

Grupul eroilor este admirabil completat de Val Săndulescu (Koch), într-un moment de mare efect scenic. Prima imagine, deținutul abrutizat în lagărele de concentrare, face loc unei creșteri de răscolitoare umanitate, în blestemul aruncat călăilor cu conștiința pedepsirii lor apropiate.

Un rol care a avut aceeași soartă, în ambele spectacole, a fost cel al subofițerului Schmidt din S.S. Gheorghe Gherasim (Cluj) a mers pe o linie simplistă, subofițerul S.S. cunoscând o singură dimensiune: viclenia grosolană, agresivă, fără nuanțe intermediare și alte distincții caracterologice. Actorului îi trebuie o mai aplicată dorință de a descoperi și alte caracteristici ale unelei naziste, care să-l facă odios prin mulțimea viciilor și slăbiciunilor sale, nu prin simplificarea la care este redus personajul. Florin Stroe (Teatrul Armatei), încercându-și forțele de astă dată într-un rol negativ, după ce ani de zile l-am văzut evoluind în eroi

ai vremii noastre, a dat greș, avind o agresivitate mecanică, abruptă, excesiv pigmentată cu durități.

Cu puține licăriri de autenticitate și valoare neîndoielnică, spectacolul clujean rămîne totuși vizibil în zona unei munci oarecum expediate, lipsite de spirit analitic și nu suficient de clară în sinteza pe care o încearcă. E necesar ca actorii, după ce au descoperit calitatea determinantă a eroilor lor, să caute s-o completeze cu cît mai multe amănunte împrumutate din bagajul caracterelor din rindul cărora fac parte personajele pe care le interpretează. Pînă atunci însă, spectacolul Teatrului Național din Cluj rămîne o pendulare a regizorului și actorilor între alternative nedeterminate, confuze. În același timp, spectacolul *Lingă poarta Brandenburg*, pe scena Teatrului Armatei, constituie un succes al acestui colectiv.

Emil Mandric
Eugen Nicoară

O NOUĂ COMEDIE ORIGINALĂ

Teatrul de Stat din Orașul Stalin: *Partea Ieului* de Costin Teodoru

Prilejul apariției unei noi comedii împrumută, în ultimul timp, ceva din solemnitatea unei clipe festive. Sînt atît de rare aceste prilejuri încît, atunci cînd ele se manifestă, solicită speranțele tuturor celor care citesc cu pasiune acele pagini din istoria dramaturgiei originale referitoare la comedie și așteaptă, cu legitimă nerăbdare, sporirea substanțială a numărului lor. Pentru că, risul mobilizează, înflăcărează, fortifică. Iată de ce îmbrățișăm, cu multă căldură, orice producție nouă din specia umoristică și, fără a ne diminua exigențele, ne mărîm entuziasmul cu care, în mod obișnuit, cercetăm valorile sau nonvalorile sale artistice. Ceea ce se întîmplă, o mărturisim, și în cazul de față.

Debutantul Costin Teodoru beneficiază de două merite inițiale. Primul îl constituie tema. Lucrarea se înscrie din mediul muncitoresc și tratează un aspect al relațiilor determinate de acest mediu. Față de încercările timide de a pătrunde cu investigația dramatică în inima acestei categorii sociale și față de necesitatea amplificării modalită-

ților sale de reflectare, actul lui Costin Teodoru capătă semnificație de inițiativă. Al doilea merit îl constituie genul. Au existat nenumărate suspiciuni în legătură cu posibilitatea de a se crea în comedie personaje pozitive cu haz, cu vervă și spirit care să rivalizeze, din punct de vedere al finalității comice, cu procentul umoristic investit în personajele negative. Au fost de asemenea formulate rezerve—subiective sau teoretice—în ceea ce privește posibilitatea de a se satiriza cu deplină energie aspecte negative ale realității noastre, fără ca prin aceasta să se alunece în prăpastia întunecoasă a negativismului. Replica actuală a lui Costin Teodoru spulberă aceste suspiciuni și rezerve, demonstrînd inconsistența lor. *Partea Ieului* promovează nu unul, ci mai multe personaje pozitive cu haz și satirizează unul din aspectele negative ale realității, fără să fie negativistă. Dar aceasta sînt merite inițiale. Ca să vedem în ce măsură se concretizează ele artistic, vom rezuma acțiunea comediei.

