



# 702

## CELEBRUL

Decor din actul II

### PE SCENA TEATRULUI DE COMEDIE\* DE LA TEXT LA SPECTACOL

# U

nul din cele mai instructive și mai pasionante capitole ale teatrului se intercalează între acceptarea unei piese și prima ei reprezentare. Atmosfera de febră, de emoție, în care nădejdea înfiorată alternează cu momente de nesiguranță și teamă, climatul de creație în comun, de confruntare a opiniilor, de sugestii, satisfacția celor dintii reușite, toate acestea sînt pur și simplu captivante. Este desigur o bucurie să asisti la premiera unui spectacol, dar poate că nu e de disprețuit nici bucuria de a descoperi — odată cu regizorul și interpreții — culisele unei opere, de a forța marile și micile ei secrete, de a deschide cu chei potrivite porțile ei închise, dezlegîndu-i esența și recunoscînd în stare primă materialele și uneltele folosite. Această încercare de intimitate, de apropiere și de cunoaștere a unei lucrări dramatice, se arată cu atît mai utilă cînd se aplică asupra unei piese originale. Asistînd zi de zi la repetițiile unei piese, sesizezi mai bine ca oricînd că un spectacol de teatru e făcut din nenumărate resurse de talent, de energie, de inventivitate și de inteligență, îngemănate într-un tot. Sînt convingeri ce ne-au fost întărite urmărind repetițiile piesei lui Al. Mirodan: *Celebrul 702*. Cunoșteam textul din revista „Teatrul”, avusesem prilejul să ne spunem pe larg părerea despre virtuțile lui în paginile aceleiași reviste. Asistînd la pregătirea spectacolului, am putut reconstitui încă o dată, dar din perspectiva artiștilor, sensurile comediei.

\*\*\*

*Celebrul 702* a fost primit de colectivul Teatrului de Comedie, așa cum și drept era, cu o reală prețuire. El a văzut în această piesă o satiră drastică la

\* Data premierii: 5 ianuarie 1961. Direcția de scenă: Moni Gheleter. Decoruri și costume: Al. Brătășanu.  
Distribuția: Radu Beligan (Cheryl); Florin Scărlătescu (Joe); Sanda Toma și Liliana Țicău (Diana); Mircea Șeptilici (Editorul); N. Gărdescu (Preotul); Dem. Savu (Gardianul); Ion Lucian (Jackson); Mircea E. Balaban (Directorul Inchisoriei); Rozalia Avram (Miss Page); Nineta Gusti (Miss Pope); Amza Pellea (Directorul Inchisoriei Alcatraz); Al. Lungu și D. Chesă (Omul lui Armitage).

adresa „modului de viață american“. În adevăr, soarta lui Cheryl Sandman, silit să ascundă sub trăsăturile unui vagabond declassat germenul ilustru al unui om deosebit și al unui scriitor, comedia amară a existenței lui, desfășurată la „doi pași de scaunul electric“, prinsă în urzeala unor sălbătice interese, vindută și revindută de-a lungul unor „negocieri“ foarte specifice societății americane, reprezintă o virulentă pagină de pamflet. Regizorul, pictorul și actorii au primit lucrarea *Celebrul 702* cu afecțiune și au judecat-o cu discernământ, căutând să-i valorifice însușirile, deciși să nu scape nici un resort și nici un detaliu din acelea care ar fi putut să întărească sensurile piesei. Când comedia a fost citită întâia dată interperților, de către Radu Beligan, ea a fost ascultată cu o încordare vie, punctată de repetate explozii de râs și care exprimau cum nu se poate mai bine caldă lor adeziune. Lor le-au urmat prompt o seamă de întrebări timide sau fâțișe, sub care se ascundea cea mai legitimă dintre dorințe: aceea de a desăvârși piesa. Moni Ghelerter a observat că neori Mirodan se lasă antrenat de hazul unor momente, conferind acestor amănunte linii mai importante decât trebuie să comporte echilibrul piesei și mai ales că le lasă fără justificare (se referea la scena în care Cheryl pare hotărât să meargă pe scaunul electric, după ce a obținut aminarea sentinței). Radu Beligan voia ca autorul să precizeze și mai puternic fizionomia morală a lui Cheryl, astfel încât să se vadă că avem de-a face pur și simplu cu un vagabond silit să accepte rolul unui asasin. Sanda Toma dorea să știe când, și mai cu seamă cum, Diana devine Fata în albastru. Problemele ridicate de interperți, cu acel simț al concretului pe care-l are întotdeauna cel ce trebuie să dea viață unui personaj, n-au rămas fără ecou. Autorul și-a revăzut textul, lămurind punctele obscure, i-a îmbogățit substanța, întregind piesa în semnificațiile ei. Ceea ce a adăugat, nu a adăugat dintr-un spirit de concesie față de regizor și actori, ci din convingerea că-și servește opera, și de aceea noile pagini nu numai că nu sînt sub nivelul celorlalte, dar reprezintă un spor. Dintre noile file, merită citată în această direcție scena în care Cheryl se confesează Dianei, cerîndu-i să-l înțeleagă și să-l absolve:

„— N-am ucis. Am jucat rolul unui ucigaș. N-am furat, am jucat rolul unui hoț. Harrison mi-a dat o piesă de teatru, eu am interpretat-o. Diana, înțelege-mă, eu sînt actorul fără nume, fără succes și fără bani, pe care, într-o zi, un director l-a cules de pe stradă, oferindu-i un angajament. Eu nu-mi aleg rolurile, eu sînt ales: Dacă refuzam să joc pînă la capăt toate actele piesei, patronul m-ar fi concediat din viață, mi-ar fi reziliat contractul cu lumea, m-ar fi azvîrlit afară — în moarte.“

Sau aceea în care Cheryl își exprimă cu o neașteptată acuitate revolta:

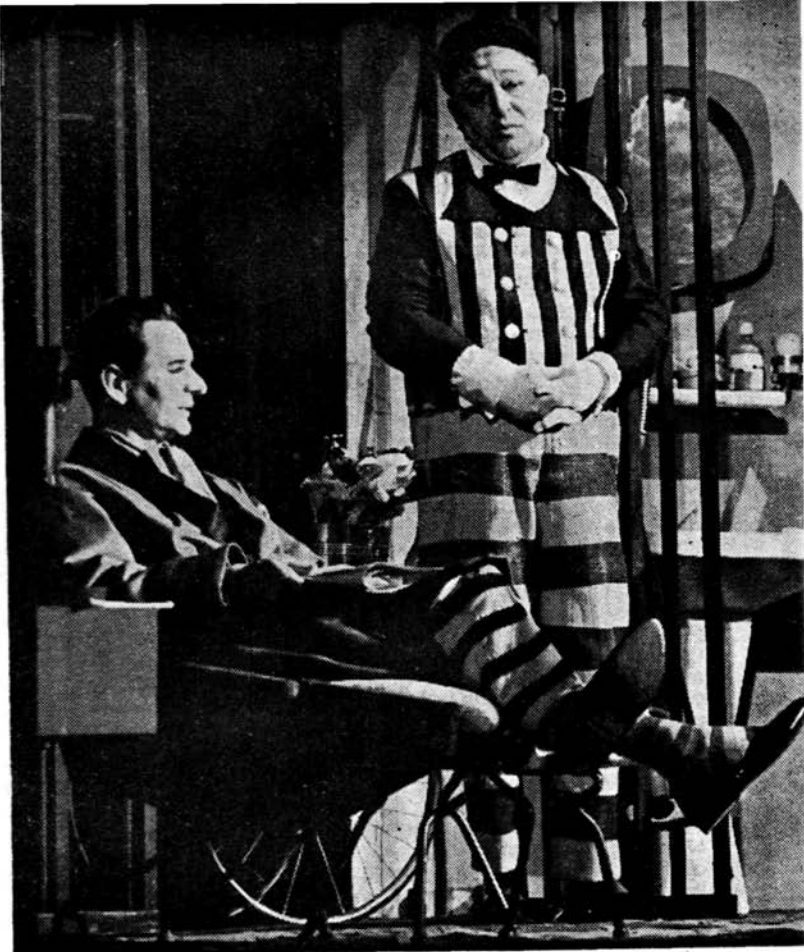
„— Oh! Eu n-am viață, Diana. Eu nu exist. Nu îți minte ce spunea Harrison? «Cheryl Sandman nu există. Celebrul 702 nu există.» Și avea dreptate. Celebrul 702 nu există, el nu e o ființă vie, ci un lucru. Asta este adevărul. Omul din fața ta a devenit obiect. E de necrezut, poate. Dar așa este. Dacă savanții se chinuiesc să preschimbe materia moartă în materie vie și frunza în suflet, domnul Steve Harrison a izbutit să transforme omul în obiect. Diana, eu sînt un obiect. Scaun, lampă, sau poate mașină de scris. Da, da, asta e. Sînt o mașină de scris. Harrison bate la mașină și din literele gîndului meu răsar pagini pentru tipografie — 703, 704, 705 —, pînă cînd mașina se uzează și proprietarul hotărăște s-o arunce la fier vechi, pentru a o înlocui cu alta. 703, 704, 705. Așa e obiceiul... să fii măsurat, cîntărit, cumpărat, împachetat, livrat la domiciliu, folosit, consumat, sfărîmat, iar tu, scaunul, lampa sau mașina de scris să nu poți spune un cuvînt stăpînului, să nu poți rosti cuvîntul: Nu! Să nu poți lua o hotărîre. A trăi înseamnă a hotărî, eu nu hotărîsc nimic, deci nu trăiesc.“

