

t e a t r u l



584

5
1959



S U M A R

	Pag.
<div>★ ★</div> <div>PENTRU O MAI VIE LEGATURĂ ÎNTRE TEATRE ȘI OAME-</div> <div>NII MUNCII</div>	1
<i>Ion Cazaban</i> DATORIA SPECTACOLULUI FAȚĂ DE PUBLIC	4
<i>C. Paraschivescu</i> UN IMN MUNCII	10
<i>Bertolt Brecht</i> DOUĂ POEME PENTRU ACTORI	16
<i>Mira Iosif</i> SĂ NU UITĂM A DOUA DISTRIBUȚIE	21
<u>PROFILURI DE TEATRE</u>	
<i>Florian Potra</i> STATORNICIE ȘI OSCILAȚII ÎN ACTIVITATEA TEATRULUI NAȚIONAL DIN IAȘI	25
<u>DISCUȚII</u>	
<div><i>Mihai Bentuc</i></div> <div><i>Aurel Baranga</i></div> <div><i>Lucia Demetrius</i></div>	<div>DESPRE EFICIENȚA, UNIVERSALITATEA ȘI ACTUALITATEA</div> <div>TEATRULUI NOSTRU</div> <div>(Interviu luat de Oscar Lemnaru)</div>
	34
<u>PORTRETE ȘI MĂRTURII</u>	
<i>Valentin Silvestru</i> DIALOGURI DESPRE TEATRU CU RADU BELIGAN	37
<i>V. Negrea</i> EUGENIA POPOVICI	50
<u>SEMNALĂM</u>	
<i>T. Zamfir</i> DIN ACTIVITATEA UNOR CONSILII ARTISTICE	53
<u>CRONICA</u>	
Semnează: <i>Emil Mandric, C. Paraschivescu, Llana Maxy, Al. Popovici, Florian Potra, Ilie Rusu, Eugen Nicoară</i>	
	56
<u>TEATRUL DE AMATORI</u>	76
<u>IATĂ UNDE E PIESA</u>	
<i>Al. Ivan Ghillia</i> PE DRUMURI DE ȚARĂ	78
<u>INSEMNĂRI</u>	84
<u>MERIDIANE</u>	
<i>Horia Deleanu</i> ÎNȚILNIRE CU TEATRUL LETON	87
<i>Mihnea Gheorghiu</i> SHAKESPEARE, LA EL ACASĂ ȘI LA NOI	92
<u>CĂRȚI-REVISTE</u>	95

teatrul

REVISTĂ LUNARĂ EDITATĂ DE MINISTERUL ÎNVĂȚĂMÎNTULUI ȘI CULTURII
ȘI DE UNIUNEA SCRITORILOR DIN R.P.R.

mai
5

1959
(Anul IV)

PENTRU O MAI VIE LEGĂTURĂ ÎNTRE TEATRE ȘI OAMENII MUNCII*

Unul din aspectele caracteristice ale vastei revoluții culturale desfășurate în țara noastră este formarea noului public al sălilor de spectacole, publicul muncitoresc — sensibil și receptiv, optimist, iubitor de frumos.

În anii regimului de democrație populară au fost înființate numeroase teatre noi pe tot cuprinsul țării. Lărgirea rețelei teatrale corespunde unei necesități, scopul ei este satisfacerea cerințelor spirituale crescînde ale oamenilor muncii. Se desfășoară o complexă activitate cultural-educativă, menită să formeze și să dezvolte gustul artistic al maselor, să cultive interesul acestora față de teatru, să facă să crească neconținut numărul muncitorilor pentru care frecventarea spectacolelor bune, a manifestărilor artistice de valoare reprezintă o necesitate spirituală, devine obișnuință.

O serie de teatre din Capitală și din țară, în colaborare cu organizațiile de partid, sindicale și U.T.M. din întreprinderi, au dus și duc o muncă rodnică pe această linie, contribuind la atragerea mai largă a muncitorilor spre teatre. Ce apreciere mai înaltă a muncii artistice decît aplauzele furtunoase cu care muncitorii de la uzinele „Mao Tze-dun“, sau de la Combinatul poligrafic „Casa Scînteii“ i-au răsplătit pe actorii Teatrului Municipal cu prilejul spectacolelor date în cadrul acestor întreprinderi? Și ce satisfacție mai mare pentru un colectiv tînăr și entuziast ca acela al Teatrului de Stat din Sf. Gheorghe decît afluența de oameni ai muncii pe care o cunosc multe din spectacolele sale, decît scrisorile de mulțumire și invitațiile pe care teatrul le primește de la muncitorii întreprinderilor din localitate și din împrejurimi? Teatrul Muncitoresc C.F.R. din București, teatrele de stat din Bacău sau din Orașul Stalin etc. au făcut, de asemenea, turnee sau deplasări în întreprinderi și centre muncitorești, bucurîndu-se de o primire călduroasă și cîștigîndu-și prietenia, dragostea spectatorilor muncitori. Aflat în inima unei mari regiuni muncitorești, Teatrul de Stat „Valea Jiului“ din Petroșani, după ce anul trecut a fost criticat pentru o slabă legătură cu întreprinderile din regiune, a început în actuala stagiune să dea o atenție mai mare deplasărilor în mijlocul oamenilor muncii.

Avînd în vedere însemnătatea acestei probleme, redacția ziarului nostru a organizat o consfătuire pe tema strîngerii legăturilor între teatre și masele de

* Articol de fond apărut în ziarul „Scînteia“, nr. 4504, din 21 aprilie 1959



oameni ai muncii. (În interiorul ziarului de azi publicăm extrase din părerile exprimate cu acest prilej). Consfătuirea la care au participat activiști de partid și sindicali din câteva mari întreprinderi ale Capitalei și reprezentanți ai teatrelor bucureștene, a scos la iveală, pe lângă o prețioasă experiență pozitivă, faptul că în domeniul acesta există încă mari posibilități nefolosite, un vast teren de inițiativă.

De o deosebită importanță pentru ridicarea nivelului cultural al oamenilor muncii este organizarea de spectacole speciale pentru muncitori, prezentarea în întreprinderi a unor spectacole cu piese valoroase, de actualitate, interpretate la un nivel înalt. Cu alte cuvinte este necesar ca teatrele să vină în întâmpinarea publicului muncitoresc, să dea spectacole „la el acasă”, cu piese bune, care să-l atragă, ajutându-l în felul acesta să-și dezvolte gustul artistic, să capete obișnuința de a merge la teatru. În cadrul consfățuirii s-a făcut de asemenea propunerea, care merită atenție, de a se organiza spectacole speciale pentru grupuri de muncitori din întreprinderi și în sălile proprii ale teatrelor.

Trebuie spus că unele teatre au o atitudine pasivă, comodă, limitându-se aproape exclusiv la urmărirea formală a îndeplinirii contractelor încheiate, fără a desfășura o activitate propagandistică vie, fără a manifesta inițiativă în direcția organizării de spectacole pentru muncitori. Această pasivitate este cu atât mai greu de înțeles cu cât — pe lângă însemnătatea cultural-educativă — organizarea de reprezentații speciale pentru muncitori oferă teatrelor o posibilitate suplimentară de îndeplinire și depășire a planului de spectacole, de folosire mai deplină a forțelor actoricești. Bunăoară Teatrul Național din Iași, nici măcar atunci când sediul său a fost închis pentru renovare, n-a mărit numărul deplasărilor la întreprinderile din localitate și din regiune, mulțumindu-se să dea, în total, 5—6 spectacole pe lună (în octombrie și noiembrie 1958).

Pe de altă parte, dacă organizațiile de partid și sindicale din multe fabrici și uzine acordă atenția cuvenită muncii culturale, nu e mai puțin adevărat că pe alocuri mai sînt unii care subapreciază și nu sprijină colaborarea cu teatrele. Este cu totul inadmisibilă atitudinea unor comitete sindicale care, atunci cînd se organizează spectacole în întreprindere, încearcă să facă din aceasta o sursă de beneficii, vînzînd biletele cu prețuri mai mari decît acelea cerute de teatru. Ba, în unele locuri, s-au dat și spectacole de amatori cu plată, ceea ce contravine însuși rostului mișcării artistice de amatori.

În cadrul consfățuirii organizate de ziarul nostru a reieșit că organizațiile U.T.M., precum și comitetele raionale U.T.M. nu se ocupă cu destulă seriozitate de organizarea spectacolelor teatrale pentru tineret. Statul nostru, acordînd o grijă specială educației artistice a generației tinere, dă organizațiilor U.T.M. dreptul de a obține din partea teatrelor, lunar, un număr de spectacole cu prețuri reduse pentru tineret și studenți. Teatrul Tineretului, de pildă, a prezentat un mare număr de spectacole pentru tineret. Iată însă că unele organizații U.T.M. și asociații studențești nu solicită spectacole din partea teatrelor, iar uneori chiar spectacolele cerute nu sînt dintre cele mai bogate în conținut.

Se știe că o parte a publicului, prea puțin familiarizat cu arta teatrală, preferă încă piesele minore, care nu dezbat probleme adânci, oferind doar citeva ore de amuzament. Trebuie dusă o muncă stăruitoare pentru a-i apropia treptat pe acești spectatori de valorile artei autentice, pentru a-i ajuta să înțeleagă operele profunde ale dramaturgiei clasice și contemporane. O asemenea muncă nu se duce însă, de pildă, la întreprinderea „N. Bălcescu“, unde organizația U.T.M., cu asentimentul organizației de partid, n-a găsit nimic mai bun de ales în cadrul reprezentațiilor cu prețuri reduse pentru tineret, decât... „Nunta la mînăstire“ — un spectacol needucativ și de prost gust.

Atragerea publicului muncitoresc și a tineretului spre teatru nu se rezumă la operațiunea administrativă de difuzare a biletelor, ci reprezintă o importantă sarcină politico-educativă. De aceea interesează nu doar rezultatele cantitative, ci mai ales conținutul acestei activități. Care e repertoriul pe care teatrele îl oferă oamenilor muncii, ce piese sînt alese pentru turnee în centrele muncitorești, ce spectacole se reprezintă pe scenele din marile întreprinderi — iată problemele centrale. Muncitorii cer un repertoriu de înalt nivel artistic, strîns legat de viața și preocupările lor și prezentat într-o interpretare de cea mai bună calitate. Este regretabil că unele teatre își permit, atunci cînd merg în turnee și în fabrici, să micșoreze exigența, să coboare ținuta spectacolelor. Lipsa de varietate a repertoriului unor teatre și absența unor lucrări proaspete, legate de contemporaneitate (așa s-a prezentat, de pildă, în prima parte a stagiunii actuale repertoriul Teatrului de Operetă din București), au făcut ca afluența publicului să scadă temporar la teatrele respective. Pe de altă parte, la Teatrul Tineretului unele piese deosebit de actuale și de bogate în conținut nu s-au bucurat de o înaltă interpretare, au fost puse în scenă fad, rece, fără fior artistic. Cei care au luat cuvîntul la consfătuire au arătat pe bună dreptate că un repertoriu alcătuit din piese valoroase, bine jucate, va atrage și va stimula interesul pentru teatru. Calitatea spectacolelor prezentate publicului muncitoresc este cea mai bună propagandă în favoarea teatrului.

De asemenea, e necesară și o bună muncă de popularizare. În cadrul consfăturii s-au făcut o serie de propuneri interesante: să se afișeze în întreprinderi panouri mari cuprinzînd repertoriul tuturor teatrelor, să se alcătuiască scurte prezentări spre a fi citite la stațiile de radio-amplificare sau afișate pe panourile care înfățișează repertoriile teatrelor, să se organizeze spectacole urmate de discuții cu publicul (care ar fi instructive atît pentru spectatori, cit și pentru colectivele teatrelor) etc. Publicația „Viața culturală a Capitalei“, care în prezent se limitează la o funcție strict informativă, trebuie transformată într-un real organ de culturizare, care să îndrume publicul, să atragă atenția asupra celor mai valoroase realizări, să ajute la popularizarea acestora — îndeosebi a spectacolelor cu piese actuale din dramaturgia realist-socialistă și din dramaturgia progresistă universală.

Teatrul merită toată atenția din partea organizațiilor de partid, a organizațiilor sindicale și de U.T.M. Căci scena este la noi o tribună de la înălțimea căreia se răspîndesc în mase idei emoționante și sentimente mărețe, o tribună a educării

DATORIA SPECTACOLULUI FAȚĂ DE PUBLIC

Risul acuzator cu care publicul primește apariția eroilor caragialești pe scenă... optimismul activ, bazat pe noua mentalitate socială, ce-l răspîndește prima piesă a poetului Mihai Beniuc... privirile înflăcărate urmărind întâlnirea dintre Lenin și soldatul Ivan Șadrin... spectatorii care-și arată punctul de vedere, în discuțiile cu interpreții, după reprezentarea *Recoltei de aur* — sînt cîteva aspecte surprinse în viața teatrului nostru de azi. Sînt cîteva aspecte semnificative, anunțînd dispariția „teatrului cu punțile tăiate” de care vorbea odată Mihail Sebastian.

Confirmîndu-și funcția educativă în societate, oamenii de teatru caută mereu aceste punți spre public. Din legătura continuă și eficientă a scenei cu masele de spectatori, a apărut și se dezvoltă teatrul nostru realist-socialist. Deseori se amînteste datoria creatorilor de a se apropia de realitatea socială, de a cunoaște viața oamenilor. Este o datorie strict necesară, condiționînd rezultatele artistice. Nici nu poate fi altfel atunci cînd majoritatea regizorilor apreciază perfecțiunea spectacolului după emoția și interesul manifestate de public. Totodată, această reacție este dorită de creatori ca un stimul care ajută la ridicarea nivelului artistic al spectacolului. Dar, acest interes și această reacție nu apar de la sine. Publicul va fi interesat și va participa numai cînd se ține seamă de ce așteaptă el de la spectacol, de criteriile după care asimilează cele reprezentate. Conținutul și modalitățile de expresie ale spectacolului sînt condiționate de universul sufleteș și interesele sociale ale spectatorului contemporan. Cunoscînd oamenii și coordonatele istorice ale vieții lor, creatorii vor putea da prin fiecare spectacol o perspectivă adevărată asupra realității înconjurătoare, o soluție luminoasă în variatele probleme ale epocii noastre. Punctul de vedere marxist-leninist sprijină gîndirea creatoare, o îndreaptă spre cele mai acute probleme ale actualității, o ajută la luminaarea lor scenică. Valoarea superioară a teatrului nostru realist-socialist este determinată de aprofundarea ideologică a vieții. Spectacolele se vor caracteriza printr-un larg ecou artistic și printr-o eficiență care depășește limita cotidianului, orientînd pe spectatori în procesul istoric. În contactul viu al creației artistice cu publicul se dovedește limpede felul în care teatrul a știut să discearnă și să rezolve sarcinile specifice, impuse de epoca noastră. Răspunsul publicului — inteligent și activ reprezentant al epocii — va confirma reușita sau eșecul gîndirii artistice. Publicul va fi emoționat de acele spectacole care îl lămuresc în frîmintările sale deloc individualiste, care i se adresează cu convingere, cu căldură. Spectacolul care va falsifica realitatea sau va construi din realitate o imagine ștearsă și cenușie, va rămîne departe de public. Acel spectacol nu va afla răspuns în viața sufletească a publicului, dinamică și pasionată pentru adevăr.

În fond, totul începe și se explică prin concepția spectacolului: prin calitățile ideologice și dramatice ale piesei alese, prin scopul și caracterul planului regizoral, prin posibilitățile scenice de afirmare pe care le oferă acest plan... Ce va afirma și cum va afirma spectacolul conține premisa efectului dorit asupra spectatorului. Căutările oamenilor de teatru în sensul influențării publicului și înarmării conștiinței lui — sînt singurele căutări care pot asigura măsura reală a activității lor creatoare.

Conducînd pregătirea spectacolului, „rolul regizorului este de a dezvălui miezul lucrării nu numai actorilor, ci și spectatorilor” scria Sică Alexandrescu. Care va fi acest „miez”, ce va aduce spectacolul — devine totodată o problemă de ideologie și de măiestrie artistică, strîns legată de necesitățile actuale ale publicului. După cum s-a văzut, teoretizările idealiste despre omul modern în general, descris după criterii secundare (ca sensibilitate dinamică, intelectualitate), au dus și duc în teatru la greșeli ideologice și eclecticism. Spectatorul la care trebuie să mediteze colectivul teatral este omul social, determinat istoric, ale cărui

trăsături, năzuințe și interese se desprind din vorba sa pentru realizarea idealului său socialist de viață. Numai așa vom putea vorbi de reala contribuție artistică a teatrului. Fără o poziție partinică, fără o orientare leninistă în actualitate, pregătirea spectacolului va ceda inerției, inactualității, inutilității. Iar publicul nostru este alcătuit din oameni care-și pun profund problemele vieții lor, care răspund cu fiecare faptă la chemarea epocii. Limbajul spectacolului întocmit cu indiferență îi va părea străin, de neînțeles.

Ca o urmare practică, obiectivă, a acestor cerințe s-a statornicit în teatrele noastre o nouă înțelegere a problemelor de creație scenică. O înțelegere care tinde spre aprofundarea expresivă a adevărului vieții reflectate. Perceptul de spectator, acest adevăr va întâlni adevărul vieții spirituale a publicului, va fi confruntat, gândit, folosit. Însăși rezonanța căpătată de spectacol în mentalitatea actuală a spectatorilor a cerut reconsiderarea fiecărei specii dramatice, a valențelor ei estetice. Comedia, tragedia, drama își află eficacitatea în modul în care atacă și limpezesc anumite aspecte esențiale și anumite tendințe ale realității sociale. Iar reprezentarea lor scenică trebuie să le *înmulțească*, nu să le destrame, eficacitatea.

