

Actualitate și teatru*

În ultima vreme apar din ce în ce mai multe piese al căror timp de acțiune, anunțat de autor, este „în zilele noastre”. Se întâmplă destul de des ca autorii să precizeze chiar anul acțiunii, pentru a justifica unele particularități ale subiectului, sau a-l delimita istoricește. Ba alteleori, o filă de calendar plasată înaintea diferitelor despărțăminte dramatice elimină orice puțință de îndoială asupra datei evenimentelor, estimată în ani, luni și zile.

Din acest punct de vedere e îmbucurătoare constatarea că, după o perioadă în care tema contemporană avea nevoie de pledoarii insistente pentru a apărea pe scenă — reticențele venind atît din partea dramaturgilor, cît și din partea unor teatre —, astăzi ea a căpătat o frecvență semnificativă și promițătoare în repertoriile teatrelor.

Numai că actualitatea unei piese nu se măsoară totdeauna după anul pe care autorul îl plasează de obicei în josul listei personajelor, ca timp al acțiunii.

Afirmația că piesele lui Shakespeare sau ale lui Bernard Shaw găsesc o puternică rezonanță în actualitatea noastră își are și reversul: unele piese scrise azi poartă în ele puternice ecouri ale zilei de ieri. Aparent actuale, prin precizările de ordin calendaristic și prin acumularea unui bagaj faptic sau lexical contemporan, ele repetă de fapt situații, conflicte, atitudini cunoscute dintr-o dramaturgie îmbătrînită.

Nu despre acestea vrem însă să vorbim aci. Ci despre cîteva piese în care actualitatea este prezentă nu numai în mod formal, convențional, ci făcînd parte din însăși structura lor dramatică. Este vorba de *Conștiința furată* de Teofil Bușecan, prezentată de Teatrul Național din Cluj, *Zburați pescărușilor!* de Vasile Iosif, jucată de Teatrul de Stat din Constanța și de *Cinstea noastră cea de toate zilele* de Al. I. Ștefănescu, cu a cărei premieră Teatrul Municipal a încheiat săptămîna teatrului din Luna Culturii.

Conștiința furată conține simburile unei drame psihologice, pe care autorul a descoperit-o în mediul minerilor din Munții Apuseni. Actuală este însăși punerea acestei probleme de conștiință, pe care personajul principal, minerul Dragomir, o are de rezolvat: alegerea între interesul individual, îngust, imoral în ultimă instanță, și interesul colectivității. Dragomir, minerul care crede că a descoperit vîna de aur pierdută de specialiști, va să trăiască un proces sufletesc complicat, dureros, pînă se va convinge

* Teatrul Național Cluj: *Conștiința furată* de T. Bușecan; Teatrul de Stat Constanța: *Zburați pescărușilor!* de V. Iosif; Teatrul Municipal: *Cinstea noastră cea de toate zilele* de Al. I. Ștefănescu.

că locul lui se află alături de ceilalți mineri, față de care s-a purtat ca un hoț, voinică să stăpânească singur ceea ce, de fapt, constituia bunul tuturor.

Simburele acesta dramatic a rămas, din păcate, în stare embrionară, procesul de conștiință al lui Dragomir nefiind pînă la urmă un proces real, cu o dezvoltare logică, consecventă. Las deoparte obiecția adusă de Mihnea Gheorghiu, în cronică sa din „Contemporanul“, în legătură cu nejustificata lipsă de încredere a lui Dragomir în specialiști, obiecție care dărimă la pămînt întreg eșafodajul (destul de fragil, de altfel) al construcției dramatice. La început, Dragomir este un miner cinstit care, nu știm din ce motive, refuză cu încăpăținare să se supună hotărîrii conducerii și a specialiștilor, să-și mute locul de muncă, în urma secătuirii filonului de aur din mina în care lucrase pînă atunci. Să presupunem totuși că punctul de plecare al dramei e valabil.