Pe un șantier de construcții de locuințe sosește un adjunct al șefului de șantier,



O NOUĂ COMEDIE ORIGINALĂ

Scenă din actul I

care are sarcina să coordoneze activitatea lucrărilor și să supravegheze desfășurarea lor, în tot timpul absenței șefului. Călăuzit însă de aspirații mercantile, adjunctul, în persoana lui Bartolomeu Moțoc, recrutează cu perspicacitate profesională prozești, de tipul găinarului Pompilian, pe care-l subordonează scopurilor sale necinstite și-l asociază direct operațiunilor delapidatoare propuse. Își asigură în prealabil o prezumțioasă acoperire, introducând pe statele de salarii un nume fictiv (Pavel Balaban) și puerd în complicitate la organizarea sustragerii de materiale din incinta șantierului, mai ales că împrejurările se pare că-i favorizează. Își însușesc astfel numeroase sume de bani din fondul de salarii, descoperă (și bineînțeles fructifică) zilnic câte „un plus de inventar” și reușesc, în condiții suficient de optimiste, să sustragă unele cantități de ciment de pe șantier. Pungașii cad însă, fără să bănuiască, în propria lor cursă. Muncitorii le-au sesizat adevărata față și le-au pregătit cea mai inspirată farsă, aducând în mijlocul escro-

cilor pe meșterul inexistent, de care ei făceau atita haz, Pavel Balaban (în realitate, locotenent de securitate). Apariția neașteptată a celui care le-a înlesnit până acum însușirea a numeroase sume de bani este o lovitură copleșitoare pentru complici, care n-au prevăzut posibilitatea ca fictivul să-și revendice cindva drepturile la existență. Și acum, spre stupefacția autorilor săi morali, produsul năstrușnic al unei clipe de panică, mișcă, respiră, vorbește, formulează revendicări și pretenții. Nebănuind aici decit măiestria unui complice superior, îi solicită contribuția la cea de a doua operațiune de sustragere, divulgând toate datele conspirative și semnându-și astfel propriul lor act de acuzare.

Desprindem de aici câteva date esențiale. Obiectul satirei îl constituie demascarea delapidatorilor asupra cărora banul, vechi și veninos instrument de seducție, își exercită influența dincolo de orice scrupule. Autorul pledează pentru vigilență în apărarea avutului obștesc și demonstrează, prin confruntarea celor două grupuri de personaje, integritatea proprietății socialiste.

Pentru Moțoc singura rațiune a existenței o constituie proprietatea (privată desigur) și suprema satisfacție, profitul. De aceea, în accepția de vigilență, el nu vede decît „o noțiune abstractă”, în măsură de a fi dezmințită de argumente „concrete... și sunătoare”. De aceea, nu poate concepe ca toți să fie stăpîni și avuți să fie capete oblauire obștească. Sînt determinate aici, în semnificația lor socială, două moduri de existență. Și confruntarea lor în piesă are darul de a arunca ridicolul asupra acelei categorii de indivizi, care, aidoma lui Moțoc, încearcă să trăiască pe spinarea oamenilor cinstiți, din fraudă și jaf. Această categorie este reprezentată în piesă prin trei personaje: Bartolomeu Moțoc, Pompilian și Valentina. Ele se definesc în esență prin aceeași idolatrie a banului. Reprezentanți ai acelei lumi și ai acelei mentalități degradante, pentru care existența îmbracă sensuri mercantile și omul se evaluează în monedă, nu cunosc și nu concep alt temei al prosperității decît ciștigul. Chiar dacă el se acumulează prin mijloace interzise. Moțoc nutrește veleități de conducător, îi place să fie adulat, să propună și să dispună ca un despot, avînd grijă în același timp ca actele inspirate de dînsul să fie executate, în faț, de subalterni. Pompilian ale cărui veleități nu ajung la dimensiunile lui Moțoc, dar se confundă pe planul aspirațiilor, își desfășoară existența între două obsesii permanente: banul și codul penal. El își însușește cu patimă de colecționar maniac, tot felul de nimicuri care oferă o perspectivă valutară, spre a satisface, într-o măsură echitabilă, revendicările mondene ale capricioasei sale consoarte. Al treilea reprezentant al acestei faune este Valentina, soția lui Pompilian. Descendentă din familia unui fost general, ea nu se deosebește de personajele asemănătoare din melodramele burgheze. Numai că de data aceasta trăiește comedia abisului moral și social prin care se încheie istoric povestea tuturor „foștilor”. Așa-zisa ei valoare umană se definește de la prima apariție scenică, prin felul în care reacționează în fața avansurilor sentimentale ale lui Moțoc, avansuri resnise cu cîteva minute înainte de Sanda. Ea stimulează triumful bîncunoscut și determină reflexe mai ample asupra eticii unei anumite specii, care evaluează înșelînd și înșelîndu-se reciproc.