Și celelalte intervenții ale scriitorului sînt salutare. Acum se înțelege mai bine de ce Cheryl își ia dreptul ca, măcar o clipă, să refuze viața, el care nu dorește decât să trăiască. În general, se desprinde cu mai multă limpezime ciclul sentimentelor încercate de erou și mai ales se vede cu mai multă pregnanță cum din adîncimea crizei morale în care se află, Cheryl găsește pînă la urmă un drum către lumină.

De altminteri, cel mai statornic efort al lui Moni Ghelerter și Radu Beligan a fost acela de a sublinia cum, prin înțelegerea treptată de către eroul principal a mecanismului societății a cărei victimă este, acesta se ridică deasupra împrejurărilor și le domină, cum experiența dureroasă prin care-i este dat să treacă face să vibreze o conștiință. Ne amintim că la o repetiție, Beligan, explicîndu-și poziția sa față de personaj, a citat dintr-un articol al lui Caryl Chessman: „Am

Sfînga : Radu Beligan  
(Cheryl), Florin Scărlă-  
tescu (Joe), Sanda Toma  
(Diana)

Dreapta : Nineta Gusti  
(Miss Pope) și Radu Be-  
ligan (Cheryl)



devenit primejdios pentru societatea americană abia în clipa în care am înțeles mașinăria care o comandă". În alt rînd, Moni Ghelerter îi cerea lui Beligan să interpreteze astfel pe Cheryl încît să se vadă că pentru erou problema este să se smulgă din oboseala și acceptarea sa, mai tragice chiar decît decepțiile pe care le-a adunat, dobîndind puterea de a înfrunta pe temnicerii săi. Pe Mircea Șeptilici, interpretul editorului, regizorul îl chema să reliefeze degajarea cînică, fără cea mai neînsemnată remușcare, cu care pune la cale executarea unui om. „Un ciine strivit sub roțile unui automobil, și încă e deajuns pentru o clipă de emoție și de înfiorare — spunea Moni Ghelerter. Pentru Harrison moartea lui Cheryl rămîne însă numai făgăduința unei victorii, speranța unui business strălucit, și bucuria care-l transfigurează în clipa în care-i cere lui Cheryl să meargă pe scaunul electric trebuie să aibă, în inconștiența ei, ceva dintr-o exaltare monstroasă.” Și ceilalți actori au fost îndemnați să evidențieze caracterul monstruos, demențial, al unei societăți care se recunoaște în patima ei pentru arginți și pentru putere, și care vorbește o limbă cu cuvinte atît de bolnave încît, pentru ea, libertate înseamnă închisoare, iar consolare înseamnă cruzime. Artiștii au fost solicitați de la un capăt la celălalt al piesei să dea viață plastică ideii că existența eroilor se desfășoară într-o lume în care o ființă înseamnă pentru altă ființă un concurent, o sursă de exploatat sau o epavă, că în această lume a constringerii relațiile nu sînt de la om la om, ci de la temnicher la temnițat.