Dar iată că apare (curios: după 25 de ani de tăcere) moș Petrușca, și, ca o zîină bună din poveste, îl învață pe Dragomir unde poate găsi, în mina condamnată, o vînă bogată de aur. Și, tot ca zîna cea bună, îl sfătuiește ca nu cumva să cadă în robia aurului, căci va fi rău de el.

Intențiile lui Dragomir, cînd a pornit în căutarea aurului și cînd l-a găsit, erau curate. Dovadă e faptul că trimite îndată după Abrudan, un miner cu funcție de răspundere (om de partid), ca să-i anunțe vestea cea bună: nu va mai fi nevoie să plece la lucru în altă mină. Dar din umbră îl pîndește duhul răului, în persoana lui Raus, fost proprietar al minelor de prin partea locului, care strecoară în sufletul lui Dragomir veninul poftelor de aur. Și Dragomir se prinde imediat, uitînd de bunele intenții inițiale, uitînd sfaturile bune ale lui moș Petrușca.

Pendularea aceasta a eroului între bine și rău, de la duhul binelui la duhul răului, fără mari îndoieli și fără răscoliri adînci, are ceva din specificul basmului, în care psihologia eroilor este redusă adesea la o singură dimensiune, bogăția evenimentelor suplinind procesele de conștiință. De aceea, l-am asemuit pe moș Petrușca cu zîna cea

Scenă din actul I („Conștiința furată“)



bună, iar pe Raus cu duhul răului, care de-a lungul întregii acțiuni va continua să-l țină pe Dragomir în puterea sa, prin simplul fapt că, odată, Dragomir a cedat ispitei. Este desigur adevărat că, uneori, primul pas greșit atrage după sine alunecarea în prăpastie. Rămâne totuși inexplicabilă puterea pe care Raus o capătă deodată asupra lui Dragomir, stăpînindu-l pînă într-atît, încît acesta e gata să-i dea și fata de nevastă, acționînd pas cu pas, ca fermecat, sub privirile poruncitoare ale dușmanului. De aici pînă la crimă pasul nu mai e greu de făcut.

Așadar, avem mai puțin de-a face cu o dramă psihologică propriu-zisă, și mai mult cu efectele unui șantaj grosolan, pe care dușmanul îl exercită asupra unei constituții morale șubrede. Noroc însă că totul se termină cu bine și Dragomir își recunoaște rușinat greșeala, sub ochiul dojenitor al zînei bune, care reapare în final, pentru a trage morala fabei.

Și pentru că s-a ferit să pătrundă mai adinc cu investigațiile psihologice, autorul a complicat construcția dramei cu elemente exterioare, insuficient legate de axa centrală, ca de pildă, punerea la îndoială a nevinovăției feciorelnice a Olgăi, scena de gelozie a Iuliei (fosta amantă a lui Raus), intermediiile comice în care surda mamă a lui Mindruț își plasează replicile ca nuca-n perete etc.

Simplificarea psihologiei personajelor de către autor nu i-a ajutat nici pe actori să-și găsească stările sufletești cele mai firești. Cei doi îndrăgostiți, Olga și Aurel (Viorica Cernucan-Popa și Teofil Vilcu) au apărut stingheriți și stîngaci pe scenă, încercînd zadarnic să se încălzească la focul unor replici ce se voiau poetice, dar erau înecate în banalitate; artistul poporului Ștefan Braborescu (moș Petrușca), îndemnat probabil și de regizor, a luat un ton profetic, care a crescut pînă la apoteoză în final, în lumina „simbolică” a reflectorului; George Podhorski (Raus) a izbutit să fie odios fără nuanțe adiacente. Desigur însă că și cu textul pe care l-a avut, Mihail Lapeș-Dorna ar fi putut să facă mai sensibile unele nuanțe sufletești ale lui Dragomir, căruia interpretarea sa cam bolovănoasă și uniformă nu i-a limpezit suficient caracterul. În schimb, Maria Cupcea a izbutit să dea viață figurii chinute a Mariei, nevasta lui Dragomir, ale cărei suferințe le-a exprimat cu sensibilitate și demnitate. O pată de culoare au adus în spectacolul uniform Daia Andron-Nicoară (surda lele Marta) și Aurel Giurumia (Mindruț), cu rezerva pentru acesta din urmă că (poate din dorința de a plăcea publicului dornic de comedie!?) a apăsător mai mult pe pedala comică decît era nevoie, neglijînd unda tragică a personajului, nenorocit pe viață din pricina bestialității lui Raus.