Pentru a transmite mesajul spectacolului, concepția regizorală va ține seama de cauzele obiective care au adus altă apreciere a valorilor dramatice. Aceste cauze le descifrăm în lumea înconjurătoare, în conștiința oamenilor care-și făuresc cu noi mijloace o nouă istorie. Să ne amintim cum Stanislavski, montînd o piesă ca *Bătălia vieții*, în care situațiile tragice erau tratate violent melodramatic, a adoptat o atitudine militantă, căutînd să regîndească semnificațiile textului. Cu acest prilej, Stanislavski spunea: „Actorii și regia au dreptul să nu fie de acord cu autorul în aprecierea evenimentelor, pornind de la concepția lor despre spectator și despre epoca lor proprie”. Marele regizor includea în concepția spectacolului, concluziile sale asupra actualității sociale și asupra publicului său. Răsfîrîngerea evenimentului tragic în psihologia spectatorilor de azi se face după criterii deosebite de trecut: „Pentru noi nu este important faptul fizic al morții, ci pentru ce anume, în numele cărui ideal, își jertfește omul viața”. Reprezentarea scenică a tragediei în zilele noastre a căpătat cu necesitate un caracter eroic și optimist. Respectarea adevărului și exigența spectatorului care refuză răstălmăcirea în expresia artistică a jertfelor sale pentru o viață mai bună — au impus această înțelegere artistică. Firesc, de naturarea negativistă a necazurilor mărunte, izolate și individuale, nu află drum spre marele public, este privită cu neîncredere. Propria experiență de viață, nivelul politic atins de gîndirea sa, combativitatea sa resping superficialitatea mincinoasă, idealul mic-burghez și pasivitatea negativismului. În schimb, privind moartea comuniștilor din tragedia lui Vișnevski, privind-o din perspectiva timpului nostru, emoția publicului crește luminoasă și stenică.

Sub impulsul mentalității contemporane și al datoriei educative a teatrului, un alt conținut este aflat și exprimat și în comedie. Spectatorii noștri — care prin viața lor sînt angajați social și nu suferă pauze de conștiință — nu vor distracție gratuită, situații vesele aranjate arbitrar de autor. Atunci cînd teatrele prezintă astfel de comedii, ele sînt primite cu nemulțumire. Nu poate fi ocolită marea influență etică și politică a comediei. Atacînd viciile societății, aspectele ei bolnave sau ridicole — reprezentarea comediei înarmează pe spectatori, le dezvoltă nivelul critic și capacitatea de gîndire. Aceste calități ale comediei satisfac pe spectator în măsura în care determinîndu-l să judece, îl fac să-și dea seama de răspunderile sale și de puterea sa umană. Rîzînd de tot ce este viciat și meschin în societate, publicul își afirmă înaltele sale principii, libertatea și forța sa. Risul său puternic și încrezător lovește aspecte ale societății în dispariție, aspecte care există, dar aparțin trecutului. Mai trebuie făcută o delimitare, chiar la satira realistă. Tocmai pentru că trebuie plecat de la realitatea actuală. Risul omului de azi nu poate fi amar, sarcastic, „risul printre lacrimi”. Concepția spectacolului este, așadar, chemată să respecte aceste coordonate, sprijinite pe caracterul gîndirii contemporane, pe importanța socială a omului de azi. Consecințele emoționale și practice ale creației scenice trebuie determinate cu luciditate, cu exigență ideologică.

Căpătînd viață scenică în epoca noastră, nici drama nu și-a putut păstra trăsăturile cu care ne-a obișnuit teatrul burghez. A trebuit să iasă din impasul ciocnirilor izolate, individualiste și al agitației psihologiste. Sub ochii noștri, drama și-a deschis ferestrele spre societate, cuprinzînd o diversitate de caractere autentice, cu multiple înțelesuri. A fost o obligație a celor care scriu și a celor care interpretează pe scenă. A fost acea comandă socială care se impune cu atît mai mult în mijlocul miilor de spectatori. Prin atitudinea acestor spectatori se confirmă

justețea indemnului brechian : „Lumea de azi nu poate fi descrisă oamenilor de azi decât dacă este reprezentată ca transformabilă”. Este datoria teatrului să-l facă pe spectator să gândească la cauzele evenimentelor, la relațiile sale cu societatea, la orizonturile și devenirile sale. Dar spectacolul trebuie să plece de la gândirea publicului, mai departe, nicicum să se coboare sub ea.

Drumul de la text la spectacol, de la concepția complexă la realizarea scenică unitară și expresivă, este un drum dificil, aspru, încordat. Dacă publicul nu primește emoția și nu participă, nu el poartă vina. În fiecare zi, la locul lor de activitate, oamenii care, seara, umplu sala de spectacol, își dovedesc sensibilitatea estetică, imaginația febrilă, gândirea cercetătoare. Atunci? Undeva, s-a strecurat o greșală de calcul artistic. Din fericire, ne putem mândri cu un număr impresionant de succese (unele confirmate și peste hotare) care dovedesc vitalitatea teatrului nostru realist-socialist. Că mai sînt destule de făcut, de îmbunătățit și mai ales, de găsit — asta este altceva. Prezența critică a publicului s-a impus cu vigoare, iar majoritatea colectivelor artistice luptă cu pricepere contra sterilității spectacolelor. Deseori se vorbește de trăirea scenică subtilă și convingătoare, de interpretarea directă și agitatorică, de forța de sugestie a scenografiei. Rezolvarea spectacolelor noastre în tradiționala cutie scenică și-a primit calitățile pe măsura vieții spirituale a publicului.

Desigur, mereu vom avea de găsit procedee scenice noi, eficiente. Publicul avînd un profil dialectic, nici procedeele artistice care-l emoționează nu vor fi eterne. Este util să aprofundăm căutările oamenilor de teatru sovietici, să le înțelegem după posibilitățile și necesitățile noastre. Să ne gândim, de pildă, la activitatea regizorală neobosită a lui Ohlopkov, la diversele modalități teatrale practicate de el. Procedeele sale, în aparență scenotehnice, susțin de fapt un stil artistic, susțin comunicarea perfectă cu publicul. La spectacolele sale, locul și importanța ce i se acordă spectatorului sînt vizibile, puternic subliniate. Dorind să fuzioneze deplin spectacolul și semnificațiile lui cu conștiința publicului, Ohlopkov a compus spectacolele sale în mijlocul publicului, iar azi proiectează spectacolul circular, panoramic. Nu este greu să ne dăm seama de posibilitățile ce oferă planurile sale regizorale. Reprezentația artistică în mijlocul publicului menține trează atenția fiecărui spectator. Mai mult, spectatorul schimbînd obișnuita sa plasare, este pus într-o situație memorabilă, încearcă o intensă experiență sufletească. Se realizează acea „baie de acțiune” pe care Romain Rolland o socotea definitorie pentru teatrul revoluționar. Iar spectacolul circular, folosind o amplă varietate de mijloace artistice, înalță o imagine teatrală monumentală și patetică, în acord cu sufletul publicului contemporan.

Firește, la baza întregului spectacol, împlinind forța sa de a se adresa oamenilor, stau calitățile materialului dramatic. N-am putea vorbi de o interpretare agitatorică dacă replica pronunțată de actor n-ar avea o ascuțime politică remarcabilă. N-am putea vorbi de trăirea profundă și convingătoare dacă rolul n-ar fi un caracter viu, autentic, în dezvoltare. Nici de realizările lui Ohlopkov n-am putea aminti dacă ele n-ar fi fost: *Mama*, *Aristocrații*, *Tinăra gardă*. „Dacă piesa e proastă, desigur, ea nu va exercita nici un fel de influență”, arată Ohlopkov.

Repertoriul valoros, militant, adînc înfipt în actualitate prin caracterele dramatice și ideile înfățișate, este repertoriul care dă spectacole de unde publicul pleacă emoționat, îmbogățit sufletește, luminat, înarmat. Calitatea materialului dramatic are o contribuție esențială la influențarea spectatorilor. Mistificarea adevărului vieții, conflictele idilice, rezolvările facile, personajele schematice, palide, lipsite de vlagă, determină eșecul creației scenice. Spectatorul care cunoaște realitatea, conflictele ei puternice și complexitatea oamenilor din epoca noastră nu va fi convins, nu va participa. Colectivul teatral are nevoie de un valoros material dramatic, ca să înalțe spectacolul. Altfel, spectacolul nu stă în picioare, iar străduințele actoricești și regizorale par niște acrobații ineficace, care nu pot compensa fondul dramatic deficitar.

De aceea, ne miră cînd în discuții, mai mult sau mai puțin oficiale, oamenii de teatru explică, foarte lucizi și liniștiți, luînd lipsurile piesei drept scuză a vreunui spectacol ratat. Credeam că, înainte de a fi montată, piesa este aleasă cu grijă, cu gîndul la publicul căruia urmează să i se prezinte, după o analiză competentă a tuturor consecințelor scenice.

Multilateralul și dificilul proces de creație teatrală nu poate mărgini eșecul spectacolului la alegerea greșită a materialului dramatic. Așa cum există deficiențe în gândirea dramaturgului — care trebuie știute de colectivul dramatic —, ele pot fi și în concepția regizorală. Cu atât mai evidentă este lipsa de fundament a scuzei textului slab, cu cât pe unele scene, la noi, au putut fi întâlnite piese vădit valoroase, a căror reprezentare, din diferite motive, nu și-a îndeplinit scopul.

Am văzut spectacolul *Tinăra gardă* (la Teatrul Tineretului) și odată cu mine, l-am văzut sute de spectatori. Ceva ne-a stînjenit și ne-a ținut departe de acest spectacol. Cunoșteam din istorie faptele vitejilor tineri din Krasnodon, citisem romanul lui Fadeev, văzusem filmul lui S. Gherasimov. Cei care și-au luat răspunderea montării acestui spectacol, trebuiau să țină seamă de cunoștințele noastre, de experiența noastră emoțională anterioară. Spectacolul n-a reușit să ajungă un imn fierbinte închinat patriotismului, eroismului și dragostei de libertate. În principal, vina o poartă regizorul (N. Massim), care n-a știut să se orienteze practic, n-a obținut tonalitatea, nici elanul necesar acestui spectacol. Culoarea sumbră și lumina puțină, în general, au dat un caracter funebru evenimentelor dramatice. Aceasta ne arată că tragicul piesei n-a fost înțeles optimist, actual. Atmosfera întunecată n-a putut fi destrămată de interpretarea exterioară, grandilocventă (în special a lui Ion Ciprian — Oleg Koșevoi). Alături de elemente scenografice vetuste, naturaliste, s-au amestecat crîmpeie de procedeu ohlopkovian (aparitia eroilor în mijlocul publicului). A fost un compromis care a scos în evidență lipsurile spectacolului. De acest amestec stilistic, spectatorul a fost nedumerit și derutat. Vorbind despre valoarea integrală a spectacolului, nu credem că el a adus un aport de amploare cuvenită. Am simțit uneori că realizatorii s-au gîndit la spectacolul lui Ohlopkov și la principiile lui artistice. Dar, cu indicii parțiale și jumătăți de măsură nu poate fi atins înaltul țel al teatrului.

De obicei regizorul este mai răspunzător decît s-ar crede față de spectatori, fiind cel care conduce pregătirea spectacolului. Ne-a dovedit-o și regizorul Miron Niculescu care a montat două piese de Brecht (la Național-Studio). Cine, dacă nu regizorul răspunde pentru interpretarea melodramatică din acest spectacol (cîme a alcătuit distribuția, cu cine s-au făcut repetițiile)? Acest melodramatism este opus nu numai concepției brechtienne, dar nu servește (ca soluție scenică originală) nici textul în sine. Melodramatismul nu mai corespunde naturii omenești a publicului nostru; acesta nu se lasă copleșit de strigăte și vaiete. Caută înțelesul și cauza durerii, vrea să afle scăparea, cu mîntea limpede. Tocmai acest înțeles ne-a scăpat deseori, nouă spectatorilor. Pe lîngă această orientare artistică, abuzul de „trouvaille”-uri regizorale a acoperit și a mecanizat jocul actorului. Cuvîntul, atît de important în drama brechtiană, a rămas un mijloc scenic de expresie, ca oricare altul. Oricît ar părea de paradoxal, abundența „trouvaille”-urilor a lăsat totuși spectacolul inexpressiv, prolix. Și în acest caz, cunoașterea efectivă a ideilor lui Brecht despre teatru ar fi putut da sugestii mai esențiale decît folosirea proiecțiilor cinematografice. Nu cerem sentențios aplicarea „efectului de distanțare” (poate dramaturgia brechtiană va afla și alte rezolvări scenice eficiente, așa cum s-au găsit altor mari dramaturgi care au avut concepția lor proprie despre teatru). Dar trebuiau stimulate judecata și poziția critică a publicului față de acțiunea scenică. Spectacolul poate și trebuie să fie o discuție interesantă cu publicul, ducînd la concluzii practice asupra stărilor sociale. Pentru că și noi ca și Brecht, împreună cu Brecht, oricît de variate ar fi modalitățile teatrale folosite, putem spune că „deducem estetica noastră, ca și etica noastră, din necesitățile luptei noastre”.

Din cele două spectacole pomenite, am văzut fragmentar cum imitarea exterioară a unor procedee scenice (de la Ohlopkov și Brecht) a dus creația teatrală la un compromis artistic. Participarea publicului a fost la fel de parțială și superficială. Intervenția inovatoare a regizorului (despre care vorbim mult, astăzi) ar fi trebuit să țină seamă de teatrul în care montează, de posibilitățile proprii ale actorilor.

Ohlopkov sau Brecht s-au sprijinit pe propria lor experiență artistică, pe forțele artistice inimitabile formate de ei înșiși. De aceea, au reușit în întregime și au avut un aport inovator.

Dacă munca regizorului n-are suficientă intransigență, spectacolul se naște fără unitate: accentele de lumină nu sînt distribuite cu siguranță, lumea eroilor n-are o axă de interese precise. Forța de receptare a publicului nu se poate concentra asupra esențialului, alunecă într-o varietate de impresii fără fir călăuzitor.

Cunoaştem activitatea creatoare a regizoarei Marietta Sadova; totuşi, credem că ultima ei montare cu *Pescăruşul* de Cehov (la Naţional-Comedia) n-a dobândit împlinirea artistică necesară. Atunci când chipul Ninei (Marcela Rusu) n-a obţinut scenic puritatea şi incandescenţa caracteristică, întreg spectacolul a coborît cu o treaptă şi a pierdut din acuitatea expresivă. Fără realizarea eroinei principale, pierdem perspectiva clară asupra altor roluri ca Treplev, Maşa. Colaborarea interpretelor a suferit. Alături de roluri care prind viaţă, în spectacol au fost interpretări unilaterale sau, din contra, rezolvate fără economia cuvenită. Prin aceasta este simplificat sau acoperit tocmai curentul subteran, propriu lui Cehov, care întreţinea şi sporea emoţia spectatorilor. Dacă am aminti caracterul „novator” al scenografiei, am putea adăuga că mai mult a reliefat lipsa de unitate a spectacolului.

Pentru Stanislavski, care a descoperit şi a valorificat scenic subtextul pieselor lui Cehov, premisa influenţării publicului stătea în calitatea interpretării actoriceşti. Prin ea, se afirma o înaltă semnificaţie etică şi socială. Întreaga interpretare a spectacolului era condiţionată de exprimarea artistică a supratemei. Publicul privea scena ca pe o oglindă, care a captat aspectele cele mai importante din viaţa oamenilor şi care le desluşeşte înţelesul. Astfel, interesul spectatorilor era menţinut. Realismul teatrului lui Stanislavski descifrează ceea ce este general în societate prin particular, prin personaje tipice, la care sensul social este implicit psihologiei lor. Trăirea cerută interpretării dădea spectacolului putere de convingere, „descătuşa sentimentul spectatorului”.

Stanislavski îşi baza stilul spectacolului pe anumite trăsături psihice ale publicului; Ohlopkov şi Brecht, pe alte trăsături la fel de reale, cu rezultate la fel de eficace. Urmărind influenţarea publicului de azi, creatorii au la îndemână o varietate de modalităţi teatrale de emoţionare. Aceasta dovedeşte din plin complexitatea umană a spectatorilor noştri, sensibilitatea, inteligenţa şi variatele forme de receptivitate ce-i caracterizează.

Aceşti spectatori apreciază rezultatele muncii colective bine orientate şi harnice.

Atitudinea militantă a interpreţilor *Scrisorii pierdute* (la Naţional-Comedia) s-a verificat odată cu hohotele de ris caustice, conştient, prin care publicul de azi comentează lumea lui Tipătescu, Dandanache, Pristanda... Înseamnă că teatrul a ştiut să îndrepte tăişul satirei spre viciile adânci ale caracterelor sociale înfăţişate, încît să producă satisfacţie spectatorului contemporan.

Alt spectacol cu evidentă menire satirică, *Baia* (la Teatrul Muncitoresc C.F.R.) a adoptat o formă scenică neobişnuită, în care elanul şi fantezia lui Maiakovski pulsau în fiecare detaliu. Toate mijloacele de expresie teatrală, de la cuvîntul şi mişcarea interpreţilor pînă la lumina reflectoarelor şi cortina-afiş, cooperau valorificînd satira dură, eficace. Publicul a fost stimulat de jocul agitaric al actorilor. Întregul spectacol menţinea publicul într-o stare de efervescenţă critică, de conştiinţă trează şi activă. Prin urmare, îşi atingea ţinta socială gândită de autor.

Dispoziţia publicului către evocarea emoţionantă a momentelor cruciale pentru omenire a fost satisfăcută la spectacolul *Omul cu arma* (la Teatrul Municipal). Apariţia lui Lenin pe scenă reţine atenţia înfiorată a spectatorilor. De multe ori, reprezentăţia se încheie cu manifestarea comună a celor de pe scenă şi a celor din sală. Datorită interpretării trăite, publicul se simte apropiat de evenimentele revoluţionare evocate. Cuvintele lui Lenin răsună cu tot tîlcul lor răscolitor şi pentru publicul nostru, nu doar pentru soldatul Ivan Şadrin. Spectacolul demonstrează pe deplin cum arta teatrului este fertilizată şi înflăcărată de ideologie, de marile teluri revoluţionare.

Realizarea unor spectacole interesante şi utile, păstrarea continuă a calităţilor artistice pretind o grijă permanentă pentru măiestria celor care lucrează în teatru. Se spune că un repertoriu valoros, clasic sau contemporan, favorizează măiestria actoricească şi regizorală. Exprimarea problemelor vitale, de stringentă actualitate, interpretarea unor caractere autentice, de o adîncime sufletească neobişnuită — stimulează căutările întregului colectiv. Se ştie ce rezultat scenic dau acele piese şterse şi fără personalitate, în care actorii n-au încredere. Dar, pentru ca repertoriul să aibă o consecinţă, măiestria trebuie să existe măcar germinativ şi să fie dezvoltată zilnic. Măsurile practice pe care teatrele le iau pentru ridicarea nivelului ideologic şi profesional al cadrelor artistice merită un îndelung examen.

