșteaptă, puternică, dar totuși sclavă: sclavă a banului, a intereselor materiale meschine. Actrița se mișcă în scenă cu pași mari și hotărîți, are gesturi energice și categorice, o plastică ce subliniază forța și conștiința ei, priviri poruncitoare. Simți că e stăpînă și că tuturor le e teamă de ea. Sînt apoi cîteva momente, create de regizor, în care Vassa rămîne singură în scenă, fără să aibă vreo replică. În aceste momente, imaginea Vassei se întregeste cu cîteva elemente absolut necesare înțelegerii depline a personajului, în perspectiva evoluției rolului. O vezi, pentru o clipă, obosită, hărțuită, frămîntată. Dar numai pentru o clipă, pentru ca imediat gîndul la afaceri să-i redea stăpînirea de sine și energia. Obișnuită ca toți să i se supună, împotrivirea Rașelei o irită, o enervează; în jocul actriței acest lucru se lasă simțit sub calmul aparent pe care-l afișează. Kőszegi Margit a marcat cu multă subtilitate faptul că pe Vassa nu o frămîntă atît ideea că Rașel ar putea să-l ia pe Colea, cit ideea revoluției, a distrugerii clasei ei, a pierderii averii și, marcînd un drum evolutiv al acestor gînduri, ea ajunge în mod firesc și necesar la hotărîrea de a o preda pe Rașel jandarmilor.

Moartea personajului e pregătită cu grijă de actriță. Pe măsură ce primește noi lovituri, pe măsură ce apar noi griji, Vassa e tot mai obosită și apare tot mai des senzația de sufocare. Într-o ultimă discuție cu Rașel, Vassa îi spune: „Pricepe că mie, Vassa Hrapova, nu-mi pasă de clasa asta (burghezia — n.n.). Spui că e pe moarte? Nu mă privește! Eu sînt sănătoasă. Sînt stăpînă pe întreprinderea mea și nimeni nu-mi poate sta în cale, nimic nu mă poate înpăimînta”. În acest moment, Vassa dă impresia unui stejar falnic și viguros, cu rădăcinile puternic și adînc înfipite în pămînt. Dar, peste cîteva minute numai, după ce află că și propria ei familie, că și fra-

tele ei Prohor și fiica ei Natalia „ațita așteaptă, să mă muște, fie și de călcii, numai să mă muște”, se prăbușește ca un stejar găunos, mîncat de carii, ca un stejar putred, care nu mai poate rezista furtunii. Evident, moartea Vassei are un sens simbolic mult mai larg. Regizorul s-a ferit însă de a cădea în simplism sociologic. El a subliniat semnificația socială a acestui fapt, accentuînd tocmai drama personală a Vassei, moartea ei ca individ, dar un individ care — tot datorită liniei date de regizor și, bineînțeles, măiestriei interpretei — apare ca un reprezentant tipic al unei anumite categorii sociale pe care furtuna revoluției ce se apropia urma să o doboare. Furtuna care o doboară pe Vassa pătrunde pe scenă prin Rașel. E limpede deci că, în înfruntarea Vassa-Rașel, Rașel trebuie să domine, deși puterea e de partea Vassei.

Regia i-a creat interpretei (Erdős Irma) condițiile necesare, atît prin jocul de scenă (dirijat astfel încît să reliefeze superioritatea Rașelei, puterea ei morală, năzuința și fermitatea ei), cît și prin accentuarea treptată a neliniștii de care e cuprinsă Vassa, pe măsură ce Rașel îi aruncă în față o serie de adevăruri. Aceste adevăruri au sunat însă uneori fals, lozincard, neconvîngător, pentru că actrița nu a găsit întotdeauna intonația cea mai bună, pentru că replicile n-au avut întotdeauna căptușeala emoției, sau poate pentru că actrița se repetă într-un mod supărător, reeditînd în acest rol

clisee cunoscute, întrebuițate în alte ocazii. Această parțială nereușită este singura din spectacol.

Szamossy Kornelia, interpreta Ludmilei, a fost revelația spectacolului. Mi-au plăcut sinceritatea și spontaneitatea jocului ei și în special mulțimea și varietatea amănunțelilor semnificative folosite de actriță pentru realizarea unui personaj viu, a unui caracter complex. Consemnînd acest fapt, trebuie însă să revin din nou la rolul regiei, deoarece succesul actriței mi se pare a fi în mare măsură meritul regizorului. Într-adevăr, după o bună Rosalinda (*Cum vă place*, spectacol de absolvire al Institutului de Teatru „Sentgyörgyi István”), am revăzut-o în cîteva roluri în care a dezamăgit. Recent însă, a avut două creații foarte izbitute: Dona Diana și acum Ludmila. Și, deoarece în aceste două spectacole, spre deosebire de celelalte în care a mai jucat, se observă o deosebită preocupare a regizorului pentru munca cu actorii, se poate trage ușor concluzia sus-amintită. Cert este că Szamossy are talent, dar are nevoie de un foarte bun regizor pentru a-l putea valorifica. Altfel, cade în păcatul manierismului, repetînd la infinit aceleași mijloace de expresie.

Ceilalți interpreți au fost, toți, foarte buni. Și chiar dacă spațiul nu ne permite să le analizăm creațiile, merită să-i amintim măcar cu numele: Mende Gabriella (Natalia), Banyai Marta (Anna), Szabo Duci (Liza), Sarlai Imre (Prohor).

Zeno FODOR

Tradiționalism și contemporaneitate

Teatrul Evreiesc de Stat Iași: *Generația din pustiu* de L. Bruckstein

Deși tinăr, Ludovic Bruckstein este un autor cunoscut de o bună parte a publicului din țara noastră. Piese sale: *Familia Grinwald*, *Schimbul de noapte* și *Întoarcerea lui Cristofor Columb* — reprezentate în ultimii ani la diferite teatre — au dezvăluit un talent autentic, care, dincolo de stingăciile inerente — cum se zice — începuturilor, se arată pasionat de analiza unor fapte de conștiință determinate de situații actuale.

Generația din pustiu — noua lucrare a lui Bruckstein, reprezentată de Teatrul E-

vreiesc din Iași în cinstea celei de a zecea aniversări a Republicii Populare Romine — marchează o certă lărgire a cîmpului de investigație și o incontestabilă îmbogățire a însușirilor compoziționale stăpînite de autor.

Piesa montată de curînd pe scena Teatrului Evreiesc de Stat face parte dintre lucrările ce se susțin pe un personaj-pivot, al cărui profil moral capătă sens prin contactul cu personaje și situații adecvate tocmai acestui scop. Firește, piesele de această factură sint, într-un fel, mai pretențioase, prin interesul deosebit pe care trebuie să-l