Cu regret trebuie să spun că regia (Ion Dinescu) nu a ajutat nici pe autor, nici pe interpreți să remedieze lipsurile importante ale textului. Ba parcă dimpotrivă, a pus în evidență platitudinea unor replici. Mișcarea excesivă — în scenă — mai ales a Vioricăi Cernucan, care străbate de repetate ori camera, ba cu cana cu apă, ba fără cană, ba pri-



Mihail Lapeș-Dorna (Dragomir) în „Constința furată”

vindu-se în oglindă, ba învîrtind bila de aur în mînă — nu a servit prea fericit intenția de a da ritm și viață acțiunii scenice.

*

Ideea piesei lui Vasile Iosif este cuprinsă în însuși titlul ei simbol: *Zburați pescărușilor!* Este un îndemn, pe care autorul îl adresează tuturor femeilor redată libertății și demnității umane de către regimul democrat-popular.

De la bun început trebuie precizat că Vasile Iosif nu știe încă să scrie teatru. Mai mult decît atît, încă nici nu prea știe ce înseamnă cu adevărat a scrie și a face teatru. El confundă adesea elementele reale de viață cu sinteza lor ultimă, artistică, și ține neapărat să aducă pe scenă realitatea brută, neprelucrată. De aci, banalități, vulgarități și mai ales calitatea neliterară a limbajului, presărat cu grosolăni, pe care în mod greșit autorul le socotește elemente indispensabile graiului „popular”. Defectuoasă este și construcția piesei, care are o expoziție prea lungă (două tablouri) și o desfășurare cam liniară, fără o prea bogată invenție dramatică.

Dar Vasile Iosif a găsit un conflict real, caracteristic pentru societatea noastră, în care femeia a dobîndit drepturi și datorii pe care nu le-a avut înainte, creînd raporturi noi în cadrul familiei și stîrnînd, prin aceasta, furtuni în stare să zguduie și să dărîme căminul conjugal. El a găsit și mijloacele de a da personajelor lui amprenta autenticității.

Piesa urmărește destinul Mariei Ursu, femeia aleasă președintă a unei gospodării agricole colective, în locul soțului ei, care se dovedise incapabil să conducă gospodăria. Este istoria unei căsnicii, care s-a clătinat puternic, dar care apoi s-a așezat pe temelii mai trainice, de înțelegere și respect reciproc.

Reușita autorului se remarcă în conturarea celor două personaje principale: Maria și Ion Ursu, între care se dă bătălia de al cărei rezultat atîrnă însăși viața lor.

Scenă din actul I („Zburați pescărușilor“)



Orgoliul bărbătesc care-l animă pe Ion ia diferite înfățișări. La început, Ion e din principiu împotriva femeilor în posturi de conducere. A fi condus de „o fustă“ constituie pentru el o aberație. Mai târziu, el vede nu numai că „fusta“ care-l va conduce e chiar nevasta lui, ci își dă seama că trecerea ei în munca de conducere implică și unele obligații pentru el, în cadrul gospodăriei personale, unde, pînă atunci, femeia dusese tot greul. Mai mult decît atât: spre necazul lui, Maria izbutește să pună pe roate gospodăria obștească, datorită unor calități pe care el le neglijase: conștiinciozitate, devotament, intransigență. Orgoliul jignit al lui Ion se prefacă în furie, în dușmănie chiar, față de gospodăria colectivă și de meseria lui de fierar, pe care o îndeplinește acum din nou, ca înainte de a fi fost președinte.