Deocamdată, din diferite motive (pe care înșeele teatrele nu le-au analizat suficient și nu le-au căutat remediu), dezvoltarea artistică a cadrelor, în afara repetițiilor, prin metode specifice și eficiente, nu există ca o preocupare precizată, strâns legată de realitate. În afara actorilor și regizorilor care lucrează ca activiști culturali prin uzine și gospodării colective, o bună parte a oamenilor de teatru nu cunosc viața harnică și constructivă din țara noastră, decât din citite ori din auzite. Totuși, din contactul personal, adânc și pasionat, al fiecărui creator cu lumea muncitorilor sau a colectivităților de azi, se poate dobîndi sentimentul deosebit al actualității. Surprins în cadrul său propriu, motivat de imagini concrete, acest sentiment trăit de artist produce în sufletul său un stimulente unic și original. Contactul personal cu aspectele principale ale zilelor noastre generează o bogăție de concluzii vii și puternice (nu reci și procurate de la alții) care fermentează conștiința artistică. Trecut prin propriul unghi de vedere al artistului, imboldul vieții îl va orienta în fiecare spectacol. Aprecierea situațiilor dramatice și valorificarea lor scenică se vor fundamenta pe adevărul unei profunde experiențe de viață. Mentalitatea nouă și necesitățile estetice ale oamenilor nu pot scăpa celor care privesc cu toată pasiunea sarcinii lor educative, la tot ce viața le arată.

Îmbunătățirea învățămîntului politic și introducerea factorilor de estetică marxist-leninistă în teatre luminează concluziile fiecărui artist, în contactul său direct cu evenimentele epocii. Plecînd de la cunoașterea trăită și aprofundată ideologic, a mentalității actuale a oamenilor, colectivul teatral va rezolva cu mai multă siguranță problemele repertoriului și spectacolului. O urmare imediată va fi limpezirea și cîștigarea unei viziuni artistice autentice de către toți creatorii noștri. Va spori exigența față de repertoriul contemporan și clasic. În munca sa cu dramaturgii, colectivul teatral va aduce el însuși propuneri pentru viitoare piese, și totdeauna va argumenta opiniile sale artistice cu exemple reale. Rezolvarea spectacolului se va face fără greș, fără goluri dramatice, într-o unitate artistică grațioasă, folosind creator înnoitele sugestii ale realității sociale (în interpretare, montare, scenografie). Servind cu luciditate ideologică educarea estetică și cetățenească a oamenilor, este bine ca teatrul să prezinte spectacolele în preajma realităților exprimate de ele (pe șantiere, în sate, în școli — după caz). Cu acest prilej realizatorii află dacă au cuprins expresiv adevărul, confruntă deschis efectul artei lor cu viața.

În unele teatre au loc adunări de analiză a muncii artistice și a rezultatelor avute în stagiune. Credem că ar fi util ca înaintea acestor adunări, teatrul să reorganizeze discuțiile cu publicul, obișnuite altădată. Propunerile ce ar urma în dezbaterile colectivului teatral ar avea un sprijin și un punct de plecare real în părerile spectatorilor.

Concomitent cu meditația creatorilor asupra actualității, cu consultarea mentalității sociale, cu analiza critică a experienței artistice — în fiecare teatru se simte nevoia înființării unor cercuri de studii teatrale. Niște cercuri de studii teatrale cuprinzătoare, atractive, eficiente. Niște cercuri de studii teatrale bazate pe problemele și experiențele artistice concrete ale fiecărei scene, dar menținînd o largă perspectivă asupra sarcinilor teatrului realist-socialist. Aceste cercuri de studii ar putea îngloba experiențele artistice personale, observațiile fiecărui artist asupra vieții și scenei, prelucrîndu-le, lămurîndu-le ideologic, alegînd curentul esențial ce le străbate și le suzează. Plecînd de la concluziile fiecărui artist, aceste cercuri ar putea deschide marea fereastră prin care teatrul respiră oxigenul vieții. Umăr la umăr, întregul colectiv ar judeca adevărul esențial și sintetic al zilelor noastre, modul său de exprimare cel mai direct. În aceste cercuri de studii, întregul teatru ar dobîndi o cale, aleasă prin analiza principală, partinică a mai multor experiențe și concluzii artistice. Pe această cale, teatrul ar putea urmări cursul dialectic al vieții sociale, rezolvînd datorită fiecărui spectacol. Unind gîndirea creatoare a întregului colectiv, aceste cercuri de studii ar îmbina teoria cu practica scenei. În ele s-ar antrena potențele expresive ale celor care n-au roluri la un moment dat, dezvoltînd echilibrat posibilitățile artistice din teatru.

Fiecare spectacol al fiecărui teatru poate însemna sute de oameni dinamizați de emoție, transformați sufleteste, luminați. Cauzele care fac ca spectacolul să nu-și atingă menirea estetică și educativă sînt numeroase, unele mai subtile și mai discrete, altele izbutoare. Oricare ar fi cauzele, se cer cîntărite cu seriozitate și înălțurate grabnic, printr-un concurs bine gîndit de măsuri practice. Fiecare spectacol este o înaltă datorie a teatrului față de publicul său.



Scenă din „Aristocrații” de N. Pogodin — Teatrul de Stat din Oradea

C. Paraschivescu

UN IMN MUNCII *

Pe Pogodin îl asociem unui inovator. Căutător neobosit de semnificații și expresii noi, neliniștit, nemulțumit, arzând pentru o idee și o replică, el se avântă cu neastîmpărul și uimirea reporterului în focul realității, descoperind incandescențe și frează revoluționar. Pentru Pogodin, noul și noutatea nu devin extravagante, ci sensuri, nu înseamnă neobișnuit, ci adevăr. Adevărul simplu și cotidian al revoluției socialiste. El a fost printre primii care au dat muncii expresie scenică. El a fost primul care a dat scenei chipul monumental al lui Lenin. Și nu este semnificativ că tot el se numără și printre promotorii cei mai avînțați ai realismului socialist, printre pionierii revoluționării mijloacelor de expresie artistică, potrivit conținutului nou, socialist?

Tema amplă și tumultuoasă a construcției socialiste i-a fost familiară de la primele sale încercări literare. Lucrările de debut sînt inspirate din procesul industrializării socialiste: *Tempo* (1929), *Poemul despre topor* (1930), *Prietenul meu* (1932). Nu ne surprinde deci intenția de a reconstitui un aspect al acestei teme, deschis și încercat de experiența pedagogică a lui Makarenko, aspect determinat de reeducarea și recuperarea unor ființe descompuse, ostile chiar noilor orînduiri, declassate moral și politic. Ceea ce predecesorul a demonstrat pe plan pedagogic, Pogodin demonstrează pe plan dramatic, înrolînd în conflict maturi mutilați de vechea societate, reprobativi unei anumite conduite, cărora furtul și crima le cer-

* *Aristocrații* de N. Pogodin, la teatrele de stat din Orașul Stalin și Oradea.

tifică exclusiv existența și căroră li se propune integrarea morală în rândurile constructorilor unei societăți eliberate de exploatare. Dramaturgul explorează astfel, atent și sensibil, straturile periferice ale societății, pătrunde „la fund”, acolo unde Gorki a pătruns odată cu duioșie și spaimă, acolo unde a lăsat mînciuță și speranțe, și unde Pogodin deslușește acum adevăr și certitudine. „Am avut prilejul să vizitez canalul Marea Albă-Marea Baltică... (spunea el). Un lucru mi-a atras luarea aminte de la început: diversitatea de necrezut a categoriilor sociale din care făceau parte oamenii ce luptau acolo. După cum știți și dvs., această diversitate începea cu... șamanul și sfîrșea cu educatorii bolșevici. Toți acești oameni din categorii sociale total deosebite construiau canalul și, în anumite împrejurări, alăturarea lor producea un puternic efect dramatic... Al doilea lucru pe care l-am observat de îndată ca scriitor, a fost nesfîrșita diversitate a năzuințelor personale. Cekiștii aveau o năzuință unică, unică și esențială — reeducarea oamenilor prin înfăptuirea unei opere mărețe și folositoare țării; osîndiții pentru diferite infracțiuni aveau dorințe și năzuințe proprii care nu erau nici pe departe aceleași. Or, tocmai din aceste năzuințe personale ale oamenilor se naște acțiunea dramatică”. Aceste cuvinte le spunea în fața dramaturgilor sovietici, în 1934, anul definitivării *Aristocraților*. Poate fi făcută, din punct de vedere teoretic, o apropiere între *Azilul de noapte* și *Aristocrații*. Se cer precizate însă două aspecte care le distanțază în timp și în mod: condițiile istorice (prima se desfășoară în perioada absolutismului țarist, a doua în perioada democrației socialiste) și condițiile dramatice (o descompunere pasivă în prima, o recuperare activă în a doua). Diferă așadar cadrul și perspectiva, ceea ce ne îndreptățește să afirmăm că Pogodin nu-l imită pe Gorki, ci îl *continuă*. Ceea ce e cu totul altceva.

În 1930, Statul sovietic a publicat hotărîrea cu privire la construirea canalului Marea Albă-Marea Baltică, pe locul supranumit cîndva „țara păsărilor nesperiate”. În 1931 a început construirea canalului, la care au participat și delicvenți politici și de drept comun. În 1933, după aproximativ 20 de luni, canalul a fost dat în exploatare. Una din cele mai importante prevederi ale primului cîincinal a devenit astfel realitate. Ce s-a întîmplat însă cu delicvenții care au participat la construirea lui? Au rămas aceiași delicvenți sau societatea le-a determinat o transformare? Iată premisa dramatică a piesei lui Pogodin. De la această întrebare cu două ipoteze posibile, începe acțiunea.

Delicvenții formează cea mai împestrită paletă tipologică: bandiți, hoți, prostituate, fanatici religioși, chiaburi, delapidatori, sabotori, contrarevoluționari. La un loc, alcătuiesc drojdia societății. Cea mai mare parte a acestor oameni au o mîndrie personală accentuată, o virtute a viciului, prin care se estimează și își etalează presupusa superioritate morală. Ei se cred și se numesc aristocrați, adică ființe în afara muncii, care au nimerit prin forța împrejurărilor (și poate a principiilor) la extrema cealaltă a obișnuitei aristocrații. Prin urmare, aversiunea lor principală și exclusivă se îndreaptă asupra îndatoririi de onoare, firești, a omului, de a munci. „Dacă cu asemenea elemente nu construiești instalațiile în termen, îți tai capul” — îi spune șeful lui Gromov, în primele clipe ale contactului cu terenul. În cîteva cuvinte a fost formulată misiunea neîncîmpuit de grea a cekiștilor și s-a prefigurat conflictul. Va reuși Gromov cu cekiștii lui să construiască canalul cu această bandă coruptă și mai ales ostilă? Pogodin desfășoară sensurile acestei probabilități pînă în sfera certitudinilor. Ne-o demonstrează în secvențe scurte, aproape pe nerăsuflăte, cu exemple și cazuri concludente, dezvoltînd pe firul principal al evoluției, destinul lui Kosteia-căpitanul și al Soniei, personalități cu renume și ascendență în fața aristocraților, care străbat, alături de alte destine, distanța nebănuită de la negat la om. Cu multă perspicacitate și pondere, cu finețe și pătrundere, cekiștii stimulează în hoții înveterați, tocmai acele sentimente care le-au însuflețit mîndria, schimbînd numai obiectul acestei mîndrii. Adică, esențialul. Calitățile incipiente ca energia, curajul, inteligența, demnitatea, cultura, franchețea, cînstea chiar (pentru că au și hoții o cinste a lor) sînt investite unui scop și unui sens nobil social. Recuperarea se produce vădit inevitabil, cu o inversare de raport: perspectiva închide retrospectiva.

Iată-l pe Kosteia, poreclit de delicvenți „căpitanul”. Ce știm despre el? Că a fost infractor de drept comun. Afiț. Nu interesează biografia, ci prezența lui evolutivă. Este un escroc stilat. Nu fură orice și oricum, deși face și acest lucru cu aerul unei glume. Se conduce după raționamente și își impune o autoritate cu care s-a obișnuit, dată fiind personalitatea sa. Urăște pe cekiști, pentru că nu le recunoaște nici o forță morală superioară, disprețuiește pe oamenii mici, ticăloși, lași.

cu care e nevoit acum, ca și altădată, să împartă vecinătătea. Ride și sfidează pe cei care muncesc și pe acei care îi impun și lui să muncească. În schimb, joacă la cărți o femeie. Și când e izolat în regimul de unitate represivă, și unul din foștii lui prieteni, acum udarnic, îi cere să se smulgă îndărătniciei, Kosteia, încolțit, furios, dezlănțuit, se taie cu cuțitul și urlă: „N-am să muncesc... n-am să muncesc... n-am să muncesc!” Ceea ce va retracta numai peste câteva minute în cabinetul lui Gromov, când acesta îl numește dintr-o dată șeful expediției lucrărilor de minare. Uluitoare lovitură. Superioritatea cekiștilor s-a relevat printr-un simplu act de încredere. Și el știe bine că n-ar merita această încredere. (Este interesant de subliniat că aici autorul a dat o rezolvare excepțională reacției personajului, înlăturând toate variantele posibile, prin cel mai firesc și semnificativ gest: Kosteia iese, fără să spună un cuvânt.) Dar fortăreața ostilității s-a clătinat. Eroul simte inevitabilul. Demnitatea îi e în joc. Din acest moment, începe procesul de conștiință al unui adevărat Satin, proces destul de complicat și întortochiat, plin de contradicții, de căutări, de întrebări. Din acest moment, perspectiva începe să-și exercite fascinația. Autorul insinuează o resemnare aparentă; Kosteia mai nutrește speranțe de evadare. Apoi descrie o restructurare categorică: Kosteia organizează o comună de muncă. Și când pare definitiv reabilitat, o prăbușire: cineva l-a făcut hoț. Demnitatea omului care s-a învins a fost jignită. O revenire bruscă la punctul inițial, o tentativă de răzbuună prin vechile mijloace, apoi regenerarea și confirmarea. Concluzia? O spune însuși Kosteia în final: „mie nu-mi place să cînt de mîntuială serenade sovietice. Serenada mea m-a costat foarte scump”.

Iată o și pe Sonia. Ce știm despre ea? Prea puțin. „La orfelinat am dormit într-un pătuț albastru..., am stat cu genunchii goi pe boabe de mazăre. La 14 ani, madame Aglaia m-a învățat să fac dragoste cu femei” — spune dînsa. O copilărie ratată deci. Ce mai speră ea acum? Nimic. „Mai am de trăit două veri. Și pe urmă am să mă otrăvesc cu o doză mare de cocaină”. Cine s-ar putea aștepta ca această ființă detracată și sadică, aproape o epavă, să-i spună cîndva lui Kosteia, aceste cuvinte cînd, într-un acces de isterie, el se taie cu cuțitul amenințînd că nu va munci: „În clipa asta ești un prost”? Și totuși, i-a spus. I-a trebuit pentru asta mai puțin decît o convorbire cu șeful. I-a trebuit o aluzie: tatăl ei și al șefului au fost amîndoi muncitori și amîndoi au murit. O singură aluzie. „Oare ce-o fi vrut să spuie?” — se întreabă Sonia. Autorul nu dă explicații, insinuează numai identitatea. (Aceeși identitate revine la Gromov care îi spune lui Kosteia: „Cu ce ești mai prejos decît mine?”) Și Sonia își dă cuvîntul că renunță la vodcă. Deocamdată. Înțelegem mai tîrziu, cînd o vedem muncind alături de celelalte entuziaste, că ea de fapt și-a dat atunci cuvîntul că va munci. Dar numai pentru ea, ca un autocontrol al voinței. Șefului i-a spus numai de vodcă. Și voința a învins. Sonia se ia la întrecere cu Kosteia și îl depășește în muncă. Cekiștii îi reduc din pedeapsă. Statul o decorează cu un ordin. Și Sonia, care voia să se otrăvească cu cocaină, roșește pentru înția oară după 15 ani, cînd Kosteia îi spune că are ochi frumoși.

Reeducarea unor oameni de la periferia societății — mai mult, a unor dușmani, a fost posibilă sub influența a doi factori: factorul social extern, societatea socialistă, și factorul moral intern, calitățile proprii, fondul uman al acestor personaje. În conflictul dintre cekiști și „aristocrați”, procesul dialectic al celor doi factori s-a desfășurat în toate adîncimile sale dramatice, a cuprins aspecte antagonice esențiale, a desprins nuanțele semnificative și a determinat drumul ascendent al eroilor către sensurile majore ale existenței. Victoria devine premisa unei vieți și a unei lupte pe o treaptă înaltă, pînă ieri inaccesibilă. Este poate cel mai impresionant imn dedicat muncii în condițiile construirii socialismului, de către un dramaturg.

Două teatre din țară și-au asumat și confirmat pînă acum răspunderea montării acestui spectacol: Teatrul de Stat din Orașul Stalin și secția romină a Teatrului de Stat din Oradea. Două montări diferite, după specificul respectivelor colective și după profilul regizorilor — amîndouă bune, amîndouă în măsură să cuprindă multilateralitatea problemelor într-o imagine limpede, într-o linie clară și în parte deosebită. Aș defini această deosebire prin modalitățile de expresie a contrastelor, deci a substanței dramatice, specifice celor două montări. Astfel spectacolul lui Ion Simionescu (Orașul Stalin) apare drept un spectacol al contrastelor de culoare, iar cel al lui Radu Penciulescu (Oradea), un spectacol al contrastelor de idei. Ceea ce nu anulează, evident, prezența ideilor la primul, culoarea la cel de al doilea. Ambii regizori au căutat să imprime spectacolelor lor simplitatea și omoogenitatea de ansamblu. În acest sens, mobilitatea sufletească a eroilor s-a reliefat

pe primul plan al desfășurării, ca un proces dialectic al transformării unor conștiințe individuale de la demnitatea inutilității la demnitatea utilității. Ion Simionescu a recurs, pentru o mai deplină subliniere a acestui proces, la monoloage interioare, transmise la difuzor între tablouri, care sugerează, prin contrast, momentele de criză și însușirile dominante ale eroilor. Radu Penciulescu a preferat tălmăcirea muzicală a sentimentelor, în semitonuri grave și profunde, ceea ce a dat un sens generalizator și evolutiv acestui proces. Între aceste două planuri — al acțiunii propriu-zise și al reflecției (la Orașul Stalin), ori al sugestiei (la Oradea) — regizorii au căutat căi specifice de expresie, diferite ca mod, unitare ca obiect. Astfel, Ion Simionescu a reliefat îndeosebi atmosfera și schimbările de

atmosferă, în timp ce Radu Penciulescu a pus accentul pe ritmul interior al acțiunii, pe dinamica subtextului. Primul a dobândit un tablou multicolor, bogat și amplu, al doilea o frescă vibrantă, subtilizată până la abstracție. Pe tonuri diferite, cele două spectacole au relevat trăsăturile esențiale ale partiturii, prin nuanțe specifice.