Fiecare regizor are expresia sa artistică, așa cum fiecare violonist are sunetul său. Că Moni Ghelerter știe să pună în scenă o piesă subliniindu-i ideea cu o



discreție de tonuri, cu o bogăție de nuanțe care se sedimentează printr-o tainică și lentă creștere, s-a mai observat. De astă dată, această calitate trebuia să se completeze însă și cu aceea a unei mari vioiciuni de ritm, de mișcare, de antren, care însă să nu umbrească drama interioară ce formează axa întregii piese: centrul și unitatea ei. În adevăr, un filon tragic și un filon de contaminantă forță comică străbat opera la adâncimi deosebite, iar cele două voci fuzionează între ele. Gaguri, momente de ridicol, situații paradoxale alternează cu scene în care un om își așteaptă moartea. Regizorul vorbind, avem de-a face în principiu cu modalități diferite, care pun laolaltă calități adverse, dacă nu incompatibile. Misiunea regizorului era să realizeze un aliaj în care tranzițiile să fie bruște și totuși motivate, în care episoade de fantezie și vervă să nu întunece conturul psihologic al eroilor. Este meritul lui Moni Ghelerter de a-și fi dus la bun capăt, și uneori cu strălucire, obligația aceasta atât de dificilă. În spectacolul de la Teatrul de Comedie lacrima cedează risului, iar hohotul e atenuat de o undă de tristețe. Trecherile sînt făcute pe nesimțite, într-o tensiune progresivă, și această însușire capitală a spectacolului regizorul o împarte cu interpretul principal.

Piesa se deschide pe un moment sumbru. Cheryl își așteaptă moartea. E o așteptare cu termen limitat. Nu a mai rămas nici un mesaj de comunicat, nu mai are sens de rostit nici un adevăr. Gîndul morții e mereu prezent. Nu ca o tinguire, dar ca o precizare necesară. Dacă fumează o țigară, sau dacă fixează o dată, Cheryl trebuie să aibă în vedere amenințarea iminentă a morții. Creînd climatul acesta apăsător, pătruns de sentimentul că moartea nu e decît ultima trădare a

celorlalți față de Cheryl, regizorul a știut să insinueze spectatorului convingerea că personajul dorește cu toate puterile să trăiască, că refuză să se lase copleșit de neputință, că există o vagă și imposibilă speranță. De aceea, de la acest moment la acela în care Harrison îi propune lui Cheryl straniul său business, tranziția se face dintr-o dată și totuși ca o rezolvare care era „în aer”. Pe acest fond psihologic, ce stă sub semnul surprizei, atmosfera de mare eveniment, de festivitate, cu care se încheie actul I, apare deplin plauzibilă, deși uluitoare. Zgomotul paharelor care se ciocnesc, vocile care aplaudă pe noul scriitor, salutarile explozive de bucurie, îmbrățișările directorului închisorii se amestecă, se confundă, se învâlmășesc ca într-un fel de coșmar jumătate absurd, jumătate real. Tot ceea ce urmează de acum înainte va păstra ceva din caracterul acesta neașteptat, incert, pe care-l pot lua evenimentele. Sintem pregătiți pentru orice, și totuși atunci când omul lui Armitage pătrunde în închisoare în haine de deținut, cu privirea neliniștită, cu tresăriri ciudate în mijlocul vorbeii, zorit să tranzacționeze, înghesuit între un pat de ocaș și gratiile celulei, hotărît să cucerească cu orice preț ceea ce are de cucerit, nu ne putem reține un hohot de râs. Dar, de pe acum, spectacolul transmite pe nesimțite o impresie de oboseală. O comunică glasul umbrît al interpretului principal; o comunică ținuta Dianei; o comunică lumina care scade imperceptibil. Pe această stare, Harrison își anunță decizia de a-l preda pe Cheryl morții. Din nou trecerea s-a făcut cu abilitate; și cînd îl vedem în actul III pe Cheryl deprimat, nu e o surpriză care contrazice atmosfera. Interiorul e nud. Aerul are o răceală sfișietoare, lumina pare trecută prin cîteva straturi de cenușă și pare ea însăși o povară. Eroul a crezut în durabilitatea contractului său cu Harrison și acum e doborît de veste. A sperat că noua ședință a tribunalului va veni și va trece așa cum au mai venit și cum au mai trecut. Dar s-a înșelat. Moartea a fost mereu lingă el, ca un ceasornic care a funcționat perfect, dar, din neatenție și mai ales din obișnuință, nu l-a auzit. Se pierdea, odată cu multe alte zgomote mărunte și vechi ale închisorii, în rumoarea noului său destin. Și dintr-o dată, bătaia dințată a ceasornicului se aude cu violență, se aude cu energie. Zgomotul lui acoperă totul. Sufocat de revoltă, istovit de lungă sa agonie, amețit de veste, lipsit măcar de cea mai vagă dintre nădejdi, iubind-o pe Diana cu o iubire disperată și imposibilă, el își așteaptă pieirea. Regizorul a desenat momentul în tonuri grave, care fac plauzibilă intervenția Dianei în favoarea lui Cheryl. S-a petrecut o nouă întorsătură în șirul de argumente al dramei, care face ca de aici înainte umorul, după o scurtă ieșire la rampă, să treacă pe planul doi. Lucrurile sînt prea grave. Cheryl a înțeles că luciditatea și clarviziunea îi cer să acționeze, să dea o direcție nouă existenței sale, s-o innobileze. Reflectorul își proiectează fasciculul de raze asupra lui Cheryl ca într-un prim-plan, fiindcă ceea ce se petrece nu poate fi exprimat numai prin cuvinte. Insensibil s-a făcut trecerea de la registrul comic la registrul grav.