În opoziție cu această categorie, întîlnim în piesă figuri luminoase, cinstite și harnice, care reprezintă mentalitatea nouă, înaintată a societății. Inginerul Sava și Varlaam (șeful șantierului), meșterul Dima și fata lui, Sanda, zugravul Luigi și locotenentul de securitate, care joacă *pro causa* și pentru o vreme (pînă la demascarea finală a defraudatorilor) rolul falsului Pa-

vel Balaban, formează acea unitate morală și de acțiune care caracterizează spiritul constructorilor unei vieți eliberate de puterea de seducție a banului. Și ei se impun prin finalitatea acțiunii comune îndreptată la momentul oportun asupra delapidatorilor. Farsa pe care le-o joacă celor trei asociați, datorită căreia demascarea se produce uimitor de precis, este cel mai bun certificat al intransigenței lor morale și al vervei spirituale în același timp. Conflictul nu se desfășoară pe baza unei înfruntări fățișe, ci, conform armelor folosite de cei trei complici, aparente onestități i se opune falsitatea esenței. Muncitorii de pe șantier n-au făcut altceva decît să stimuleze confruntarea acestor elemente caracterologice și comice.

Urmărind satirizarea obiectului propus, era firesc ca pe primul plan al observației autorului (și deci al compoziției dramatice) să stea cele trei prototipuri negative, asupra lor să se exercite cu precădere investiția caracterologică, prin ele să se releve, în contrast de culoare și în contradicție de ton, trăsăturile luminoase ale celorlalte personaje.

Intriga este alcătuită pe coordonatele falsei. Cei trei complici acționează pe baza unei acoperiri fictive, care se răzbună apoi prin proporțiile ei reale. Situațiile au o nuanță bufă, se succed în manieră de *quipro-quo* și, de cele mai multe ori, provoacă prin ele însele, risul.

La capătul acestor notații trebuie să precizăm că, solicitat în măsură mai mare de facilitatea nenumăratelor artificii compoziționale posibile, autorul a deplasat accentul dramatic, cu sau fără voia lui, pe întîr-gă, dimensiunile peripețiilor depășind, de cele mai multe ori, limita necesarului. Se produce de asemenea o slăbire a vervei satirice și prin aceea că la baza întregului eșafodaj dramatic se află un stimul anemic, un pretext facil, în actul de naștere a lucrătorului Pavel Balaban și în suspendarea meșterului Dima. Acest lucru determină ușurința demascării și interesul spectatorului, întreținut o vreme cu suficientă intensitate, scade brusc. Pe linia de dezvoltare a farsei există o creștere care culminează cu finalul actului II (aparitia lui Balaban). Apoi, tensiunea coboară vertiginos pînă la limita de jos, intrucît spectatorii au fost edificați din primele întîlniri cu Balaban asupra identității sale și cunosc deznodămîntul. De aceea, ultimul act se află sub valoarea celorlalte două.

Prezentarea premiei pe țară a acestei comedii i-a revenit unui colectiv artistic care s-a impus de la începutul stagiunii prin îndrăzneală și operativitate în lansarea unor

lucrări inedite. După *Ciu Yuan*, prima piesă chinezească reprezentată pe scenele noastre, și după *Aristocrații*, prima din cele patru premiere anunțate până acum cu această piesă, colectivul de la poalele Timpei a prilejuit debutul în dramaturgie al lui Costin Teodoru. Este un exemplu, de care ar trebui să se sezeze multe alte colective. Pe scena din Orașul Stalin, *Partea leului* a căpătat semnificație de fabulă. Regizorul Mihai Pascal măturisește în programul de sală că a urmărit să sugereze „în măștile și costumele celor trei escroci, trei personaje caracteristice fabulelor a căror morală era *dreptatea leului*, leul, vulpea și șobolanul...” și, în cea mai mare parte a spectacolului, a reușit să imprime interpretelor această expresie. Accentul este pus pe caricaturizare, pe dezvăluirea ridicolului celor trei personaje negative, în contrast cu sobrietatea și întransigența morală a oamenilor de pe șantier. Din acest contrast, bine sezișat, desfășurarea acțiunii beneficiază de o clară demarcație, uneori prea clară ca să mai permită diversitatea nuanțelor.