Am remarcat astfel în ambele execuții, preocuparea atentă și sensibilă pentru autenticitate. Pericolul facilității și al schematizării a fost ocolit cu dibăcie, și atât mediul cât și cadrul au apărut expresive și convingătoare, pe măsura orizonturilor și a dimensiunilor corespunzătoare. Au operat în acest sens criteriile de simplificare scenografică a elementului plastic și de adăncire psihologică a elementului uman. Și Elena Simirad-Munteanu și Radu Penciulescu (în ipostasa a doua, de scenograf) au recurs la o stilizare cât mai sugestivă a decorurilor, utilizând câte un practicabil fix și câteva elemente mobile care, dispuse într-o ambianță proprie de lumini, să creeze iluzia varietății spațiului. Ceea ce s-a obținut (printre altele și foarte economic), dând actorilor libertatea și acțiunea mișcărilor. Mai bine proporționate și mai sugestive ne-au părut decorurile lui Penciulescu prin cele câteva panouri care au marcat interioarele și, mai ales, prin direcția ascendentă a practicabilului, în formă de scară. Aici au existat mai mult aer și mai multă respirație. Orașul Stalin dispune de o scenă mai mică, ceea ce a făcut ca unele acce-



sorii — ca de pildă aceluși cadru de lemn, de care amintea și Mihnea Gheorghiu în cronică sa din „Contemporanul“ (nr. 4/30 ianuarie 1959) — să ocupe de prisos spațiul vizual. Reținem însă ca interesantă ideea desfășurării unor fire de sîrmă ghimpată (paralel cu rampa) care creează senzația distanței morale față de „aristocrați“ și marchează procesul devenirii lor umane prin slăbirea treptată a sîrmei, pînă la dispariția totală.

Sondajul atent și adînc al psihologiei caracterelor, încercat de protagoniștii celor două ansambluri, a înlesnit claritatea exprimării universului afectiv și filozofic al masei de delapidatori, într-o formă pitorească la Orașul Stalin, romantică la emulii orădeni, determinată de conținutul realist al destinelor. Umanismul a fost deci a doua trăsătură pe care ne-am bucurat s-o confruntăm cu eforturile comune ale celor două scene. Am simțit deopotrivă căldura și firescul interpreților în străduința de a crea o imagine cît mai vie, cît mai expresivă a frământărilor și metamorfozei sufletești a personajelor, fără a se apela la ostentații și artificii exterioare. Expresia acestui umanism a devenit la Oradea mai avîntată. Aici, regizorul a urmărit și a reușit să redea întreaga poezie dramatică a transformării conștiințelor prin angajarea profilurilor într-o perspectivă aproape monumentală. Scenele de muncă din actul II și întrecerea din actul III au avut o respirație unică, impresionantă. Angajarea tuturor personajelor principale și ilustrative într-o acțiune determinantă a dat acesteia efectul stimulator și suflul dramatic scontat. Chipurile au o fizionomie mai expresivă, trădează o licărire nebănuită în oboseala lor, sînt mai pline de dăruire și de aripi decît pe scena-soră, unde am întîlnit o fidelitate, o corespondență tipologică mai reținută, față de ceea ce sugerează și oferă textul. Această expresie romantică a umanismului am desprins-o — dacă ar fi să ne limităm la un exemplu — cel mai edificator din cîteva cuvinte ale comandantului lagărului, Gromov, adresate recalitrantului Kosteia, într-un moment în care acesta îi cere, pur și simplu, să-l impușe: „Viața pentru un glonte? Paradă ieftină... Bravadă de două parale... Dar, în tine, clocotește energia, voința, inteligența, talentul. Cu ce ești mai prejos decît mine?“ Cuvintele pot părea obișnuite și cuminți, dar cîtă forță și ce sens capătă atunci cînd sînt pronunțate de un om mai scund decît Kosteia, dar mai incandescent și mai neastîmpărat, cum l-a înfățișat Constantin Adamovici! Nu putem formula rezerve nici față de expresia mai moderată pe care a îmbrăcat-o umanismul la Orașul Stalin. Aici, regizorul a accentuat uneori ridicolul, alături numai umorul personajelor, punctate în cîteva momente de o efuziune lirică, ceea ce e tot atît de nimerit și conform plasticității piesei. Aici poezia dramatică a devenit comedie poetică, în sensul diferențierii caricaturale a contradicțiilor și contrastelor evidente între personaje și situații. Vulgaritatea meschină, corupția și lasitatea au fost redată cu toată pregnanța ridicolului, ajungîndu-se pînă la grotesc. Ceea ce e poate un drum mai accesibil, atîta timp cît nu se recurge la șarjă (și uneori s-a recurs în scenele de muncă din actul II și mai ales în întrecerea din actul III) și nu se diluează în defecte calitățile latente ale personajelor (ceea ce, cu cîteva excepții, nu s-a întîmplat). Semnificativ pentru varianta lui Simionescu este cîntecul hoților din actul IV. Cei care au alcătuit comuna de muncă, după ce o viață întreagă au refuzat și au disprețuit această datorie, s-au adunat obosiți și îmbujorați de efort, în preajma căpitanului, și intonează liniștiți, melancolici, transportați chiar în adolescența amintirilor curate, o veche romanță rusească. Alături de ei, căpitanul își plimbă degetele mîngîietoare pe clapele acordeonului. Cîntecul se prelungește aproape tot episodul, acoperind (ceea ce e rău) cele cîteva replici ale lui Kosteia și Sadovski, care discută oarecum profesional, pregătind în schimb exclamația finală, de uimire și adorație, a inginerului: „Ce om a intrat în rîndul oamenilor!“ Și tot atît de semnificativă ni se pare evoluția personajului feminin Ninka, interpretată de talentata Geta Grapă-Tîngu. Actrița a redat cu lux de amănunte caracterul depravat și deșăntat al fetișcanei neastîmpărate, accentuînd obraznicia și vulgaritatea pe o linie excesivă, obținînd mai ușor efectele la public, decît efectul regenerativ al propriei sale schimbări. Ceea ce nu ne-a mai permis o revelație a transformării ei spre final, în care năsucul ridicat obraznic în vînt și pașii de trepăduș s-au confundat cu poza inițială, închizînd un cerc dar nu o evoluție.

Pe coordonatele diferite ale umanismului, cele două spectacole au evidențiat caracterele personajelor în proporții diferite. Putem afirma, fără riscul minimalizării valorilor, că Oradea a izbutit înfățișarea caracterelor și Orașul Stalin, înfățișarea portretelor. Ne vom mărgini la o privire comparativă a interpretărilor date

lui Kosteacăpitanul și Soniei. În ambele distribuții au fost promovate aici forțele cele mai indicate (și tinere) apte pentru compoziții artistice superioare. Cei doi „căpitani” au fost Ion Marinescu la Oradea și George Gridănușu la Orașul Stalin. Ei s-au întâlnit întrucitivă în exprimarea cinismului și a repulsiei față de cekiști, față de o anumită morală și conduită. Cinism și repulsie însă violente la Gridănușu, feline la Marinescu. Primul a descins parcă din suburbiile imunde, păstrând un accent (și o șapcă) specific burlesc, ducându-ne la imaginea unui vagabond ale cărui scrupule îi lipsesc prin origine și a cărui superioritate se remarcă prin prestigiul unei abilități practice. Invers, Marinescu descinde parcă din urbea elitei, ale cărei reminiscențe îi împrumută o oarecare distincție, deși aversiunea sa nativă atinge tocmai această distincție abstractă și impersonală. Cinismul lui e mai luid și elastic. Aversiunea lui e mai ascuțită pentru că e mai maleabilă și prin asta mai sentențioasă decât înfatuarea temperamentală a lui Gridănușu. Când fură coletul lui Sadvovski și împreună cu Sonia îi cercetează conținutul, Gridănușu închide repede capacul cutiei, persiflind cu o falsă bonomie sentimentele unui fiu față de mama sa, și îl deschide pungăște tot atât de repede, fără o tresărire. Dimpotrivă, Marinescu închide același capac cu durerea unei inimi rănite, se zburcună, ezită și tremură când îl deschide din nou. Când i se comunică de către Gromov că a fost numit șeful expediției de minare, Gridănușu se ridică nedumerit de pe scaun, face un gest evaziv cu mâna, deschide gura să spună ceva și cade apoi la loc, copleșit. Marinescu nu schițează nici un gest, nu ia nici o atitudine, ascultă imobil și parcă transportat, privește lung în ochii lui Gromov și, nemaisuportând probabil o flăcără care mistuie acolo, fuge. Rămîne un semn de întrebare asupra căruia ești solicitat să meditezi: va primi sau nu? Dincolo de aceste deosebiri, complexitatea eroului se manifestă în expresia ei realistă în amândouă variantele. Actorii l-au sensibilizat pînă la nuanțe, l-au urmărit în evoluție, realizînd prin două schițe incisive un caracter robust.

Mai distinctă apare în alăturarea comparativă înfățișarea Soniei. Dacă Vera Varzopov și-a propus o fermitate și o sobrietate naturală, Eugenia Lipan-Petre, protagonistă de la Orașul Stalin, a căutat, nu se știe de ce, o cale care rătăcește înspre desuetudine și melodramă. La început rafinată, perfidă și ironică, promite o evoluție complexă. Dar odată cu izbucnirea isterică din tabloul 4, jocul actriței atinge o tonalitate falsă. Aluzia șefului n-o solicită. Cuvintele „oare ce-o fi vrut să spuie?” trec neobservate. Transformarea redă o ființă deosebită structural, dar aparent obosită. Și aici cred că a greșit interpreta — poate cu concursul regizorului —, prelungind o stare echivocă peste limita realistă. Actrița de la Oradea a înțeles procesul de conștiință al Soniei ca un act de acumulare. A sesizat deci aluzia șefului (care în interpretarea lui Zaharia Volbea a fost mai puțin impetuos decât Virgil Fătu la Orașul Stalin) și a nuanțat firesc fazele evoluției. De aceea, alături de Marinescu formează un cuplu echilibrat.

Un raport invers am desprins din interpretarea dată intelectualilor sabotori Sadvovski și Botkin. Aristotel Apostol și Emil Siritinovici le-au dat acestora aerul mai rafinat și mai sobru al „intelectualului” decât orădenii Mișu Vladimir și Dorel Urlăteanu, care au scos în evidență mai mult „sabotorul”. În ceea ce privește înfrunchiparea calităților morale superioare ale cekiștilor, cu excepția lui Vasile Mureșan (dublura lui C. Voinea-Delast în rolul lui Gromov, pe care am văzut-o noi) ceilalți interpreți s-au străduit să evite unilateralitatea și să imprime patosul uman al omului care luptă pentru un ideal revoluționar. Constantin Adamovici trebuie felicitat pentru căldura și avîntul cu care și-a însufletit eroul. Inegale. Nunuța Hodoș și Ștefania Popescu n-au adus sensibilitatea și finețea mamei lui Sadvovski. Remarcăm dintre ceilalți interpreți pe E. Mihăilă-Brasoveanu și Jean Săndulescu (Lămiie), Em. Ciogolea și Gh. V. Gheorghe (Beretă), Flavius Conștăntinescu și Marcel Segărceanu (Alioș), actrițele Elena Stescu, Lili Mihăilescu (Tatuata), Mada Florian, Stela Adamovici (Tamara), Stanca Braha, Natalia Lefescu (Margarita Ivanovna) și apariția episodică a artistei emerite Vêvé Cigalia în rolul Matahalei. Lista distribuțiilor cuprinde nume pe care nu le mai putem înscrie aici. Le consemnăm contribuția în aprecierea de ansamblu asupra spectacolelor, considerîndu-le eforturile încununate.

Am căutat cîteva expresii caracteristice celor două montări spre a oferi o imagine nu completă, ci distinctă a drumurilor paralele alese de două ansambluri dotate în exprimarea scenică a unor sensuri filozofice elucidate cîndva de Gorki în cîteva cuvinte: „Și-asa, tot înainte, tot mai sus pășeste Omul nepotolit. — tot înainte, tot mai sus”.



Bertolt Brecht

DOUĂ POEME PENTRU ACTORI

Portret de prof. Bert Heller

ÎN CĂUTAREA NOULUI ȘI VECHIULUI

*Cînd, scrutător și gata de uimire,
Vă citiți rolurile,
Cercetați ce e nou și ce e vechi. Căci vremea noastră,
Și vremea copiilor noștri e vremea luptelor
Între nou și vechi.
Șiretenia bătrînei muncitoare care ușurează pe profesor de știință
Ca de o grea povară, e nouă
Și trebuie ca un lucru nou, arătată. Ci veche
E frica muncitorilor, în război,
De a lua în mîini manifestele purtătoare de știință ;
Aceasta, drept lucru vechi trebuie să apară.
Dar vorba poporului : luna nouă
Ține-n brațe luna veche
Timp de-o noapte. Șovăiala temătorilor
Vestește vreme nouă. Subliniați
Mereu ce mai stăruie și ce s-a atins.
Luptele între clase
Luptele între vechi și nou
Se dau cu furie și-nlăuntrul fiecăruia în parte.
Dăruirea profesorului care vrea să te învețe :
Fratele n-o vede, o vede
Străina.
Tot ceea ce mișcă și tot ceea ce fac eroii voștri*

Scotociți

În ce au nou și în ce au vechi.

Nădejile neguțatoarei Courage

Sînt ucigătoare pentru copiii ei ; dar deznădejdea

Mutei în ce privește războiul,

Apartine noului. Mișcările ei neajutorate

Cînd ea, marea ajutătoare,

Trage toba salvatoare pe acoperiș,

Se cuvine să vă umple

De mîndrie ; dibăcia neguțatoarei

Care nu învață nimic de la viață, de milă.

Cînd, scrutător și gata de uimire,

Uă citiți rolurile

Bucurați-vă de ceea ce e nou, rușinați-vă

De ce e vechi.

LA PIESA „MAMA”*

1

Cînd am scris piesa Mama

După cartea tovarășului Gorki și după multe

Istorisiri de ale unor tovarăși proletari

Despre lupta lor zilnică, am scris-o

Fără nici o codire, într-o limbă fără pretenții

Folosind curat vorbele, alegînd

Cu grijă toate gesturile eroinei mele,

Așa precum se aduc la cunoștință

Spusele și faptele celor mari.

Cît mi-a stat mai mult în putință

Am înfățișat

Acele întîmplări ce au zilnic loc

În mii de chipuri, prin mult prea multe

Disprețuite căminuri, ca pe niște întîmplări istorice

Cu nimic mai prejos de faimoasele

Isprăvi ale conducătorilor de oști și oameni de stat

Din cărțile de citire.

Am socotit de datoria mea să dau seamă despre

O mare figură istorică :

Despre necunoscutul înaintaș în lupta pentru omenie.

Să fie drept pildă.

2

Vedeți așadar o mamă proletară bătînd drumul,

Lungul, întortochiatul drum al clasei sale,

O vedeți cum mai întîi

* Scrisoare către Teatrul Muncitoresc „Theatre Union” din New-York, 1936.

Îi lipsește bănuțul în leașa fiului ei :
Bănuțul fără de care
Nu-i poate găti ca lumea o ciorbă. Și așa
Se încleștează într-o luptă cu dînsul, se teme
Să nu-l piardă.
Apoi, împotriva voinței,
Îl ajută în lupta lui pentru bănuț,
Acum însă, temîndu-se în luptă să nu-l piardă.
Încet, încet,
Îl urmează pe fiu în desişul luptelor pentru mărirea salariului.
Odată cu asta
Învăță să citească. Își lasă cocioaba, se încrede
Și în alții în afara fiului,
În alții ca și el însă aflați
În aceeași stare și împotriva cărora
Cîndva, luptase să-și apere fiul.
Și iat-o acum,
Luptînd cu ei alături.
Și așa încep zidurile să cadă din jurul vetrei sale.
Masa ei găzduiește
O seamă de alți feciori de mamă. Loc de adunare
Devine cocioaba ei, altădată
Doar pentru doi prea strîmtă. Dar pe fiu
Îl vede foarte arar. I-l răpește lupta.
Ea însăși a intrat în vîlmășagul luptătorilor.
Convorbirea dintre fiu și mamă devine chemare
În timpul bătăliei. În cele din urmă cade fiul.
Nu i-a mai fost
Cu puțință să-i gătească ciorba, pe singurul
Drum existent. Acum însă ea se află
În cel mai aprig tumult al neîncetatei,
Uriasei bătălii de clasă. Încă mamă,
Acum și mai mult mamă, mama multor căzuți,
Mamă de luptători, mamă celor nenăscuți,
Iat-o
Zgîlțînd trebile statului.
Zvîrle pietre în ospățul luat din japcă al cîrmuitorilor.
Curăță arme. Învăță pe
Numeroșii ei fii și fiuce limba luptei
Împotriva războiului și împotriva exploatării.
E ostaș al unei mari armate care domină planetele.
E urmărită și urmărește, neîngăduită și neîngăduitoare.
Lovită și neînduplecată.

3

Așa am și reprezentat piesa ca pe o dare de seamă
Dintr-o mare epocă
Nu mai puțin strălucitor în lumina multor lămpi,
Decît se reprezentau bucățile regești din vremile
De alt'dată. Nu mai puțin senin și voios, și cu măsură

În laturile triste. În fața unei pînze curate
 Apăreau interpreții simpli, cu gesturile
 Caracteristice scenelor lor, rostind
 Cu precizie replicile, cuvinte autentice. Efectul
 Fiecărei replici
 Era așteptat și pus în lumină. Și era așteptat
 Pînă cînd mulțimea pune replicile în cumpănă —
 Căci am băgat de seamă
 Cum prea puțin avuții și ades înșelații
 Încearcă, mușcînd între dinți, moneta, să vadă
 Dacă e bună. Ca pe o monetă
 Se cuvine ca prea puțin avuții, ades înșelații, spectatorii noștri
 Să poată încerca replicile interpreților. Scenele
 Dădeau puține indicații. Cîteva mese și scaune.
 Ceea ce era neapărat trebuincios era prea îndestulător.
 Dar fotografiile
 Marilor dușmani fură proiectate pe ecrane în fund.
 Iar cuvintele clasicilor socialismului împrejmuiau,
 Pictate pe bucăți de postav sau proiectate pe ecrane,
 Interpreții grijulii. Ținuta lor scenică
 Era firească.
 Nu rămînea pe dinafară decît ceea ce era lipsit de importanță
 În prescurtarea aceasta bine chibzuită. Bucățile muzicale
 Fură prezentate ușor, cu grație. S-a rîs mult
 În sala de spectacol. Nesecata bună dispoziție
 Ieșită din siguranța tirerei sale clase, a șiretei Ulasova, isca
 Un rîs fericit în băncile muncitorilor.
 Ei au folosit zeloși prilejul acesta rar.
 Fără neapărata primejdie de a lua parte la
 Întîmplări știute,
 Și așadar,
 Avînd răgazul de a le studia și de a-și pune în ordine
 Propria lor comportare.