Nu din cea dintîi clipă a găsit regizorul toate soluțiile menite să ușureze trecerile și să dea personajelor trăsătura lor proprie de viață. El a folosit toate sugestiile, chiar și pe aceea a hazardului. Spre exemplu, momentul în care Harrison îi anunța lui Cheryl hotărîrea sa de a-l executa se sfîrșea inițial pe o plecare maiestuoasă a actorului de pe scenă. Într-o seară de repetiție însă, Mircea Șeptilici, zorit să ajungă la Municipal, unde trebuia să joace peste un sfert de oră, a irupt pe trepte nerăbdător. Regizorul a reținut acea precipitare întimplătoare și i-a sugerat artistului s-o păstreze, explicîndu-i că ieșirea lui Harrison e foarte nimerit să se producă astfel, întrucît acesta trăiește un moment de supremă biruință: apropiata înfrîngere a lui Armitage. Din cîți pași părăsește scena acum interpretul? Dintr-unul singur parcă, și efectul e în adevăr deosebit. La o altă repetiție, sub presiunea regizorului, nemulțumit că cei doi interpreți nu jucau cu destulă căldură scena lor de iubire, Radu Beligan, după un moment de ezitare, și-a îmbrățișat partenera. Regizorul însă a dictat mișcarea inversă: întîi, tendința de a o strînge în brațe și apoi o rezervă și o mîngîiere, „ca și cum ți-ar fi teamă să nu risipești o nălucă”. Și astfel, un incident oarecare a devenit un fapt artistic. În alt rînd, iritat că pauzele sînt prea lungi între o scenă și alta, Beligan a propus introducerea unui dictafon, care să suprima timpul pierdut cu anunțarea pe cale obișnuită a celui ce trebuia să vină în celula de pe scenă. Din nou, un detaliu

neînmennat, dar care sporește ridicolul situațiilor. În fine, într-o pauză când se discută machiajul, Mircea Șeptilici a avut propunerea de a purta în rolul lui Harrison masca unui om trecut de vîrsta mijlocie, căruia argintul părului îi dă o notă de distincție, iar roșeața obrazului trădează o vitalitate aprigă. Excelentă a fost ideea decoratorului de a îmbrăca pe cei doi directori de închisoare în costume cu dungi mai fine, dar și ele de pușcăriași. Interzicînd unele inițiative, primind cu recunoștință altele, regizorul a încercat să subordoneze totul piesei, rămînînd, înainte de orice, un scrupulos psiholog, cu grija atentă pentru adevărul artistic al situațiilor. A reușit mai puțin însă să imprime actului II mișcare. În adevăr, în acest act replicile se succed fără destulă vioiciune, fiecare gag e despărțit de cel următor de o pauză inutilă; or, tocmai acum acțiunea trebuia să se precipite, luînd cel mai rapid tempo cu putință. Îi reproșăm de asemenea că a lucrat insuficient cu actorii care au apariții episodice: intrarea directorului închisorii din Alcatraz sau aceea a omului lui Armitage nu sînt suficiente de expresive. Sînt însă neajunsuri care nu umbresc o reală victorie artistică.