De ostentația cu care regizorul a căutat să promoveze tilcul fabulei, ne-a edificat din primul moment prologul. Un prolog neașteptat, neinspirat și inutil, care-și propune — ca orice prolog — să introducă pe spectatori în atmosfera piesei, și reușește, cel puțin, să provoace confuzii, dacă nu nedumeriri. Dar, odată cu ridicarea cortinei, am avut de întâmpinat aceeași ostentație imprimată interpretelor. Așa de pildă, în jocul actorilor E. Mihăilă-Brașoveanu (Pompilian) și Geta Grapă-Tințu (Valentina) se remarcă tendința de îngroșare a elementelor comice în vederea unei maxime ridiculizări. Mihăilă-Brașoveanu a schițat lui Pompilian o caricatură în coloră, un desen ale cărui contururi au fost trasate cu destulă abilitate, dar care a rămas gol și alb pe dinăuntru. El a înțeles bine, prea bine chiar, esența umană a personajului său, dar nefiind în posesia unei palete creatoare, nu i-a dat și expresia comică adecvată. O mască de serv senil și dezaxat, foarte potrivită, n-a fost îndejuns fructificată, și Pompilian a fost redus la multe exhibiții exterioare, gratuite și uneori de-a dreptul vulgare. Geta Grapă a procedat invers. A căutat adică să coloreze cit mai peștiș chipul Valentinei și i-a pierdut contururile. A apărut de aceea mult mai vulgară decât se cuvenea, depășindu-și dimensiunile rolului în zone interzise. Șobolanul și vulpea și-au adăugat astfel diminutive.

Prin contrast, leul și-a amplificat trăsăturile, depășind sfera de accesibilitate a comediei, călătorind solitar și încruntat prin hățurile dramei. În interpretarea lui Vir-

gil Fătu, Bartolomeu Moțoc a fost autoritar și sobru, uneori despot în relațiile sale cu celelalte personaje (un adevărat „leu”), dar nici o clipă ridicol. Și acest aspect era primordial în înfățișarea scenică a personajului pentru că Moțoc, cu toate veleitățile sale de stăpîn, evoluează într-un stadiu de decrepitudine vădită, rage din disperare și sperie, după cum am văzut, numai pe descendenții degenerați ai propriei sale specii. Bineînțeles, mai are suficientă energie să muște, și de aceea i se recomandă o cușcă pentru izbăvirea definitivă. Un actor de subtilitate și pondere ca Virgil Fătu nu putea decît să amplifice acest ultim aspect în dauna celui amintit mai sus și să anihileze capacitatea de transmitere a ridicolului.

În ceea ce privește interpretarea personajelor pozitive, remarcăm aceeași lipsă de unitate. Din text reiese că cea mai mare parte dintre ele au sezișat la timp adevărata față a lui Moțoc, l-au urmărit și i-au pregătit o inspinată farsă. Există, prin urmare, — poate cu excepția meșterului Dima — argumente care pledează pentru integrarea acestor personaje pe făgașurile comediei. Spiritualitatea actorilor a fost însă mai puțin darnică cu chipurile înfățișate și, în locul spontaneității și vervei așteptate, am întâlnit, în unele apariții, o rigiditate excesivă, care a redus personajele numai la schema bănuită în text. Ne referim aici la Savu Rahoveanu (inginerul Sava), Ion Neleanu (inginerul Varlaam) și, mai ales, la Vivi Candrea-Neleanu (Sanda). Cei doi ingineri au evoluat în tiparele unui joc rece și distant. Unele tendințe de evadare din aceste tipare, manifeste în jocul lui Savu Rahoveanu, n-au beneficiat de orientarea necesară din partea regiei, și, timide, au fost reduse la proporțiile inițiale. Mai supărătoare ni s-a părut simplificarea rolului Sandei de către Vivi Candrea-Neleanu. Din spontaneitatea și farmecul juvenil al fetei meșterului Dima, n-am întâlnit pe scenă decât o ființă austeră, prudentă în gesturi și zimbete, care înclină mai mult spre latura melodramatică, decât spre comedie. Prezența ei, în loc să justifice interesul, pe care se spune că-l stimulează printre membrii șantierului prin farmec, aerul dezinvolt și zburdalnic, îl exclude parcă intenționat. Scenele sale cu Moțoc, de pildă, își pierd din verva spirituală și se desfășoară numai pe coordonatele generale. Dimpotrivă, o participare entuziastă la destinele farsei au dovedit-o Gheorghe Ferra și Dan Puican, în rolurile Luigi, și, respectiv, Pavel Balaban. Gheorghe Ferra a realizat o imagine pitorească a zugravului Luigi, ale cărui aptitudini de tenor rivalizează cu renumele lui Caruso, iar Dan Puican, pe linia con-

cepției regizorale, a înfățișat cu firească atitudine, chipul locotenentului de securitate. Nu însă și pe cel al lui Pavel Balaban, care se cerea mai puțin enigmatic și mai natural. Dar aici se resimte aceeași ostentație cu care regizorul a căutat să-și transmită mesajul.