Cred că e un merit al autorului acela de a nu fi dezlegat procesul sufletesc al lui Ion printr-o revelație subită, așa cum se întîmplă în unele piese de-ale noastre, în clipa în care personajul șovăielnic este pus în situația de a acționa rapid pentru apărarea unei cauze mari. Aci, Ion e gata să cedeze la un moment dat, în condiții dramatice pentru Maria și pentru gospodăria colectivă. Dar el pune condiția retragerii Mariei de la conducere. Și, în fața refuzului acesteia, pleacă de acasă și mai încrîncenat. Împăcarea cu sine însuși, cu soarta și cu Maria vine greu, după un proces dureros, în care viețile lor și a copilului lor au fost în cumpănă. În ciuda stingăciilor literare și dramatice, episodul foarte uman al soților Ursu convinge și emoționează.

Convingătoare au fost, de altfel, și în spectacol, îndeosebi scenele între cei doi soți, în care interpreții (Cristina Minculescu și Costel Rădulescu) au făcut dovada unei mari sincerități artistice, creînd acea comunicare directă și firească, necesară scenelor de mare intimitate. Îi reproșez însă lui Costel Rădulescu insuficienta marcarea a evoluției eroului, ale cărui mișcări sufletești n-au ajuns la public în întregime. Cristina Minculescu a exagerat în primele tablouri naivitatea și zburdălnicia Mariei, dînd astfel fără să vrea apă la moara protestelor lui Ion. Aici se simte însă și mîna regizorului care a urmărit probabil să justifice prin neastîmpărul copilăresc al Mariei porecla de „Pescăruș“, dată de oamenii din sat. Prin aceasta, regizorul a încercat să apropie, în măsura posibilului, simbolul conținut în titlu de ceea ce se petrece efectiv în piesă. Pentru că, din păcate, autorul n-a izbutit să-și concretizeze ideea într-o imagine poetică, organic încadrată în țesătura dramatică a piesei. Piesa rămînea aceeași, chiar dacă purta alt titlu. Pescărușul vînat de Ion și oferit Mariei în dar aduce mai mult a ecou cheovian.

Regizorul Ion Drugan s-a făcut însă vinovat de păcate mai mari, printre care acela de a nu fi încercat să elimine din textul piesei vulgaritățile și de a nu le fi escamotat în scenă pe cele rămase. Din această pricină, suferă întregul spectacol, care a căpătat o factură grosolană, supărătoare. Personajele fac abuz de apelativul, „fă“, folosesc tonuri și atitudini bătărești, care nu pot fi confundate cu caracterul popular. Cel mai grăitor exemplu este interpretul lui Matei — un tînar colectivist cinstit, chiar activist de partid — Emil Sassu, care aduce în scenă un aer de mahala bucureșteană cu totul deplasat. Mergînd pe urma defectelor autorului, regizorul a accentuat unele elemente naturaliste, arătînd foarte descoperit publicului piciorul rînit al lui Ion, ochiul vînat al Duței (un personaj episodic cu totul exterior acțiunii piesei, dar admirabil interpretat de Lucia Georgescu-Szabo), fața plină de clăbuc a acesteia (ca într-o autentică farsă cu frișcă de la începuturile cinematografului), pumnii pe care Ion i-i cară lui Mocanu etc.

Ceea ce trebuie însă remarcat, este că am văzut în sfîrșit un spectacol cu o piesă din mediul țărănesc, al cărui decor nu mai reproduce în mod stereotip cei trei pereți cu lașițe și tavanul casei de țară și nici biroul clasic al gospodăriei colective. Tatiana Manolescu Uleu a creat un decor ușor, aerisit, care dă posibilitate imaginației să completeze elementele aflate în scenă. Crenguța din coasta casei, care-și schimbă înfățișarea după anotimpul în care se petrece acțiunea, dă decorului o undă de poezie binevenită.