La această victorie Al. Brătășanu a adus o remarcabilă contribuție de inteligență și sensibilitate, întrucît, ca și regizorul, a surprins sensul major al comediei. Cînd cortina se ridică în actul I peste celula împresurată de zgîrie-norii metropolei, simțim că acest decor n-a fost dedus numai din faptul că întreaga dramă se petrece într-o închisoare, ci că avem de-a face cu o caracterizare, cu o metaforă artistică: de o parte și de alta a grătilor celulei se întîmplă în fond aceleași drame și aceleași comedii. Iar cînd în actul II cortina se ridică peste aceeași celulă, de astă dată mobilată somptuos și încadrată de reclame fulgurante, violentînd atenția și anunțînd că viața lui Cheryl este un hazard, care se prelungește în cel mai capricios chip, efectul e sigur, iar sugestia admirabilă. Al. Brătășanu a mers mereu pe linia gravă a ideii fundamentale: ne gîndim de pildă la cortina vie făcută din „oamenii-sandviș“ și care pare, un moment, expresia succesului, a gloriei lui Cheryl, pentru a deveni peste o frîntură de clipă imaginea tristă a unor exemplare umane avariate moral și degradate fizic. De altminteri, decorurile comentează fiecare tablou, proiectînd jocul actorilor pe un fundal de semnificații.

În rolul lui Cheryl, Radu Beligan a adus un timbru de melancolie și detașare ce învaluiu accentele prea directe, o virtuozitate de a fi ambiguu în tristețe, ca și în veselie, un scepticism și un umor care sînt cum nu se poate mai potrivite personajului. Puțină nebulie, oarecare nepăsare de sine, un dor imens de viață și de fiire, toate se citesc odată cu cea dintîi apariție a artistului. Ce disperare latentă îndărătul umorului! Ce naturalețe în fața vieții, ca și a morții! În interpretarea lui Beligan, Cheryl e un om care privește mult timp cu aceeași indiferență înțelepciunea resemnată și nebulia în care e atras, fiindcă — după el — prima e nepunctuoasă, iar cea de a doua atotstăpînitoare, iar nefericirea se află la capătul fiecăreia dintre ele. Masca de criminal nu se mulează nici o clipă pe fața lui de om înfrînt, deklasat, într-o lume fără adevăr și fără justiție. Tot ce se întîmplă cu el trece dincolo de el, ca și cum nici nu l-ar privi. Chiar moartea o primește fără spasme interioare, fără să se compătumească. N-are nimic de împărțit cu preotul: moartea nu deschide ușa altei vieți, ea închide numai o poartă. Preotul vrea să-i servească gesturi, cuvinte, atitudini pentru circumstanța în care mulți nu știu ce să spună, ce să gîndească, ce să facă. Dar Cheryl păstrează și în aceste momente accentele de conversație liberă. Gama de mijloace artistice a lui Beligan e variată. Iată-l în actul I decis să-și salveze viața, cerînd editorului, cu tonul unui escroc consumat, „condiții“ de creație. Iată-l în actul II suferînd lăuntric că, pentru a trăi, a trebuit din nou să renunțe la omenie, jucînd un rol străin de el și pe care începe să-l deteste. Iată-l în celula actului III, în preajma execuției. Nu-i vedem fața. Dar totul exprimă derută și dezolare. Are capul rezeamat pe pernă ca pe o piatră de la care nu așteaptă nimic. Nu mai poate fugi mai departe, a pierdut definitiv cirna vieții. Din păcate, în actul III, momentul în care un om fără nici o vocație eroică vrea să strige adevărul are accente prea marcate și care contrastează cu întreg jocul artistului.

Mircea Șeptilici a găsit în rolul lui Harrison, din capul locului, tonul absolut care nu admite replica, falsa jovialitate, animația ce vine dintr-un egoism sălbatic.

Gesturi, surisuri, încruntări, pe toate le-a strîns în cîteva idei vehemente în cinismul lor : business, interes, concurență. Editorul acesta, care se socoate uman cînd e condescendent, precis în fiecare inițiativă, riguros în fiecare detaliu, inventiv, aducînd un dispreț total pentru cultură, are intuiția rechinelui. Scena în care Harrison îi explică lui Cheryl cum l-a descoperit, cercetînd cîteva zeci de cereri de grațiere înecate toate în aceeași durere fără egal, dar unele mai bine iar altele mai prost redactate, a fost jucată perfect de Șeptilici. Am avut atunci în față un om la care simpatia pentru crimă, curiozitatea pentru deformările sufletești — comandate de pasiunea pentru avere — iau formele cele mai brutale.