Decorurile Elenei Simirad-Munteanu nu sugerează șantierul (fie chiar din interior). N-am înțeles ce semnificație poate să capete apariția unei coroane veștede, care se apleacă dintr-o latură a scenei, obligând perso-

najele să coboare pînă la ultima dimensiune a rampei, spre a-și debita acolo replicile.

Există, așadar, în spectacol, o inegalitate stilistică, la care contribuie atât componența eterogenă a distribuției, cât și viziunea unorii schematică a regizorului. Dar există și o teamă nejustificată de a aborda în toată plenitudinea specificul genului, în sfera și proporțiile posibile, și de aceea am aplaudat la premieră claritatea filcului propriu-zis, dar n-am ris, cum am fi dorit, de savoarea fabulei.

C. Paraschivescu

GENEZA IDEII DE LIBERTATE

Teatrul Municipal: Esop de Guilherme Figueiredo

Am face o eroare dacă am privi piesa lui Guilherme Figueiredo pusă în scenă la Teatrul Municipal drept o transpunere dramatică a dezbatelor filozofice din „polis”-ul grecesc. E adevărat că în piesă este vorba de cinici, de stoici, de Crisippos, de agnostici, de megarici și de semnificația filozofică a fabulelor lui Esop etc. Însă adevăratul conflict de idei nu are nimic de-a face cu istoria filozofiei grecești. Xantos este un relativist pragmatic, apologet al ordinii existente, sceptic în ceea ce privește valorile, un negustor care a ajuns la concluzia că se poate trăi foarte bine de pe urma flecărelilor filozofice. Asemenea farsori au apărut mereu în cetățile grecești. Pe cine reprezintă însă Esop? Istoricește un sclav frigian liberat, Esop a devenit un fel de bard popular, intrat în legendă, care a introdus în Grecia înțelepciunea gnomică a răsăritului. Sint însă fabulele sale o expresie a ideologiei sclavilor? Ne îndoiim. Folosiți din plin pentru producerea bunurilor materiale și spirituale, sclavii nu au produs în Grecia o cultură specifică de clasă. Civilizația ca și cultura greacă este esențialmente sclavagistă. Aceasta încadrează în linii generale — limitele ideilor de democrație și libertate în Grecia antică. E posibil ca în fabulele legendarului Esop să existe ecouri din presupusa biografie personală a lui Esop. Însă, ca și la Epictet, ideologia sa nu este ideologia clasei oprimate, ideologia sclavilor, ci reprezintă o anumită categorie a oamenilor liberi și anume a celei mai înaintate, democratice pătri din rindurile oamenilor liberi. Ecouri ale situației sclavilor, un protest împotriva eupatrizilor și aristo-

crăției funciare există, însă nu o expresie a năzuințelor de libertate a sclavilor, așa cum reiese din piesă. Ca și G. B. Shaw, în unele din dramele sale, scriitorul brazilian a făcut de fapt o piesă istorică, simbolică (nu simbolistă), am spusne alegorică, și în acest sens, scriitorul folosește cu intenție anacronisme grotești și ironice. Raționind ca o cetățeană din secolul al XX-lea, Cleia afirmă despre soțul său că este un „filozof al prosperității”, Xantos vorbește despre „un nas fin grecesc” și amestecul acesta de planuri — e drept, mai puțin sudat și mai puțin subtil decît la Shaw — constituie totuși un farmec al piesei. Interesul fundamental al piesei stă însă de fapt în altceva. Există în *Vulpea și strugurii* o excepțională alegorie a genezei ideii de libertate, o controversă asupra dreptului de autodeterminare, aluzii extrem de precise la contemporaneitate. Figueiredo trăiește într-o țară care a cunoscut și mai cunoaște încă destul de intens colonialismul, în forme directe și indirecte. Cînd Xantos îi explică în repetate rînduri lui Esop că „nu este copt încă pentru libertate”, avem în față caricatura unui discurs tipic al delegatului francez, portughez, sau englez, în comisia de tutelă a O.N.U.-lui. Cînd același Xantos demonstrează cît de bine se trăiește sub administrația și protecția sa, ne găsim parcă în fața unui bilanț anual al ministrului coloniilor din Londra. Filozofia business-ului sprijinind colonialismul și sclavagismul, aceasta este adevărata esență a piesei...! (Și chiar în Brazilia, pentru milioane de indieni din interiorul țării, problema nu este depășită). Intransigența în aspirațiile și în lupta pentru libertate