*

Cu *Cinstea noastră cea de toate zilele* intrăm într-un domeniu al realității noastre, aproape total neexplorat pînă acum de dramaturgie. Comuniștii ne-au fost arătați de autorii dramatici fie ca luptători în ilegalitate, pregătind eliberarea, fie, după eliberare, ca niște personaje chemate să rezolve de obicei problemele dificile, cărora cei fără de partid nu reușeau să le dea de rost. Desigur, simplific puțin, dar adevărul nu e prea departe de această imagine simplificată.

De data aceasta autorul a intenționat să ne introducă în lumea de idei și sentimente a comuniștilor, lume care e departe de a prezenta uniformitatea cu care ne-a obișnuit un șir de piese pînă acum. E o dramă complexă, în care personajele sînt angajate cu întreaga lor ființă, confruntîndu-și concepțiile, gîndurile, sentimentele în raport cu idealul superior al eticii comuniste. Bătălia se dă deci pe plan etic, între ei ce luptă pentru adevăr și pentru o umanitate superioară, împotriva filistinilor care cocolesesc adevărul, acoperindu-l sub haina de împrumut a „principlității” și a „intereselor superioare”.

Conflictul nu e simplu. Aș spune chiar că e cam prea complicat. Se simte nerăbdarea autorului de a spune multe dintr-o dată, de a aduce în dezbatere mulțimea de probleme și idei care-l solicită pe un intelectual comunist din „perioada de trecere”. Acțiunea se desfășoară pe trei linii, toate avînd însă un punct unic de plecare în personajul Vicențiu Holca, cel împotriva căruia se îndreaptă tot bagajul de acuzații și argumente din rechizitoriul bogat al autorului.

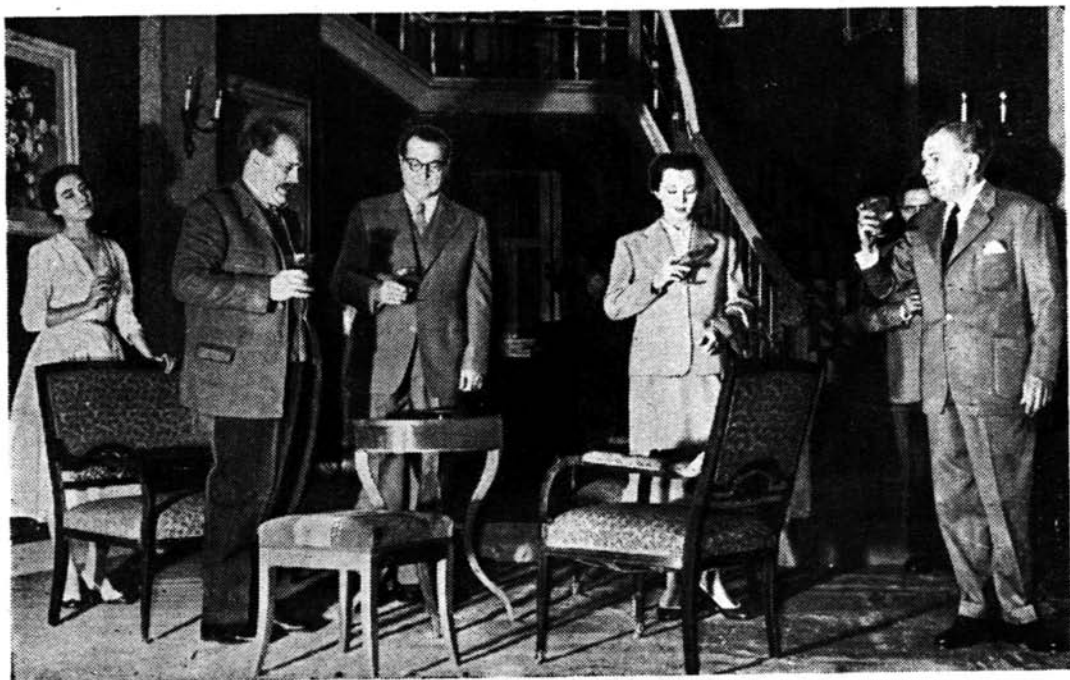
Reușita acestei construcții dramatice, care împletește pe o matcă unică firele diverse ale unei acțiuni ascendente, relevă un autor lucid, înzestrat nu numai cu capacitatea de a declanșa un conflict, ci și cu aceea de a-l susține consecvent, pînă la rezolvare.