4

Tovarăși, vă văd
 Citind această mică lucrare, cu nedumerire.
 Limba fără pretenții
 Vă pare sărăcăcioasă. Lumea, ziceți voi,
 Nu se exprimă așa, ca în această dare de seamă. Vi-am
 Citit prelucrarea voastră. Ici introduceți o „bună dimineață”,
 Colo un „allo tinere”. Umpleți marea voastră scenă
 Cu tot soiul de mobile. Din vatră
 Iese miros de cărbune. Cutezătoarea devine cumsecade,
 Ceea ce este istorie, ceva de toate zilele.
 În loc de uimire
 Urmăriți compasiune pentru mama care pierde copilul.
 Moartea fiului
 O așezați cu dibăcie în final. Numai astfel, gîndiți voi,
 Spectatorul

Și va păstra neștirbit interesul pînă la căderea cortinei.
Așa precum omul de afaceri
Investește bani într-o întreprindere, așa
Socotiți voi,
Investește spectatorul
Simțire în erou : vrea s-o redobîndească și anume de două ori pe-atîta.
Dar spectatorii proletari
Ai primei reprezentații nu au regretat lipsa fiului, la final.
Interesul lor a dăinuit. Și nu din lipsă de sensibilitate.
Și chiar și atunci s-au aflat unii să ne întrebe :
Te va pricepe oare muncitorul ? Va renunța el
La stupefiantul cu care e deprins, la împărtășirea în cuget
Dintr-o răscolire străină, dintr-o ascensiune a altora ;
Va renunța el la toate iluziile
Care-l biciuiesc vreme de două ore și care apoi
Îl lasă istovit
Împlinit de o vagă amintire și de o și mai vagă nădejde ?
Crezi în adevăr, că vei avea,
Oferind cunoaștere și experiență,
Un stal cu oameni de stat ?
Tovarăși, forma noilor piese
E nouă. Dar de ce
Să ne temem de ceea ce este nou ? E anevoios s-o realizați ?
Dar de ce să ne temem de ceea ce este nou și anevoios de realizat ?
Pentru cei exploatați, pentru cei mereu înșelați,
Pînă și viața este un experiment neîncetat,
Pînă și cîștigul cîtorva parale,
O întreprindere nesigură, care nu se învață nicăieri.
De ce să-ți fie teamă de ceea ce e nou
Și nu de ceea ce e vechi ?
Dar chiar dacă
Spectatorul vostru, muncitorul, ar șovăi,
Ar trebui
Nu să goniți după dînsul, ci să-i mergeți înaintea,
Să-i mergeți degrabă înaintea, cu pași mari,
Neapărat încrezători
În puterea lor cea de pe urmă.



Dinu Dumitrescu (Răzvan) în „Răzvan și Vidra” de B. P. Hașdeu — Teatrul Municipal



N. Gr. Bălănescu (Varlam) în „Omul cu mîrjoaga” de Gh. Ciprian — Teatrul Național „I. L. Caragiale”

Mira Iosif

SĂ NU UITĂM A DOUA DISTRIBUȚIE!

POST-SCRIPTUM PE MARGINEA UNOR CRONICI

Afișul teatral de pe stradă, cu lista completă a realizatorilor unui spectacol, dezvăluie uneori, cu mai multă generozitate decît cronica de teatru, viața respectivei manifestări de artă și a interpreților ei. Unde, dacă nu în banalul afiș de pe stradă, aflăm întotdeauna cu precizie numele diversilor interpreți din distribuțiile succesive? Căci tradiția sau canoanele cronicii dramatice obligînd apariția ei imediat după premieră, și implicit comentarea spectacolului inaugural, absolvă parcă cronicarul teatral de a urmări, mai departe, și viața spectacolului. Și așa, pentru cei „de specialitate”, spectacolul rămîne după premieră, definitiv clasat în dosarul cu eticheta „rezolvat”. Dar realitatea se încăpățînează să infirmе uneori opiniile și concluziile mai mult sau mai puțin ritoase ale cronicii. Căci spectacolul își continuă sau chiar își începe adevărata sa traiectorie abia a doua zi după premieră, într-o confruntare permanentă și pasionată cu publicul spectator.

Să recunoaștem, e păcat că presa noastră teatrală neglijează de cele mai multe ori viața spectacolului și evoluția protagoniștilor după apariția cronicii dramatice. Nu ne referim la degradări sau la aspectul învechit al unor reprezentații, fapte consemnate în unele împrejurări în diferite periodice. Ne gîndim însă în special la actori. La diferiți interpreți ai unui spectacol, la diferiți interpreți ai aceluiași rol. Mai cu seamă, la cei care, intrînd în scenă după ce ziarele au comentat respectiva piesă, nu-și mai găsesc în presă un ecou valorificator al muncii depuse și al rezultatelor acesteia.

Exista pînă nu de mult în teatru o prejudecată în legătură cu „dublurile”: se crea în jurul lor un soi de ambianță umilitoare care isca complexe de inferioritate

și determina și o atitudine corespunzătoare din partea publicului. Convingerea că primul interpret a epuizat resursele rolului, că el a scăos în relief întreaga diversitate a nuanțelor solicitate de un rol, părind inutile orice noi căutări, a frînat de cele mai multe ori efortul creator din partea interpretelor din distribuțiile ulterioare, de obicei actori tineri. Teatrul nostru de astăzi, printre multiplele sale transformări de conținut, în climatul eticii socialiste pe care l-a inaugurat, caută să infirmе, pe zi ce trece, imaginea peiorativă a dublurii, stimulînd creațiile actoricești, apelînd la creșterea măiestriei tinerilor interpreți. Deci, ca termen, „dublura” și sensul ei metaforic minimalizant au dispărut, lăsînd loc importanței folosirii unei a doua distribuții, dictate de interesele interne ale colectivului, de buna organizare a spectacolelor, de necesitatea desăvîșirii măiestriei artistice a cadrelor teatrului. Dar, cu toate că în principiu sîntem cu toții de acord asupra acestui fapt, cu toate că ne manifestăm teoretic dezaprobarea cînd întîlnim o atitudine necorespunzătoare în fața acestei probleme clare, în practică aflăm uneori unele derogări de la principiu. Cîteva date utile în această chestiune le putem afla dacă vizionăm doar cîteva spectacole mai vechi, rămase pe afiș din stagiunile trecute, spectacole în care au intrat o seamă de noi interpreți.

Se întîmplă uneori ca persistența celui de al doilea interpret în spectacol să depășească cu mult durată de folosire în rol a primului nume și, ca atare, spectacolul, implicit concepția regizorală, să pretindă o judecare prin prisma jocului noilor actori. Ipotetic, considerăm munca regizorului cu interpretii secunzi la fel de minuțioasă și atentă ca și cu cei dintîi, pentru ca rezultatul să fie — cel puțin — conform creației-limită a rolului din prima realizare, dacă nu să-l depășească. În acest sens ne apare revelatoare creația celui de al doilea interpret al lui Răzvan, în spectacolul de la Teatrul Municipal. Compoziția actorului Dinu Dumitrescu, în rolul deținut la premieră de Septimiu Sever, aduce noi valori interpretative textului și pe alte coordonate, proprii. În ușoara destrămare a intensității scenice și a ritmului dramatic în cel de al 125-lea spectacol (văzut de noi) cu piesa lui Hașdeu, jocul echilibrat și inspirat al tînărului actor se remarcă cu ușurință. Excluzînd din biografia psihologică a eroului mobilurile meschine ale vanității și ambiției, Dinu Dumitrescu a compus figura unui tînăr patriot, răzvrătit împotriva boierilor și legilor lor, care-l osîndeau de două ori — ca iobag și ca țigan. Amplificînd potențele lirice și atitudinile romantice ale personajului, interpretul a căutat să evidențieze în prim plan resursele de umanitate ale eroului, explicînd căderea sa ca pe un implacabil rezultat al condițiilor epocii respective. Ne-au plăcut, de asemenea, limpezimea și acuratețea cu care actorul frazează versul clasic, deși ele nu sînt scutite de pericolul patetismului teatral care amenință să-i altereze sinceritatea jocului. (Ni s-a confirmat această părere, vîzîndu-l în rolul lui Dunois din *Sfînta Ioana* — la premieră, Liviu Ciulei — unde spre deosebire de creația din Răzvan, jocul lui Dinu Dumitrescu se desfășoară ilustrativ, în vădit dezacord cu spiritul piesei lui Shaw.)

În spectacolul *Răzvan și Vidra* se arată izbutită și creația lui Chiriță Misail (moș Tănase). În rolul bătrînului rumin, al înțeleptului pe care critica burgheză l-a prezentat drept prevestitor al fatalității care planează asupra destinului țiganului Răzvan, Chiriță Misail valorifică, în primul rînd, sursa de înțelepciune folclorică și trăsătura de solidaritate a obidiților, element care-l apropie definitiv de Răzvan. O comunicare scenică creatoare între acești doi actori a contribuit substanțial în spectacol la reliefaarea fizionomiei fiecăruia, ca și la explicarea ideii dramatice; fapt care nu se poate spune despre reciprocitatea jocului lui Dinu Dumitrescu (Răzvan) cu Mihaela Juvara (Vidra). Intuind rolul doar în datele lui generale, dar fără să recreeze personajul prin însemne particulare care, distribuite artistic, să sugereze psihologia personajului — așa cum a procedat Tanți Cocea — Mihaela Juvara redă în mod abstract, exterior, trufia, ambiția exacerbată și pătimașa aspirație a Vidrei către putere. Din această pricină, în spectacol, motivarea psihologică a acțiunilor lui Răzvan prin impulsurile Vidrei apare neconvingătoare, doar afirmată, văduvită de o sumă de accente etico-sociale ale textului.

Dacă uneori în spectacole, insuficienta realizare a unui rol scade din relieful personajului respectiv sau eludează unele sensuri ale piesei, fără să denatureze totuși concepția de ansamblu a spectacolului și mesajul respectiv, găsim alteori interpretări care contravin chiar justei perspective a rolului, și de aici, concepției regizorale care a pus inițial în valoare piesa. În asemenea cazuri, se pare că regizorul nu ține seama de trădarea intențiilor sale, că el se mulțumește doar cu suc-



George Manu (Helmer) în „Nora” de H. Ibsen
— Teatrul „C. Nottara”

cesul de premieră, uneori chiar numai cu faima interpretului prim. Ceea ce, să spunem pe șleau, infirmă însăși ideea de muncă regizorală, prilejuind renașterea nedorită de nimeni a vedetei. Aceasta e situația prezentă în spectacolul *Omul cu mîrșoaga* la Teatrul Național. N. Enache (Chirică) a îmbrățișat cu pasiune rolul amărîtului arhivar. Aceasta e limpede, evident. Dar, insuficient îndrumat spre descoperirea subtextului rolului, el nu reușește decît în rare momente să exprime și altceva, ceva mai presus decît ținuta fantomatică a unui „resemnat”, cu o privire aburită și gesturi hieratice. Insuficienta înțelegere a zăcămintelor protestatare, sociale, conținute în acest personaj, a simbolului „omului cu mîrșoaga” și a semnificației însinguratei lui îndîrjiri împotriva unei lumi crude și obtuze, determină monotonie în accentele replicilor rostite și în compoziția sa. În succesivele ciocniri cu personaje ce semnifică, în ipostaze diferite, instituțiile sistemului exploatare — proprietatea, școala, birocratia —, N. Enache se comportă invariabil, strigînd cu același ton și gest: „Ieșiți afară!” Nenumăratele subtilități, cu care e înzestrat acest personaj, scapă prin uniformitatea interpretării, înțelegerii publicului. În interpretarea lui N. Enache, Chirică își pierde semnificațiile generaliza-

toare, în care don-quichotismul atitudinii reprezintă protestul insului cîinstit, într-o lume a valorilor măsluite, și devine un tip pitoresc, desprins din solul realităților sociale concrete. Accentuînd chiar filozofia renunțării lui Chirică, a desprinderii de bunurile pămîntești, interpretarea converge către un erou de factură mistică, așa cum a fost elaborată în trecutule înscenări ale teatrului burghez.

La vădita scădere de azi a spectacolului de pe scena Studioului Teatrului Național contribuie și distribuția lui N. Gr. Bălănescu în rolul lui Varlam. Desigur că tînărul actor a fost handicapat de creația lui Birlic în acest rol. Nu e pentru prima oară cînd un interpret, tînăr sau vîrstnic, se lovește la abordarea unui rol de prestigiu al unui mare model. Modelul prestigios n-ar trebui însă să inhibe, ci să stimuleze. Cu atît mai mult, cu cît noul interpret e chemat să răspundă în fața publicului pentru prestigiul creatorului precedent. Faptul că N. Gr. Bălănescu n-a găsit în rolul creat de Birlic nici o trăsătură de apropiere cu personajul, ne face să ne gîndim că vina o poartă în primul rînd cei care l-au distribuit, încredințîndu-i o însărcinare pentru care actorul nu are valențe suficiente. De aceea, discutînd problema interpretelor secunzi, e neapărat nevoie să căutăm dezlegare și problemei adiacente, privind judicioasă distribuție a trupei, în funcție (în primul rînd) de necesitățile spectacolului. Căci alegerea arbitrară a unui actor sau distribuția lui hazardată, ca în cazul lui Varlam, nu pot avea decît efecte negative: descurajarea actorului și prejudicierea spectacolului.

În problema interpretării actricești, nu putem eluda veridicitatea întrucri-pării personajului, adică creația autentică în spiritul realismului socialist. Din această cerință decurge ca o condiție fundamentală, exprimarea unei juste concepții asupra eroului, în lumina esteticii leniniste. Să ne amintim cu acest prilej că Stanislavski a pus la îndemîna actorilor procedee științific verificate ale măiestriei actricești, confirmate de întreaga experiență a artei realiste. Pentru a realiza acea trăire scenică, acel puternic sentiment artistic care să emoționeze și să convingă spectatorii, totodată educîndu-i, actorul trebuie să aibă o viziune limpede,

de substanță, a personajului său, a universului lui spiritual. Tinerețea artistică a unor interpreți, lipsa lor de pregătire ideologică impun în acest caz ca munca regizorului să întrunească și eficiente calități pedagogice. Dacă i s-ar fi explicat esența personajului Helmer Torwald — din spectacolul *Nora* de la Teatrul „C. Nottara” — George Manu, chiar dacă n-ar fi izbutit, din lipsa unei maturități artistice, să acopere întreaga claviatură a rolului, totuși n-ar fi ajuns la acel personaj neveridic artistic și totalmente fals în raport cu textul, pe care-l prezintă, Helmer Torwald, „stilul” din casa cu păpuși, e un personaj tipic pentru modalitatea realismului critic ibsenian, realism distrugător de iluzii și de false valori. Helmer reprezintă o iluzie. Iluzia fericirii Norei, iluzia unor adevăruri arbitrare în care eroina credea cu sfințenie. Și în împrejurarea dramatică cunoscută, vâul trandafiriu al iluziilor, al fericirii căminului burghez este sfîșiat cu brutalitate. Abia atunci Helmer apare în adevărata sa lumină, fără a înceta să rămână același perfect gentleman, același onorabil „stilp al societății”. Numai că, dincolo de aparențe, Nora a deslușit esența căsniciei burgheze. George Manu a înfățișat însă un personaj respingător, odios de la prima apariție pe scenă, de o brutalitate trivială, caricaturizînd personajul într-un mod inadmisibil. Jocul său anticipativ contravine stilului dramei ibseniene, devenind în mod fatal o parodie autohtonizată a unui soț autoritar. Atît, Și reacțiile Norei, în clipa tragică de înțelegere a minciunii eticii burgheze, în ciuda eforturilor Corinei Constantinescu, devin reacțiile unei femeiuși care se ceartă cu un soț grosolan. Conflictul dramatic, despuat de semnificațiile etice, critice, rămîne la datele sale exterioare și pare mic, neînsemnat, neinteresant. În același spectacol, Jean Lorin (Krogstad) a dat personajului său o tentă sumbră, stranie, în flagrant conflict cu datele realiste ale tipului respectiv: un mărunț funcționar pe care mizeria, abuzurile societății îl transformă într-o lichea cu mare știință de umanitate. Realismul critic, protestul lui Ibsen împotriva unei societăți ale cărei exemple umane se degradează din pricina sistemului social dispar înecate în reacții temperamentale de o morbiditate neconvingătoare. Faptul că regizorul Norei la Teatrul „C. Nottara” nu s-a mai aflat în teatru la intrarea în rol a noilor interpreți, nu justifică în nici un caz carențele spectacolului. În multiplele cazuri cînd regizorul absentează după premieră, conducerea teatrului trebuie să ia măsuri pentru menținerea concepției regizorale inițiale — dacă ea s-a arătat justă — și mai cu seamă pentru păstrarea justei perspective a rolului.

Lipsa unei munci temeinice, profunde, cu actorii programați pentru a doua distribuție trebuie să dea de gîndit conducerii multor teatre. Exigența publicului, creșterea gustului artistic nu permit perpetuarea în practică a vechilor concepții despre dubluri. Regizorul trebuie să se gîndească că strălucita interpretare a unui actor în prima distribuție în mod fatal descoperă slăbiciunile muncii sale atunci cînd apare cel de al doilea actor cu care nu s-a lucrat destul. A doua interpretare nu prejudiciază spectacolului atunci cînd actorul nu este considerat drept o utilitate de circumstanță sau un replicant provizoriu, ci un factor răspunzător, investit cu depline drepturi în fața rolului și mai cu seamă în fața publicului.

Recapitulînd sumarele noastre observații, constatăm cu mîhnire că în multe spectacole vechi (reprezentate cu dubluri) nu se întîlnește decît rareori un spirit creator veritabil, o dorință efectivă de a se realiza creații remarcabile, o atmosferă de emulație artistică eficientă, o muncă asiduă a actorilor la rol și a teatrelor cu actorii. Pentru acest lucru, răspunzătoare în primul rînd este regia. Dar aceasta, bineînțeles, nu scade cu nimic îndatoririle profesionale ale actorilor. Remarcăm că uneori micșorarea interesului față de aceste îndatoriri atinge marginile obligațiilor elementare. De pildă, machiajul. Nici George Manu (Helmer), nici Jean Lorin (Krogstad), nici N. Gr. Bălănescu (Varlam) nu s-au străduit să găsească un amănunt fizic exterior, o trăsătură de caracter distinctivă fizionomic, care să singularizeze și să dea marca veridicității personajului respectiv. Și acesta e un amănunt semnificativ pentru înțelegerea cauzelor care au dus la caracterul palid, superficial al respectivelor interpretări actoricești.