Din Joe, Florin Scărlătescu a făcut cu ușurință și pricepere artistică pick-pocketul care-și exercită meseria cu o virtuozitate ce vine dintr-o adevărată „vocație“, dar care nu l-a dus prea departe. E de fapt un ratat, cu vanități întîrziate, cu micimi scuzabile, fără ambiții personale de împlinit, fără lupte de cîștigat. Artistul i-a dat lui Joe acea lipsă de personalitate și de bravadă, ce vine dintr-o lungă conviețuire cu mediocritatea și înfringerea. E o ipoteză a lui Joe, deplin plauzibilă și bine întruchipată de Florin Scărlătescu, deși poate că am fi preferat un Joe mai colorat, mai inventiv, care înmulțește fără număr farsele.

În rolul Dianei, Sanda Toma a avut o misiune dificilă. Să arate indirect că secretara conștiincioasă nu e deloc ființa supusă și cuminte, că sub o falsă corectitudine se ascund răzvrătiri legitime ; să devină apoi, cînd Cheryl este din nou pe pragul morții, fata în albastru, aducînd nu numai mustrarea și chemarea la ordine, dar și speranța ; să se transforme, în sfîrșit, într-un colaborator afectuos și abil al lui Cheryl, insufliindu-i bucuria de a trăi pentru un adevăr. Sînt numeroase ipostazele în care interpreta trebuia să apară în scurta ei trecere pe scenă. Sanda Toma a izbutit să lumineze și să explice desenul delicat și imprecis al eroinei. Glasul, felul ei de a vorbi, ținuta, cînd ștearsă, cînd aspră, cînd tandră, dau nu numai realitate, dar și o vibrație particulară personajului. Regretăm însă că în momentul în care i se aduce știrea că Cheryl va fi executat, jocul ei e sărac, inexpressiv.

Interesante sînt și celelalte interpretări, deși aici trebuie făcute rezerve. N. Gărdescu în rolul preotului a știut să fie onctuos și ipocrit, dar fără îndoială că de un mai mare adevăr și de un mai mare interes artistic ar fi fost să creeze tipul fariseului jovial, degajat, cu aplomb, „cucernicul“ prietenos, „deschis“, de o cupiditate energetică. Al. Lungu a adus pe scenă în rolul omului lui Armitage ceva din grotescul împrejurărilor al căror erou este, dar a fost departe de a avea verva care se cerea rolului. La rîndul său, Amza Pellea a avut, așa cum îi cerea personajul, o voce de prospect, dar nu a subliniat suficient hazul situației. Nineta Gusti s-a complăcut și s-a pierdut în deliciale superficiale ale rolului, preferînd efectul violent, impresiei de durată. Ion Lucian, Dem. Savu, Mircea Balaban, Rozalia Avram au jucat totdeauna mai mult decît corect, și au obținut rezultate variate în strădania de a reda tipuri ale societății americane.

Dar chiar dacă actorii nu sînt toți la înălțimea textului, acesta nu e nici o clipă deservit : nu există stridențe, nu există momente artificiale, nu există situații false. De aceea, spectacolul cu care s-a deschis Teatrul de Comedie reprezintă un succes categoric și o frumoasă lecție de colaborare artistică — text, regie, interpretare și decor chemîndu-se și răspunzîndu-și.

În spectacolul de la Teatrul de Comedie triumfă deci ideea de echipă. Dar mai mult decît atît, triumfă ideea unui teatru în care scena este principalul sediu artistic, nu însă unicul. Afișele, placardele din hol, programul sprijină sensurile piesei cu mijloace agitatorice în spiritul textului, informează publicul și creează un sentiment de relație dramatică între ceea ce s-a petrecut în viață și ceea ce se întîmplă sub focul reflectoarelor. Actualitatea comediei se impune mai bine prin această însumare de știri, de imagini, de comentarii, în freamătul gîndului transmis de piesă, și reprezintă una din căile de apropiere a teatrului de contemporaneitate, pe care ne grăbim s-o aplaudăm.

B. Elvin