Odată fixat obiectivul, Al. I. Ștefănescu îl urmărește fără cruțare, ținîndu-și personajul în lumina din ce în ce mai puternică a reflectorului.

Vicențiu Holca ni se dezvăluie pas cu pas, mai întii ca un meschin conformist, grăjuliu pentru păstrarea normelor exterioare ale vieții de partid; ca un filistin în stare de alarmă, gata să vadă ceva amenințător și semnificativ într-o simplă schimbare de funcție administrativă și, mai ales, capabil să rupă imediat orice legătură cu familia unui om asupra căruia apasă o bănuială, fără să se întrebe și fără să caute să afle dacă e vinovat sau nu. „Ce se va spune despre mine?” — este criteriul de conduită al lui Vicențiu, care strivește sentimentul gingaș al fiului său pentru Diana, ca să elimine orice posibilitate de suspiciune cu privire la relațiile sale cu fratele arestat al Dianei, Alexandru Mantu. Succesul cuiva îl face să se întrebe: „Cine o fi împins-o așa la suprafață?” Declarația fiului său că își retrace candidatura din partid îl aruncă în panică: „Ai făcut vreo prostie! Mi-ai ascuns ceva! Poate găsesc vreo soluție. Spune.” Soluția salvatoare îl interesează pe Vicențiu Holca atunci cînd e vorba de o greșeală sau de un act nedemn. Soluția salvatoare îl interesează și în problema Săucanilor, unde din vina sa au fost investite cu pripeală milioane de lei, înainte de a se avea certitudinea reușitei. De altfel, această poveste a șantierului de la Săucani e destul de nebuloasă și desfășurarea ulterioară a acțiunii nu contribuie la lămurirea ei. Este mai mult un pretext pentru dezbaterea, sub un alt aspect, a problemei de etică, pe care autorul și-a propus-o drept țel. Împotriva „soluțiilor salvatoare” se ridică acele personaje ale piesei care, purtătoare de cuvînt ale autorului, descoperă cu curaj adevărul, stabilind responsabilitățile, lichidînd greșelile prin recunoașterea lor demnă, nu prin mușamalizare. Întîmplător, afacerea de la Săucani se termină cu bine, dar asta nu micșorează cu nimic vina lui Vicențiu de a fi falsificat rapoartele specialiștilor, pentru a forța aprobarea planurilor de investiții din partea conducerii. Ceea ce condamnă autorul prin personajele sale, este gestul prin semnificația lui etică, nu urmările lui. În fața tuturor oamenilor cinstiți, gestul acesta are gravitatea unei crime.

Acesta este un fir al acțiunii.

Al doilea fir urmărește destinul fiului lui Vicențiu, Mircea, care trăiește un proces sufletec complex, fiind pradă îndoielilor și întrebărilor chinuitoare pe care i le stîrnește