La rîndul ei, critica teatrală își are partea ei de vină pentru lipsa de preocupare față de a doua distribuție în spectacol. Criticii îi revine o misiune importantă în lupta pentru distrugerea prejudecăților și rămășițelor vechii concepții minimalizatoare cu privire la dublură, după cum îi revine și sarcina de a urmări îndeaproape evoluția noilor interpreți în rolurile consacrate de premiere. Este dorit ca această problemă să intre în mod temeinic în orbita preocupărilor critice.

Florian Potra

STATORNICIE ȘI OSCILAȚII ÎN ACTIVITATEA TEATRULUI NAȚIONAL DIN IAȘI

Așa cum înseși clădirea și sala complet înnoite impun, celui ce intră în ele, un sens de respect amestecat cu bucurie estetică, tot așa celui ce încearcă să pătrundă în viața intimă — artistică și organizatorică — a Teatrului Național „Vasile Alecsandri” din Iași și a colectivului său actoresc, pentru a le defini chipul, „profilul” cum se mai spune, i se cere o deosebită seriozitate a criteriilor de apreciere și multă precizie în analiză și în eventualele concluzii. Căci ne aflăm în fața celei mai vechi instituții teatrale din țară — n-au trecut decît doi ani de la cea de-a 140-a aniversare a întemeierii — cu un prestigiu consolidat de mult și unanim acceptat. Dar cînd am spus seriozitate am înțeles și severitate, întrucît Naționalul ieșean ne-a obișnuit cu o măsură riguroasă și în același timp de ridicate pretenții.

Indiscutabil, Naționalul moldovean a avut, în acești ani, o serie de succese sigure. Prezentarea unor piese ca *Despot Vodă*, *Uraganul*, a spectacolului *Zorii Teatrului Național*, *Winterset*, *Mutter Courage* înseamnă pe răbojul secular al vechii instituții un aport de prestigiu și ținută artistică.

Recent însă — în luna lui martie — am găsit teatrul într-un moment mai puțin fericit. Mai precis, într-o situație de aglomerare a sarcinilor — unele restante, altele de viitor sau de imediată urgență — pe care conducerea și consiliul artistic făceau eforturi să le rezolve și să redobîndească echilibrul obișnuit, climatul necesar activității creatoare.

Prima observație și constatare se referă la circumstanța (deopotrivă atenuantă și agravantă) a întîrzierii cu care s-a deschis stagiunea. Există, firește, un motiv obiectiv: repararea și renovarea teatrului (împlinite cu rezultate optime), motiv care a aminat începerea spectacolelor pînă spre sfîrșitul anului trecut și care ar justifica, în parte, îngrămădirea diferitelor sarcini ce stau în fața teatrului. Pe de altă parte, însă, conducerea și factorii ei ajutători n-au dovedit destulă prevedere și destul spirit de orientare, situîndu-se mai mult sau mai puțin pe creasta unei activități încetinite și nu au încercat s-o devanseze, să-i dea un impuls dinamizant. E vorba, în primul rînd, de fixarea repertoriului, atît pentru stagiunea în curs, cît și pentru cea viitoare.

Astfel, la 19 noiembrie 1958, după consultarea consiliului artistic, conducerea stabilea următorul repertoriu al stagiunii prezente: 1) *Anii negri*, 2) *Aristocrații*, 3) *Povestea Unirii*, 4) *Hamlet*, 5) *Teroarea și mizeriile celui de-al III-lea Reich*, 6) *Hagi Tudose*, 7) *Orestia*, 8) *Oameni de azi*. Oprindu-se la această listă, consiliul constata în același timp că, din pricina deschiderii întîrziată a stagiunii, nu se va putea monta acest număr (8) de premiere. Două luni mai tîrziu, la 9 ianuarie a.c., același consiliu își schimbă hotărîrea anterioară și premierele posibile devin: 1) *Anii negri* (jucată), 2) *Povestea Unirii*, 3) *Casa Bernardei Alba*, 4) *Aristocrații*, 5) *Hamlet*, 6) *Hagi Tudose*, 7) *Orestia*. În ședința despre care vorbim (culegem datele din procesele-verbale ale consiliului artistic), deși repertoriul rămîne fixat, se discută cu lux de argumente dezavantajele unor mari montări clasice (*Hamlet*, *Orestia*), de-



Scenă din „Arborele genealogic” de Lucia Demetrius

monstrându-se că ele îngreunează împlinirea sarcinilor de plan. Când, asta? La 9 ianuarie, în plină stagiune! Ce n-a știut și prevăzut conducerea? Că se reno-vează teatrul și că terminarea lucrărilor poate suferi prelungiri? Sau că *Hamlet* și *Orestia* cer eforturi speciale, acum, fiindcă înainte nu se putea ști? Să trecem peste aceste semne de întrebare, mai departe. Repertoriul n-a rămas în configurația amintită, fiindcă la 13 februarie a. c. se observă că dramaturgia originală nu e suficient de susținută și lista pieselor se modifică: 1) *Anii negri* (jucată), 2) *Po-vestea Unirii* (jucată), 3) *Aristocrații*, 4) *Poarta*, 5) *Partea leului*, 6) *Hamlet*, 7) *Ve-cini de apartament*, 8) o piesă originală de deschidere a stagiunii viitoare. Aplaudăm cu căldură gândul bun pentru lucrările românești originale, dar nu putem să nu subliniem că „dumiriirea” în privința lor a survenit destul de târziu. Căci nu e marcă de seriozitate această continuă oscilație și lipsă de hotărâre. Într-un moment când teatrul ar fi trebuit doar să vegheze la aplicarea planului de producție și la cali-tatea artistică a premierelor curente și mai ales să profileze repertoriul viitorului an teatral și, eventual, un repertoriu de perspectivă, direcțiunea și consiliul artistic se frământă — de multe ori steril, neconcludent — cu stabilirea ultimelor premiere ce bat la poartă.

Să nu se creadă, însă, că lista ultimă a rămas cea definitivă. Între timp, s-au pus în repetiție *Poarta* și *Partea leului*, s-a renunțat la *Vecini de apartament* și s-a fixat piesa pentru aniversarea lui 25 August: *Surorile Boga*. Ne întrebăm cu ce liniște de spirit și adâncire de probleme s-a lucrat, în condițiile acestea, la alcătuirea repertoriului pe anul 1959/60?!

Firește, un colectiv teatral nu poate fi apreciat fragmentar, într-o singură stagiune, mai ales sub raportul repertoriului. Vom lărgi de aceea perspectiva, în-torcându-ne cu câteva stagioni în urmă și încercînd să analizăm repertoriul tea-trului, pe linia lui de continuitate, din toamna lui 1956. De atunci și pînă acum s-au dat în premieră 17 spectacole. Considerate pe stagioni, ele au urmat în ordi-ne următoare. 1956/57: 1) *Horia*, 2) *Nota zero la purtare*, 3) *O chestiune perso-nală*, 4) *Onomastica domnului director*, 5) *Moralitatea doamnei Dulska*, 6) *Win-tersett*, 7) *Zorii Teatrului Național* (spectacol festiv); 1957/58: 8) *Școala birfelii*, 9) *Uraganul*, 10) *Arborele genealogic*, 11) *Despot Vodă*, 12) *Mutter Courage*, 13) *An-*

gelo, tiranul Padovei ; 1958/59 : 14) *Anii negri*, 15) *Povestea Unirii*, 16) *Casa Bernardei Alba*, unde se oprește privirea noastră, în clipa cînd scriem aceste rînduri¹.

O cît de superficială privire asupra acestui tablou ne îndeamnă la unele utile reflecții. Dintre cele cinci piese originale nici una nu e din actualitate : două sînt istorice (*Horia* și *Povestea Unirii*), iar alte două reflectă fie anii premergători lui 25 August (*Anii negri*), fie perioada 1945-46 (*Nota zero la purtare*). Nici o piesă, însă, care să reflecte perioada actuală de construcție a socialismului. Clasicii romîni sînt prezenți numai prin Alecsandri (*Despot* și *Cînticelele din Zorii Teatrului Național*) și, doar antologic, prin Hașdeu (*Festivalul Hașdeu*). Nici un clasic rus, iar dintre cei universali Hugo și Sheridan, cu două piese minore. E bine că Naționalul din Iași a pus în scenă două piese poloneze, una clasică (*Moralitatea doamnei Dulska*) și o comedie contemporană (*Onomastica*), dar de ce amîndouă în aceeași stagiune (1956/57), de ce chiar una după alta, ca succesiune de premiere ? Dramaturgia sovietică e substanțial reprezentată calitativ (*Uraganul*, *O chestiune personală*), dar numărul unor asemenea piese ar fi putut fi mai mare. Sectorul literaturii străine contemporane e potrivit orientat, cuprinzînd două piese valoroase (*Winterset* și *Casa Bernardei Alba*).

De abia acum, la mijlocul stagiunii curente, Naționalul ieșean pășește cu mai multă hotărîre la abordarea repertoriului original de actualitate, și nădăjdum că montările spectacolelor cu *Poarta* de Paul Everac și *Partea leului* de C. Teodoru vor fi însoțite și de o interpretare artistică aleasă. De asemenea, abia spre sfîrșitul stagiunii vom asista la premiera unui clasic de valoare (*Hamlet*) și la aceea a *Aristocraților*, ce se înscrie în domeniul lucrărilor sovietice.

După cum se vede, bilanțul cu privire la repertoriul ultimelor trei stagioni e relativ echilibrat. Totuși conducerea, consiliul artistic și întreg colectivul artistic vor trebui să-și sporească eforturile pentru a elimina golurile atît tematice, cît și valorice, din repertoriu. Nu avem nici căderea, nici menirea să dăm soluții concrete, efortul de cernere și de valorificare a repertoriului rămînînd o sarcină internă a teatrului. Ne-am îngăduit, în rîndurile de mai sus, doar să atragem atenția asupra unor probleme care desigur preocupă teatrul.

Iașul e o capitală de regiune, cu o populație alcătuită din muncitori, intelectuali și studenți. Firește că trebuie să se țină cont de specificul acesta ; după cum va trebui să se aibă în vedere că Iașul e situat și într-o regiune agricolă și că sarcini imediate își impun împlinirea în legătură cu contribuția teatrului la transformarea socialistă a satului.

În sfîrșit, o ultimă problemă la acest capitol al repertoriului este aceea a promovării autorilor locali. Nu s-au obținut rezultate nici în direcția aceasta, în afară de încercările eșuate cu *Ivan Turbincă* (dar asupra acestui aspect vom reveni mai tîrziu).

Să ne oprim o clipă și la discutarea spectacolelor, a modului de valorificare



Margareta Baci (Anna Fierling) și Gilda Marinescu (Catrina), în „Mutter Courage” de Bertolt Brecht

¹ La acestea s-ar adăuga un *Festival Hașdeu*, în stagiunea 1957/58, asupra căruia însă nu ni s-au furnizat date.

scenică a repertoriului. Dar înainte de a trece la analiza directă a situației se impun câteva considerații, credem, lămuritoare.

Avînd o existență atît de veche, Teatrul Național din Iași și-a cristalizat, cu timpul, și o anumită tradiție, dacă nu chiar un „stil”. O tradiție și un stil esențialmente realiste, pe firul cărora au crescut și s-au afirmat numeroase generații de actori valoroși. Dar, oricît de sănătoasă ar fi, tradiția, spre a fi continuată cu cinste, își are, mai ales într-o perioadă de revoluție culturală ca a noastră, exigențele ei de autodepășire. Desigur, deprinderile, modalitățile scenice, uneori manierele, formate de-a lungul timpului și transmise de la un actor la altul, îngreunează în oarecare măsură procesul de necesară înnoire, de înscriere într-o concepție nouă de exprimare artistică. Așa s-a făcut că, mai ales în perioada imediat următoare războiului (1945—50), la Iași se montau spectacole de o anumită rigiditate, de o destul de evidentă reținere pe planul unei tradiții oboșite. Din ferire, însă, școala de teatru ieșeană (ai cărei fruntași au fost I. A. Maican, Ion Sava, G. M. Zamfirescu) a fost de bună calitate, realistă cum spuneam, cu foarte puține concesii făcute devierilor formaliste. Astfel că actorii s-au putut regăsi destul de ușor în ritmul nou de muncă, făcînd față noilor și sporitelor exigențe de concepție și orientare artistică. Și tocmai acești actori care au învățat teatru înainte de război asigură astăzi, cu succes, osatura principală a colectivului. Asimilînd principiile și modalitățile practice ale artei realist-socialiste, actorii despre care vorbim constituie astăzi cel mai organic și mai omogen *corp mediu* — adică actorii cu gamă mijlocie de posibilități, dar foarte conștiincioși și temeinic pregătiți — față de toate teatrele din regiuni. Actorii ca Eliza Nicolau, Neculai Venias, Constantin Sava, Constantin Protopopescu, Florica Damian sau Remus Ionașcu (i-am citat doar pe aceștia pentru a determina o precisă categorie de formație și calitate artistică și poate chiar de vîrstă) sînt piloni foarte trainici pe care se poate sprijini cu încredere bolta artistică a teatrului, sînt așa-numitele „mari utilități” atît de necesare și de prețioase într-un colectiv artistic. Proveniți din rîndul lor, adică de la aceeași seriozitate și probitate profesională, artiști emeriți marchează virtuți amplificate ale unor personalități artistice distincte. Ei reprezintă virfurile crescute din trunchiul categoriei de mai sus. La loc de frunte, sînt într-adevăr cele mai interesante și complexe figuri de actori: Miluța Gheorghiu, Margareta Baciș și Ștefan Dănculescu. Apropiati ca valoare, le urmează Gheorghe Popovici și Ion Lascăr, Anny Braesch și Marioara Davidoglu.

Alături de acești actori au apărut, stagiune după stagiune, tinerii. Făcînd câteva alegeri nimerite, Naționalul din Iași se poate mîndri astăzi cu elemente noi foarte valoroase. Ajunge să cităm, în acest sens, nume deja cunoscute și recunoscute ca Gilda Marinescu, Gheorghe Vrînceanu, Constantin Dinulescu, Virgiliu Costin, Saul Taișler, Gheorghe Macovei, Valentin Ionescu, Virginia Raiciu, Lidia Persofschî sau Valeriu Burlacu. Prin aceștia, Naționalul din Iași și-a asigurat o viguroasă primenire, care s-a reflectat din plin în factura și valoarea spectacolelor.

Asistăm astfel la o puternică emulație, tinerii asimilînd cu măsură și selectiv elementele viabile ale „tradiției” reprezentate de actorii mai vîrstnici, iar aceștia străduindu-se să intre în cadența impusă de orientarea ideologică și estetică și elanul noilor promoții.

Chemat să asigure sudura, unitatea de expresie între cele două „capacități” fundamentale ale teatrului este de bună seamă prim-regizorul artistic, în persoana lui Dan Nasta. El însuși încă tînr, format ca director de scenă în școala realismului socialist, Nasta aduce cu sine suficiente garanții ale unei bine orientate interpretări a textului dramatic, ale unui gust estetic ales, ale unei capacități novatoare de punere în scenă.

Venit la Iași acum doi ani și mai bine, regizorul Dan Nasta a arătat că știe și înțelege să colaboreze în mod eficient și creator atît cu actorii vîrstnici, cît și cu cei tineri, deodată și deopotrivă.

Spectacole ca *Despot Vodă*, *Uraganul*, *Școala birfelii* sau *Zorii Teatrului Național* atestă acest lucru. Și trebuie reținut că succesul cel mai net, cel mai nedezmintîț a fost înregistrat — fie în spectacole pe care Nasta le-a pus direct în scenă, fie în cele pe care le-a supervizat în calitate de prim-regizor — tocmai atunci cînd s-a asigurat omogenitatea perfectă a distribuției, adică atunci cînd fiecărui actor i s-a încredințat rolul cel mai potrivit după talent, după afinități, după vîrstă. Am subliniat lucrul acesta, deoarece în ultima vreme s-au produs unele derogări de la acest principiu al perfecte omogenități, ca de pildă în *Angelo*,

tiranul Padovei. Dintr-o firească și necesară acțiune de promovare a tineretului frunțat, s-a ajuns pe alocuri la o greșită distribuție a tinerilor, în defavoarea spectacolelor.

De fapt, tinerii sînt cei mai des utilizați în distribuțiile ieșene, și, în principiu, fenomenul e just și justificat. Devine însă discutabil, dacă adîncim faptele și-l raportăm la aspectul general al repertoriului jucat. Dintr-o totalizare a rolurilor interpretate, pe categorii, de către actorii colectivului ieșean, reiese că artiștii emeriți au jucat ceva mai mult de o treime din ultimele 16 spectacole, categoria mijlocie aproape o jumătate, iar tinerii frunțași, peste o jumătate.

Faptul că tinerii actori au jucat în majoritatea premierelor este, subliniem, un punct pozitiv. Dacă ținem însă seama pe de altă parte că artiștii emeriți au participat doar în proporție de o treime la ultimele manifestări ale teatrului¹ și că, în total, artiștii emeriți au deținut destul de puține roluri principale (*Șt. Dănciulescu-2*, *I. Lascăr-1*, *Miluță Gheorghiu-1*, *M. Davidoglu-0*), ne simțim îndreptățiți să tragem concluzia că situația e întrucîtva disproporționată. Și poate nu atît ca realitate efectivă, cît mai ales ca tendință. Simptomatic e în acest sens, spectacolul *Angelo, tiranul Padovei* unde nici Gh. Vrinceanu, nici Const. Dinulescu și nici chiar Gilda Marinescu nu acopereau roluri pe efectiva lor capacitate și experiență. (Ei n-au jucat sub posibilitățile lor, dar n-au avut maturitatea și greutatea scenică, absolut necesare.) Ne îngăduim de aceea să recomandăm, pentru viitor, aceeași preocupare pentru dezvoltarea tinerelor talente, dar cu mai multă atenție și selecție în raport cu resursele lor organice, și mai ales pe un fir de evoluție continuă, organică, nu prin salturi nepotrivite.