Scenă din actul II („Cinstea noastră cea de toate zilele“)

purtarea contradictorie până la un punct a tatălui său, precum și multe lucruri neînțelese din realitate. Prin setea sa de absolut, personajul amintește de eroii pieselor lui Camil Petrescu. Numai că, în condiții sociale diferite și cu o structură morală diferită, procesul psihologic se încheie în chip optimist, lăsând în urmă soluțiile tragice ale unei epoci depășite. Vina lui Vicențiu este aceea de a fi intervenit în mod brutal în viața lui Mircea, schimbându-i cursul, forțându-i, prin minciună, sentimentele. Cred însă că autorul, furat de farmecul juvenil al personajului și de ispita unor speculații teoretice în domeniul eticii, a acordat prea mult loc zburciunilor sufletești al lui Mircea, riscând prin aceasta să strice echilibrul construcției piesei. Mai mult decât atât, să dea naștere unor confuzii prin aserțiunile asupra „raului ilegalității“, pe care personajul le lansează cu dezinvoltură, învăluind într-o aureolă trandafirică idealizantă o epocă de sacrificii eroice. Era firesc în cazul acesta să nu mai poată dezvolta satisfăcător cel de-al treilea fir al acțiunii, prin care a urmărit să întregască portretul moral al lui Vicențiu Holca, descoperindu-ni-l vinovat și în relațiile de dragoste. Este, socotesc, partea cea mai slabă a piesei, acest cadrul amoros, în care perechile Vicențiu-Veronica și Alexandru-Florica se schimbă în final ca într-o autentică figură de dans. Autorul a încercat de altfel să găsească și o justificare teoretică a acestui „change des dames“, explicându-l prin „frenesia vieții personale“, rare, după cum spune un personaj al piesei, părea să fi cuprins după eliberare pe mulți, împingându-i spre încheierea unor căsătorii pripite și adesea nereușite. Dar nu mai era nevoie nici de această complicație, nici de descoperirea falsului scrisorii din final, pentru a condamna definitiv și iremediabil pe Vicențiu, izolat la sfârșit de toți oamenii cinstiți din piesă, ca un individ repudiat de societatea noastră. Acest cumul de păcate pe capul unui singur personaj îi stirbește din veridicitatea pe care a avut-o în cea mai mare parte a piesei.

În altă ordine de idei, nu mai puțin importantă, „cazul Mantu“, ca și insuficiențele explicații legate de existența și rezolvarea lui (care nu angajează, cum ar fi firesc, efortul



Ion Manta (Mantu) și Clody Bertola (Veronica) în „Cinstea noastră cea de toate zilele“

maxim al comuniștilor Radu Ionescu, Veronica) umbresc, într-o oarecare măsură, limpezimea sensurilor esențiale ale lucrării.

Pe planul compoziției dramatice, sînt de semnalat o serie de momente bine construite, ca de pildă apariția lui Alexandru Mantu — adevărată lovitură de teatru, bine pregătită —, sau scena finală, a părăsirii lui Holca de către toți oamenii cinstiți, care dovedesc însușirea de către Al. I. Ștefănescu a unor secrete ale meșteșugului teatral. Dialogul bine susținut, bogat în semnificații, dezvăluie un dialectician familiarizat cu speculațiile teoretice, în care și-au făcut loc și netăgăduite virtuți dramatice. Unde dramaturgul reușește mai puțin este în pasajele în care se discută într-un limbaj prea abstract probleme etico-filozofice, interesante la lectură ce-i drept, dar mai puțin apte de a da naștere unor imagini scenice sensibile.

Tocmai de aceea socotesc, că merită toată lauda interpreții, care au izbutit să încălzească pînă și acele pasaje de rece raționare pe teme abstracte, însușindu-și ideile conținute în replici, pînă la a le transforma în propria lor substanță spirituală și a le comunica spectatorilor ca pe rezultatele propriilor lor căutări pasionate. Un exemplu îl constituie scena în care Felicia (Ileana Predescu) și Mircea (Puiu Hulubei) discută cu însufletire despre posibilitatea existenței „oamenilor în stare pură“, dînd valoare sensibilă unui text de evidentă cerebralitate.

Excesul de mișcare în scenă, uneori, precum și unele poziții fals firești ale personajelor (așezarea pe treptele scării, sau pe practicabil, cu genunchii aduși „comod“) se datoresc desigur dorinței regizorului Ion Olteanu de a face cît mai naturale și mai accesibile publicului larg replicile uneori livrești ale personajelor îndrăgostite de teorii. Trebuie spus însă că regizorul n-a fost totdeauna bine inspirat în rezolvările scenice alese.

Au sunat firesc și convingător accentele puțin ostenite și triste ale Veronicăi, interpretată de Clody Bertola cu sensibilitatea și profunda înțelegere scenică bine cunoscute. Dură și intransigentă față de toți și de sine însăși a apărut Florica în interpretarea Ginei Petrini, care prin mersul apăsător și puțin bărbătesc, mișcărilor hotărîte, tranșante și glasul

metalic, neșovăitor, a creat un tip de activistă aproape dezumanizată, în care îndoiala nu-și face loc niciodată, construindu-și viața „numai pe lucruri sigure” și pretinzând că normele ei de viață trebuie să devină norme generale pentru orice comunist. Gina Petrini a înțeles un lucru esențial, și anume că Florica e sinceră și de bună-credință în greșelile ei. De aci, și deosebirea fundamentală dintre aceasta și Vicențiu — dintre mobilurile diferite ale acțiunilor lor —, chiar dacă în aparență se potrivesc de minune.

E regretabil că pînă și în piesa aceasta, în care majoritatea eroilor sînt comuniști, dezbătînd probleme acute de etică comunistă, personajele care reprezintă elementele cele mai înaintate din partid, sînt mai puțin izbutite, amintind de alți eroi „pozitivi” din piesele de pînă acum. Rolul lui „nenea Radu” în piesă este de a apărea de fiecare dată la momentul oportun, fie din proprie inițiativă, fie chemat de cineva din scenă, pentru a da sfaturi și a aduce lumină, ca un universal izbăvitor de rele, dar fără a avea o acțiune efectivă, rezolutorie. Cu atît mai mare este meritul interpretului, Jules Cazaban, care prin prezența sa scenică firească a izbutit să dea personajului consistență umană. Pe aceeași linie de valorificare a unui text ingrat se înscrie și interpretarea dată de Ion Manta lui Alex. Mantu.

O mare încercare a însemnat pentru V. Ronea rolul dificil al lui Vicențiu Holca, pe umerii căruia se sprijină de fapt întreaga piesă, ca pe o axă de susținere. Spre lauda actorului, personajul a apărut întreg, cu tot bagajul său de meschinărie, de tonuri fals blinde, fals hotărîte, cu privirile sale care rareori privesc interlocutorul în față și atunci numai pentru a-i surprinde gîndurile, cu încercările sale de a-și impune autoritatea în clipele cînd simte că o pierde, cu ridicările pe tocuri și înălțarea capului atunci cînd rostește o lozincă de efect sau un aforism zdrobitor cu privire la politică și logică, pentru a-i turti pe naivii fără de partid. Dacă n-ar fi fost atît de descoperit la început, indicînd prin falsitatea sa prea vizibilă tartuffeană pe viitorul acuzat, actorul ar fi izbutit să-și facă personajul și mai interesant și mai eficient. Pentru că piesa are, între altele, calitatea de a semna pericolul pe care-l conțin monedele false, în circulație din păcate, uneori, în societatea noastră, alături de cele autentice și asemănătoare acestora ca aspect exterior.

*

Iată, așadar, trei piese și trei spectacole, legate între ele prin actualitatea tematicii, despărțite prin varietatea temelor și prin inegala valoare artistică. Acolo unde autorul a găsit mijloacele pentru întruchiparea concretă a ideilor sale, rezultatul a fost o piesă cu valori interesante și un spectacol corespunzător. Dar singură actualitatea temei nu e suficientă. Teatrul cere și tematică actuală, și *adevăr de viață*, și poezie dramatică și... atîtea altele.



V. Ronea (Vicențiu) și Puiu Hulubei (Mircea)
în „Cinstea noastră cea de toate zilele”