Dar cu aceasta n-am epuizat problema. Dacă Gheorghe Vrinceanu a avut cu Vardia din *Nota zero la purtare*, cu Mio din *Winterset*, cu Marinarul din *Uraganul* etc. cîteva creații de prestigiu, dacă aceleași creații i s-au prilejuit Gildei Marinescu în *Mutter Courage* (Catrina), în *Casa Bernardei Alba* (Martirio) sau în *Winterset* (Miriamne) — nu același lucru se poate spune despre posibilitățile oferite artiștilor emeriți. Nu e bine ca Miluță Gheorghiu, acest comedian unic prin verva și timbrul lui specific în toată țara, să nu joace decît un rol principal în trei stagiuni; nu e bine, de asemenea, ca Ștefan Dănciulescu să nu joace decît două, iar Margareta Baci, creatoarea Annei Fierling, să n-aibă loc decît în prea puține distribuții. Gheorghe Popovici și Ion Lascăr n-au avut nici ei posibilitatea de a-și da, acum la maturitatea artistică, măsura capacității lor interpretative. Iată, de aici, necesitatea de a găsi soluții tot mai bune care să ămbine exigențele repertoriului cu cele ale unei echitabile și judicioase distribuiri a forțelor actorești. (De altfel, în ședința consiliului artistic din 9 ianuarie, conducerea teatrului a recunoscut că, „în bună parte, actorii de frunte n-au fost utilizați la valoarea lor“.)

Mai echilibrată ni se pare utilizarea „corpului mediu“, și proporția de aproximativ o jumătate e cea justă, intrucît e vorba tocmai de fondul actoricesc de bază, pe care se sprijină apoi vîrfurile artistice.

În genere, cu excepția rezervelor formulate, angajarea actorilor în procesul de creație a fost făcută mulțumitor, fără să se dea loc unor discrepante sau goluri de calitate în spectacole. Constatarea aceasta nu absolvă însă conducerea teatrului de la căutări mai creatoare, mai ales în domeniul repertoriului, care pot avea darul să rezolve implicit și problemele de distribuție. În alți termeni, la alcătuirea listelor de piese — pe lîngă criteriile fundamentale de conținut și valoare — trebuie să se țină seama și de configurația colectivului actoricesc și de resursele lui specifice.

La Iași, am văzut de curînd cinci spectacole, toate cîte țineau afișul unei săptămîni. Comparîndu-le, calitativ, cu cele mai bune din ultimele stagiuni, am observat o destul de sensibilă scădere de nivel general, cu o unică excepție: *Mutter Courage*, care și-a păstrat virtuțile de la premieră, ritmul strîns și interpretările individuale ce i-au adus prețuirea de la Festivalul Teatrelor Dramatice de anul trecut. Celelalte patru: *Căsătoria*, *Angelo, tiranul Padovei*, *Povestea Unirii* și *Casa Bernardei Alba* — considerate în ansamblu, ca și în parte — dau un numitor comun sub valoarea cu care ne obișnuiseră spectacolele izbutite ale Naționalului. N-am mai asistat la desfășurarea amplă, de noblețe artistică, din *Despot Vodă*, nici la

¹ Precizăm că ne referim la ultimele 16 premiere, neluînd în considerație reluările, destul de numeroase de altfel, dar nesemnificative pentru problema ce ne interesează.



Scenă din „Școala birfelii” de R. Sheridan

subtila și grațioasă evocare din *Zorii Teatrului Național*, nici la dramatismul unor momente din *Horia*. *Căsătoria* și *Angelo, tiranul Padovei* sînt spectacole în reluare, dar primul a vădit semne de oboseală, de lipsă de prospețime, în timp ce al doilea — de dată relativ recentă — pare că și-a sporit greșelile, inadvențențele de interpretare de la premieră. În rezumat, *Căsătoria* (pusă în scenă acum patru ani fără să fie improspătată între timp) n-a avut haz, tipurile compuse de actori s-au superficializat, nu s-au subliniat ideile satirice ale piesei, iar atmosfera a ajuns ca o pinză cu fire destrămate. Pe de altă parte, *Angelo, tiranul Padovei* a fost în genere, un prilej de bravadă regizorală și actoricească, cu personaje care se contorsionează permanent și se aruncă pe tot felul de trepte, trepte de *marmoră* în care, cel puțin în actul întâi, pumnalele se înfig ca-ntr-un moale panou de tragere la țintă. Încolo, uz și abuz de clar-obscur (dincolo de romantismul lui Hugo), de sputuri și reflec-toare-pistol, Viziunea neclară, eteroclită a regizorului (Emil Reus), care a frizat uneori formalismul, n-a putut salva nici bruma de mesaj a acestei piese fragile.

Povestea Unirii și *Casa Bernardei Alba* sînt, în schimb, premiere recente ale acestei stagiuni. Cu tot ritmul și luminozitatea primului spectacol, nu ne putem opri de a-i socoti concepția regizorală (Miron Niculescu) drept prea concesivă față de o viziune operetistică (cu excepția primului act). Pe scenă a domnit o veselie excesivă, care a dat senzația că evenimentele ce se petrec n-au fost decît o bătaie cu flori în luna mai. (Fără a mai aminti, de pildă, că scena importantă cînd se citește telegrama triumfală de la București, în ultimul act, e „subliniată” muzical nici mai mult nici mai puțin decît prin valsul „Wein, Weib und Gesang” ș.a.) Mai multă gravitate și sobrietate n-ar fi stricat acestui spectacol, care, să nu uităm, evocă unul din momentele luminoase, dar dramatice, ale istoriei poporului nostru. Lipsită de rigoare regizorală (A. Mihail), *Casa Bernardei Alba* a fost — așa cum am mai avut prilejul să arătăm, în această revistă — un exemplu de felul în care nu trebuie tratată o piesă, mai ales una cu problematica și densitatea dramatică a tragediei lui Lorca.



Scenă din „Winterset” de M. Anderson

În sprijinul afirmațiilor noastre vine și faptul că din toate aceste spectacole nu s-a desprins nici o interpretare actoricească realmente valoroasă, în afară de aceea a lui Ștefan Dănculescu (Vogoride în *Povestea Unirii*) — model de compoziție comic-negativă într-o piesă de evocare istorică, aceea episodică a lui Miluță Gheorghiu (actorul Luchian din *Povestea Unirii*), și — cu aceasta se încheie lista — compoziția Gildei Marinescu în *Casa Bernardei Alba*. De ceea ce se cheamă cu adevărat creație artistică, nici nu poate fi vorba. S-ar mai putea adăuga interpretarea lui Constantin Dinulescu (Homodei în *Angelo*), dar cu rezerve față de îndrumarea regizorului. În tot restul, corectitudine, conștiinciozitate, comportare medie.

Se mai poate observa că nici una din aceste piese nu a avut girul direct al prim-regizorului artistic Dan Nasta. Faptul acesta constituie și el, și chiar în foarte mare măsură, una din cauzele nivelului relativ scăzut al spectacolelor din perioada actuală. Poate insuccesul formulei încercate cu *Anii negri* l-a descurajat temporar pe Nasta, dar talentatul om de teatru are toate calitățile pentru a culege învățăturile din această împrejurare, și mai ales pentru a-și îmbunătăți mijloacele de lucru regizoral. Îl așteptăm să dea din nou strălucire montănilor de pe scena ieșeană, așa cum a știut să facă până nu de mult.

Nu mai puțin adevărat e că teatrul e cu desăvârșire lipsit de aportul unui scenograf propriu. Un colectiv teatral fără pictor-scenograf e ca un trup fără o mină. Teatrul Național din Iași trebuie și merită să-și găsească cât se poate de repede un scenograf de prestigiu, care să-i întregască echipa artistică. Soluția colaborărilor „cu bucata”, cu spectacolul, e paleativă. Numai activând în mijlocul colectivului, un scenograf poate contribui realmente la profilarea artistică a unui teatru. Începutul stagiunii viitoare trebuie să găsească neapărat Naționalul din Iași cu această problemă rezolvată.

Despre activitatea consiliului artistic și a secretariatului literar am pomenit și la început. Ședințele de consiliu se țin cu o periodicitate prea largă, la distanțe



prea mari. Participarea e destul de activă, dar reușita e aproape totdeauna condiționată de prezența membrilor din afara teatrului (profesorii universitari A. Loghin, Ilie Grămadă, Jeannette Benditer, scriitorul Ion Istrati), care asigură substanțialitatea și — de ce să n-o spunem? — obiectivitatea discuțiilor. Din procesele verbale de ședință reiese că se preferă totuși dezbaterile, să le numim, teoretice, celor legate de fenomenul artistic concret. Adică se acordă prea puțină atenție premierelor, care rareori au intrat în discuția consiliului artistic după ce au trecut de faze imediat pregătitoare. Pentru controlul permanent al calității spectacolelor, teatrul a inițiat referate în scris pentru fiecare în parte,

dar măsura pare că e formală, căci spectacolele nu dau semne de îmbunătățire.

Secretariatul literar (Sandu Morcovescu-Teleajen și Violeta Boiciuc) duce o activitate lăudabilă pe linia documentării, a întregirii arhivei teatrului, a programelor de sală (în general, redactate și tipărite cu seriozitate), în schimb, schiopătează în colaborarea cu autorii locali. E drept că portofoliul de piese e mai abundent aici decât la alte teatre, dar nu se ajunge decât foarte greu sau de loc la concluzii, la rezultate. Există la secretariat piese ca *Pictorul străzii* de N. Țațomir, *Care pe care* de I. Istrati, *Jurnalul elevului Daneș* de Țațomir și Barbu, dar nici una n-a văzut lumina rampei. Înțelegem că nu e ușor să desăvârșești o piesă, dar poate că n-ar strica un spor de eforturi din partea secretariatului literar (bineînțeles cu concursul consiliului artistic).

Așa cum spunea, într-o ședință, și un actor fruntaș, membru al consiliului artistic: „Până acum nu am promovat nici un scriitor local. Trebuie să scormonim pentru a-l găsi, căci până acum n-am avut de la localnici decât dramatizări” (e vorba de basmele dramatice prelucrate după Creangă de Gh. Vasilescu). Într-adevăr, autorii trebuie „scormoniți” și apoi stimulați în primul rînd de teatru și de secretariatul lui literar.

După ce a fost criticat în presă și de către Direcția Teatrelor, Naționalul ieșean s-a așternut pe o muncă serioasă în privința acțiunilor cultural-obștești. Direcțiunea și consiliul artistic și-au propus obiective precise și le-au tradus în practică în mod consecvent. Prima țintă: cercetarea completă a tuturor localităților din raionul Negrești. Până în luna martie fuseseră vizitate de caravana teatrului — care a jucat *Tîrgul inimilor* de T. Vornic, completat cu recitări din versurile

poetilor contemporani — 14 sate și cătune. (De reținut: satul *Suhuleș* a luat pentru prima dată contact cu arta teatrală, care a stîmmit entuziasmul locuitorilor). În momentul de față, credem că întreg raionul Negrești a fost străbătut de turneul amintit. Efectele acestor deplasări la țară nu sînt unilaterale, cum s-ar crede; ele nu aduc satisfacții numai publicului sătesc, avid de cultură și artă. Satisfacția e mutuală, și am auzit cu multă bucurie cu cît entuziasm povesteau membrii echipei de turneu — de la experimentatul actor fruntaș Constantin Protopopescu pînă la cea mai tinăra actriță, Adina Popa — despre acțiunea la care au participat. După Negrești au urmat alte patru raioane ale regiunii, ambiția teatrului e de a epuiza în scurt timp absolut toate satele, chiar și cele mai îndepărtate și mărunte, la care nu există acces decît cu piciorul sau cu carul. Iată o inițiativă nobilă și patriotică, pentru care colectivul trebuie felicitat, cu urarea de a rămîne consecvent angajamentelor și constant în entuziasm (fără să mai fie necesare reveniri sau îndemnuri în presă).

Indiferent de viziunea sau concepția regizorală, indiferent de culoarea sau desenul decorurilor, indiferent de organizarea scenelor sau tablourilor, în sfîrșit, indiferent de modelul costumelor — e imposibil ca orice spectator, chiar și cel mai neatent, să nu observe execuția aproape desăvîrșită a tuturor elementelor materiale care umplu scena tuturor spectacolelor. De fapt, costumele sînt perfect croite și cusute, decorurile sînt confecționate cu multă precizie, mobilierul de asemenea, manevra lor fiind și ea promptă, fără goluri de prisos. Toate acestea se datorează admirabilei funcționări a atelierelor teatrului, în special a celor de croitorie și tâmplărie. Le-am vizitat și i-am cunoscut pe respectivii conducători: C. Gînju și A. Culiceanu. Am admirat la primul pregătirea intelectuală, la cel de-al doilea destoinicia minii, la amîndoi conștiințiozitatea și precizia lucrului făcut cu temeinicie. Același lucru se poate spune și despre cei care lucrează la execuția picturală a decorului, M. Zait, la perucherie, A. Parseghian și Lucia Tomuz, precum și despre șeful recuzitei M. Achîței sau despre Ion Popovici, șeful coordonator al scenei. Un regizor oaspete a declarat în ședință deschisă: „Am rămas profund impresionat de disciplina cu care se lucrează în ateliere și pe scenă!” Așa este. Dar am mai adăuga următoarea impresie. Se știe că la un spectacol, scena e populată de actori și exclusiv de ei, în timp ce culisele, coridoarele, cabinetele sînt de obicei pline de forfota colaboratorilor tehnici: mașiniști, electricieni, cabinieri, perucheri etc. Uneori forfota aceasta capătă un ritm supărător. La Naționalul din Iași, însă, întreg corpul tehnic se mișcă și își împlinește datoria cu o discreție, cu o modestie, dar și cu o promptitudine impresionantă. E un exemplu admirabil de atașament și de pasiune în muncă, de la care au de învățat toți ceilalți membri ai colectivului teatral. Și sîntem convinși că nu greșim afirmînd că una din „tainele” prezentării *statornice*, întotdeauna decente, demne, sub raportul condițiilor materiale, a spectacolelor ieșene stă, întii, ascunsă acolo, la mesele croitorilor, tâmplarilor sau tapițerilor, de unde iese apoi la lumină, oferită cu generozitate și cu noblețea lucrului făcut cu deosebită tragere de inimă. Ne facem o datorie de cîntec din a felicita pe toți acești anonimi, dar nespuse de prețioși colaboratori ai scenei din Iași. O felicitare pe care am dori-o înțeleasă cu discreția și cu modestia celor cărora li se adresează!

Am ajuns astfel la capătul incursiunii noastre destul de fugare, alcătuită mai mult din spicuiuri, în activitatea Teatrului Național din Iași în acest mijloc de stațiune.

Am văzut că repertoriul a suferit oscilări simțitoare, calitatea spectacolelor s-a relativizat, creații regizorale sau actoricești nu au avut loc în ultima vreme. Sarcinile s-au aglomerat și se stîmjenesc întrucîtva reciproc. Totuși, situația e departe de a fi gravă și cituși de puțin insolubilă. Se cere însă o strădanie accentuată, o concentrare eficientă a tuturor resurselor artistice pentru ca teatrul să-și recapete vigoarea și prospețimea care l-au caracterizat pînă în stagiunea de față. Premișele reușitei stau tocmai în succesele anterioare. Această ultimă perioadă a stagiunii se anunță destul de interesantă. Poate că *Aristocrații*, poate că *Hamlet* și — de bună seamă — *Poarta*, piesa originală, vor face să se vorbească din nou de faima Naționalului ieșean, sporind-o.

Oscar Lemnaru

DESPRE EFICIENȚA, UNIVERSALITATEA ȘI ACTUALITATEA TEATRULUI NOSTRU

În etapa actuală a dezvoltării literaturii noastre, dramaturgia se află în plin proces de desăvârșire artistică. Cum e și firesc, în preajma bilanțului pe care îl impune aniversarea celor 15 ani de la Eliberare, publicul, iubitorii de teatru și de literatură dramatică așteaptă un nou salt calitativ, un nou pas în dezvoltarea artei scrisului dramatic. Acest pas își găsește stimularea efectivă nu numai prin apropierea calendaristică a sărbătorii — care își pretinde celebrarea și în spectacole — ci și prin nenumărate concursuri de creație inițiate de diferite foruri.

Sarcinilor majore iscate de răsuflarea fierbinte a contemporaneității, de pătrunderea unui sfert al omenirii în comunism, de ofensiva victorioasă a socialismului, le răspund azi dramaturgii cu unelte innoite. Căci, în condițiile istorice de la începutul celei de a doua jumătăți a secolului al XX-lea, problemele intime, sensibile, de creație își cer rezolvări noi de pe pozițiile înaintate ale scriitorului-luptător.

Așadar, gândindu-ne la noile raporturi create între teatru și viață, între tradiție și inovație, am adresat trei întrebări dramaturgilor Mihai Beniuc, Aurel Băraș și Lucia Demetrius.

Le-am supus aceleași trei întrebări, în care am încercat să sintetizăm problemele care ni s-au părut mai semnificative în etapa actuală a creației lor:

1) Potrivit documentelor Congresului al XXI-lea, intelectualilor și mai ales oamenilor artei le revine sarcina de a educa și a întări conștiința socialistă, comunistă a oamenilor muncii și a tineretului.

Pentru împlinirea acestei sarcini, care sînt după părerea dumneavoastră mijloacele cele mai eficiente pe care ar trebui să le folosească dramaturgia noastră, ca ea să capete cea mai mare forță de înviuare și de educare?

2) Care sînt problemele de creație ce se pun în fața scriitorilor, în raport cu valoarea universală a artei realist-socialiste, ținînd seama și de faptul că în lagărul capitalist există nu numai o criză acută a teatrului, dar și o poziție denigratoare față de arta realist-socialistă?

3) În aceste circumstanțe este nevoie de o inovare a teatrului și dacă da, care este calea spre această inovare?

Iată ce ne-au răspuns:

MIHAI BENIUC

1) Pentru ca teatrul să izbutască în educarea socialistă a oamenilor muncii, dramaturgii trebuie:

— să înfățișeze oamenii în procesul de rezolvare a construcției socialismului, cu greutățile specifice unei astfel de desfășurări a forțelor sociale și istorice;

— să concentreze în conflicte și dialoguri ceea ce este esențial în ea, în mod artistic ireproșabil și

— să nu uite că se adresează nu unei categorii sociale restrînse, ci poporului, deci unei mase foarte largi și variate. Ei trebuie să se facă înțeleși de toți și cît se poate mai mult convingători pentru toți.

2) Mai mărește și mai dramatice probleme decît acelea prin a căror rezolvare omul încearcă să devină stăpîn pe soarta sa, nu există, mai ales cînd nu este vorba de soarta individului, ci a unor popoare. Astfel de probleme se ridică astăzi pe

drumul construcției socialismului și comunismului. Le ridică de fapt oamenii muncii în frunte cu comunistii. Fără a pune astfel de probleme, nu știu prin ce s-ar putea ridica la universalitate un dramaturg.

3) Pentru ca teatrul să atingă obiectivele noi ce i se pun în față, trebuie să fie folosită din plin toată experiența dovedită neperisabilă, în cursul veacului, și inovat atât cât este necesar pentru a reda conținuturile noi, socialiste, ale vieții, în forma corespunzătoare nevoilor revoluției culturale. Acest lucru nu e puțin. Pentru a rezolva această grea problemă, este necesar, din partea oamenilor de teatru, nu numai a reține ceea ce s-a acumulat în cărți, ci, neconținut, ceea ce se petrece în rîndul noilor spectatori: efectul teatrului asupra lor.

Nu mai vorbesc de faptul că dramaturgii, ca și toți scriitorii în general, trebuie să trăiască în mijlocul oamenilor și să participe cu pasiune la rezolvarea problemelor lor.

AUREL BARANGA

Pentru ca teatrul să-și exercite forța sa de înviorare și de educare, trebuie să îndeplinească, după părerea mea, o primă condiție: și anume, aceea de a fi o tribună cetățenească de la înălțimea căreia să răsunе glasul epocii. Un teatru care nu reflectă frământările timpului, care se mulțumește să fie un mijloc ușor de amuzament gratuit, nu numai că nu-și asigură permanența în timp, dar se condamnă singur la izgonirea sa din perimetrul artei. Și nu e nevoie de incursiuni prea savante în domeniul teoriei literare pentru demonstrarea acestui adevăr.

Teatrul antic a însemnat, în ultimă analiză, aducerea în judecată obștească a întrebărilor cetățenești, fără ca prin acest lucru Sofocle, Euripide sau Aristofan să fi decăzut de la condiția suprem-artistică. Shakespeare aducea în piesele sale vîrste istorice diferite, dar fie că povestea reprezentată se petrecea prin Roma lui Iulius Caesar, sau Elsenore, în castelul prințului damnat de Danemarca, problematica întregului său teatru rămîne a unei contemporaneități atât de ascuțite, încît asistăm la acest miracol hărăzit numai operelor de geniu: peste vremelnicie răsună, actual și azi, glasul genialului măscărici de la Globe.

Se înțelege deci că teatrul e teatru, în sensul său major și eficient în măsură în care reflectă epoca și întrebările oamenilor, oferind acestor întrebări soluții înaintate.

Cred că în pofida slăbiciunilor inerente începutului, scrisul nostru dramatic se găsește pe acest drum fertil al integrării într-o artă majoră și universală.

Fiindcă întrebările puse de revistă pomenesc de o criză acută a teatrului, țin să comunic o credință din care nu pot fi cîntîci: teatrul occidental — și nu mă gîndesc nici o clipă la acele eforturi ale dramaturgilor progresiști care luptă uneori cu greutatea insurmontabile — se află într-adevăr într-o criză gravă: criza orientării sale filozofice.

Mihai Beniuc

Lucia Demetrius

Aurel Baranga



Autorii de teatru care încearcă să ofere oamenilor în locul unei soluții de viață pe aceea a abandonului, a perspectivelor blestemate, a tenebrelor și a simuciderii în masă, vor fi, până la sfîrșit, ei înșiși condamnați de viața care-și caută drum și de adevărul care va ieși la lumină, oricîte stavile i s-ar pune în cale.

Dramaturgia lui S. Beckett, oricît scandal ar trezi, nu are confirmarea marelor de spectatori, și nu o va avea niciodată, din pricina unui adevăr simplu și elementar: oamenii vor să spere, să iubească, să se bucure de o rază de soare, și să trăiască.

Poziții denigratoare față de realismul socialist? Istoria nu e inedită. Ea este expresia esteticienilor arendași sacului cu bani al capitaliștilor, și care nu fac decît să traducă, pe plan literar, calomniile pe care comanditarii lor le proferă, pe plan politic, universului nostru socialist. Între cei care neagă principiile metodei realismului socialist și cei care vor pieirea realităților socialiste, nu este nici distanță și nici diferență, iar răspunsul dat acestor denigratori vine pe calea operelor create — dezmințire vie a teoriilor putrede despre o pretinsă criză a artei noastre.

Așa stînd lucrurile, este limpede că teatrul nostru, reflecție nemijlocită a unor realități în permanentă transformare, este, prin substanța sa, în permanentă inovație, iar cei care caută inovația de dragul ei, fac greșeala elementară și barocă de a voi să nascocescă veșminte tipătoare, fie că trupul ce trebuie să fie îmbrăcat le primește, fie că le respinge.

Conținutul creează inovația și o impune, sau o respinge și o anulează.

Sînt încredințați că angajat tot mai deplin pe drumul reflecției unei actualități interesante și emoționale, teatrul nostru va descoperi forme noi din ce în ce mai convingătoare, prilejuind spectacole la nivelul vremii noastre pasionante.

LUCIA DEMETRIUS

Mijloace eficiente? Știu eu? Să scrii bine despre fenomenele noi, adevărate, luminoase. Despre oamenii cei mai înaintați și despre viața în care ideile viguroase și drepte au prins trup. Să nu rămii în urmă, la aspecte și conflicte care au fost caracteristice pentru o perioadă depășită, ci să știi să vorbești despre ceea ce reprezintă ceasul de față, ca să dai, în adevăr, un imbold și celor care te citesc. Am început, însă, prin a spune: să scrii bine. Asta e greu, nu pentru că n-ai vrea, dar pentru că trebuie să și poți, adică să nu te înșeli în privința ta, să nu te mulțumești cu puțin și să nu crezi că puținul, pentru că e al tău, e mult. Exigența față de tine ca scriitor trebuie să înceapă cu exigența față de tine ca om, pentru că a mima marile sentimente și gânduri nu duce decît la o imagine slabă, și cel neconvins nu convinge pe nimeni.

Piese mari din literatura universală sînt piesele care au atins esența problemelor etern omenști, care au plasat omul în epoca lui și l-au văzut în raport cu întreaga societate contemporană lui, care au deslușit mersul înainte al omenirii. Teatrul de azi din Apus suferă de o criză, tocmai pentru că s-a îndepărtat de aceste obiective și mai ales pentru că a încetat să creadă în frumusețea și înalta valoare a omului. Fondul ideologic al literaturii noastre se cuvine să ne ducă către acea literatură care nu cunoaște moarte și perimare. Scriitorul marxist este cel care, în secolul nostru, trebuie să creeze opere mari, sortite să rodească în conștiința celor de azi și să spună celor de mîine cum a fost eroica zi de azi.

Nu cred în inovări voite, căutate. Inovarea începe dinăuntrul ființei tale. Adică, scriitorul nu va putea găsi noul, ca urmare a unei căutări silite. Inovarea începe atunci cînd te primești în conștiința ta, cînd vezi cu ochii flămânzi și lucizi realitatea, cînd încerci să spui cu toată sinceritatea, tot ce ai de spus. În măsura în care viața e nouă, literatura pe care o zugrăvești e proaspătă și fără precedent. Conținutul nou își naște forme pe potrivă lui, fără ca scriitorul să alerge după „formă” nouă. Inovarea vine de la sine, cînd la temelie creației stau sinceritatea, dragostea, dorința puternică de a scrie despre viață și oameni la înălțimea lor.

Răspunsurile de mai sus, pline de înțelegere a problemelor literaturii noastre dramatice, îndreptățesc convingerea publicului nostru în grabnica apariție a unor noi opere dramatice care să îmbogățească tînărul dar valorosul patrimoniu al artei și literaturii noastre realist-socialiste.



Valentin Silvestru

DIALOGURI DESPRE TEATRU CU RADU BELIGAN

Nu cred să existe spectator de teatru care să nu-l cunoască pe Radu Beligan. Deși încă tânăr, el a devenit unul din cei mai populari artiști contemporani; pentru bucureșten el e *Cerchez* din *Ziariștii* și *Hlestakov* din *Revizorul*, profesorul *Miroiu* din *Steaua fără nume* și doctorul *Șmil* din *Apus de soare*, *Tuzenbach* din *Trei surori* și *Cavafu* din *Mielul turbat*, sau *Rică Venturiano*, sau *Agamiță Dandanache*, sau *Catindatul*. Dar pentru spectatorul din țară, care are rareori prilejul să vadă admirabilul ansamblu al Teatrului Național din Capitală, el e în același timp și personajul interpretat din cutare ori cutare film românesc, ori vocea sigură și nuanțată din emisiunile teatrale radiofonice. Fotografia lui însoțită de elogi și numele lui însoțit de aprecieri extrem de măgulitoare au apărut în ziare și reviste franceze, italiene, sovietice, în timpul turneelor strălucite făcute de ansamblul Naționalului peste hotare.

Inaugurind o serie de dialoguri despre teatru cu actori contemporani, ne-am gândit s-o începem cu Radu Beligan, nu numai pentru că așa dictează ordinea alfabetică (gluma îi aparține) — ci pentru că în personalitatea sa creatoare fuzionează în chip armonios cele mai bune elemente ale vechii și solidei tradiții teatrale românești, cu cele mai înaintate cuceriri ale teatrului actual realist-socialist. Apoi, pentru că e interpretul, după *Eliberare*, al unui bogat repertoriu de roluri din piesele originale. Și apoi... pentru multe alte motive — printre care talentul de interlocutor, dacă ne e permis a folosi o asemenea denumire, nu e printre cele din urmă.

Întrebările și răspunsurile s-au schimbat în spațioasa cameră de lucru a artistului, în care peretele din față e o imensă fereastră, cei doi pereți laterali sînt biblioteci înfășate de cărți, iar al patrulea, ca la teatru, nu există.

Am început dialogul cu cîteva întrebări de introducere în discuție — după o veche meteahnă gazetărească. Desigur, nu întimplător, răspunsurile au fost mai laconice — deși nu din vreoa anume meteahnă teatrală:

- Care este manifestarea culturală care vă atrage cel mai mult?
- Am să vă răspund banal... teatrul! Ce să fac? Nu pot spune neadevăruri...
- Ce preferințe aveți ca spectator de teatru?

— Dau preferință pieselor care agită probleme actuale, probleme contemporane.

— *Ce carte vă reține într-un mod mai deosebit?*

— Cartea care înfățișează experiența omului de artă.

— *Dacă n-ați fi izbutit în teatru, ce altă profesiune v-ați fi ales?*

— Orice altă profesie legată de munca teatrală. Poate... gazetar de teatru.

— *Îngăduiți-mi să mă bucur. De altfel și duceți o activitate publicistică în domeniul teatrului, destul de bogată. Din ce motiv?*

— Din două motive: întâi, socot ca o datorie a oricărui profesionist care are de împărtășit ceva în public, s-o facă, ajutând astfel la îmbogățirea experienței artistice în general. În al doilea rând, vreau să contribui și eu la anularea opiniei că actorul nu e și el un om care gândește.

— *Există actualmente ceva care, legat fiind de profesiunea dvs. sau de activități adiacente, îndepliniți cu neplăcere?*

— Da. Rolurile în care sînt distribuit numai pentru înfrumusețarea afișului și nu pentru că aș fi necesar în ele.

CELE PATRU ÎNTÎLNIRI

— *Dacă răspunsurile tuturor întrebărilor converg spre teatru, permiteți-mi să vă întreb cît de adînci sînt în biografia dvs. rădăcinile pasiunii pentru această artă?*

— Eu sînt un descendent al lui Ion Creangă, bunica mea dinspre tată era vara primară a lui Creangă, bunicul meu dinspre tată era preot — adică tot un fel de actor. Iar tatăl meu a fost actor, e adevărat, numai vreo doi-trei ani, între 1909 și 1912 la Teatrul Național din Iași. Era elevul lui State Dragomir.

— *Așadar, alegerea profesiunii de actor a fost determinată de ereditate...*

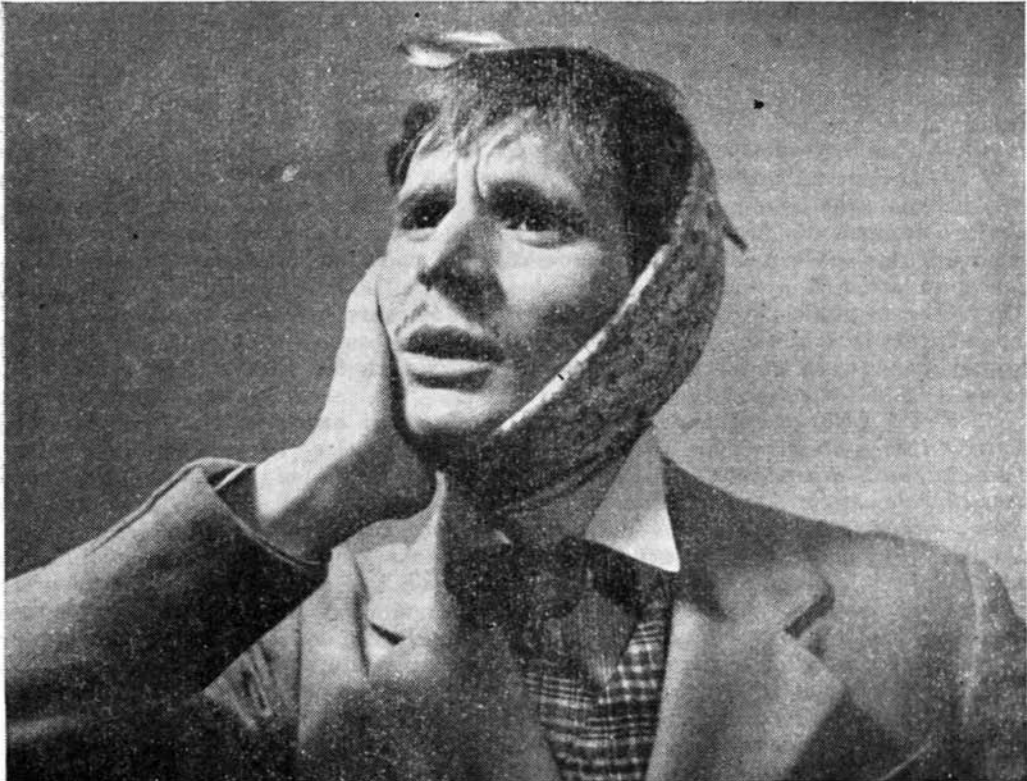
— N-aș putea afirma. De mic copil nu mi-am dorit altceva decît să fiu actor. Nici o clipă nu m-aș fi putut gîndi că voi fi altceva. Aici nu e vorba numai de vocație; la mine era mai degrabă o „intoxicație“. De cînd mă știu am fost atras de teatru. Încă de cînd eram elev am copiat zeci și zeci de piese în caiete scrise de mîna mea. Eram mereu în teatru, cunoșteam bine actorii. Mă duceam adesea la Ion Sava acasă și el îmi dădea reviste și cărți de teatru.

— *Care sînt cele mai importante etape ale carierei?*

— Socotesc aceste etape în funcție de anumite întîlniri. Prima întîlnire a fost cu Victor Ion Popa. Eu, în Conservator, prin 1937, am căpătat o îndrumare parțială. N-am studiat decît un an. Trăiam sub influența totală a artei grave a lui Storin și Manolescu și toate bucățile și rolurile pe care le făceam erau de dramă sumbră — Smerdiakov, Oswald... După un an, am fost angajat la teatrul unde lucra Victor Ion Popa. Fără să mă cunoască. M-a auzit apoi citînd o bucată și a rămas îngrozit. Mi-a spus: „Du-te la teatru, să-l vezi pe Timică“. Acesta era pe atunci actorul cel mai simplu, cel mai uman, cel mai lipsit de artificii. După două săptămîni, mi-a dat să citească o piesă a lui Kataev: *Quadratura cercului*. Victor Ion Popa avea o intuiție extraordinară a posibilităților actorului. El m-a condus pe drumul făuririi adevăratei mele personalități. V. I. Popa mă stimula către un mare efort de fantezie în construirea personajului. Tinerii au mare nevoie de un asemenea stimulent, căci de obicei sînt rezervați, timorați, există mii de probleme care-i asediază. V. I. Popa ne-a învățat să ne aruncăm cu tot curajul în acest ocean de probleme ale rolului.

— *Care a fost a doua întîlnire?*

— Dacă vrei, cu un al doilea profesor, regizorul. Întîlnirea cu Sică Alexandrescu, întîlnire interesantă, care a contat hotărîtor în ceea ce privește desăvîrșirea meșteșugului. El are o calitate strașnică pentru organizarea muncii asupra rolului.



In Catindatul din „D-ale Carnavalului” de I. L. Caragiale

Ți cere ca fiecare acțiune să răspundă unei necesități logice. Urmărind linia logică a acțiunilor personajului și eliminând tot ce nu este necesar, el te obligă să-i dai rolului o coloană vertebrală solidă. Apoi, mai înveți de la el că pe parcursul unui rol este necesar să pui câteva accente și în mod just. Nu tot ce se întâmplă cu tine ca personaj în decursul piesei merită aceeași importanță. Trebuie să știi să rezumi unele lucruri și să pui accentele acolo unde sînt necesare, atît pentru cerințele piesei, cît și pentru înțelegerea publicului.

Sică Alexandrescu a mai fost important pentru mine și prin aceea că, avînd încredere în potențialul meu artistic, nu s-a mulțumit să mă distribuie într-un singur gen de roluri și nu a speculat anumite posibilități care îmi făceau priza la public. M-a distribuit de pildă, la un moment dat, în rolul lui Dubedat, din piesa *Medicul în dilemă* de G. B. Shaw, tocmai în epoca în care aveam cea mai mare reputație comică. Rolul era de dramă. Agonizam pe scenă timp de 20 de minute, într-un fotoliu rulant; pînă în ultima clipă, cînd își dădea duhul, personajul făcea glume peste glume. Am trecut prin mari emoții, dar lumea din sală era îngrozită, nimeni nu rîdea, ba mi-aduc aminte că o doamnă a leșinat în sală. „Medicii” erau Manolescu, Storin, Timică, și vă dați seama cu cît augmenta asta emoția mea. După premieră, Ion Manolescu mi-a dat o fotografie cu o dedicație impresionantă. Altă dată am fost distribuit într-o piesă foarte delicată, poetică, *Am visat paradisul*, o piesă italiană, într-un rol în care se punea accentul pe gingășie sufletească, deloc pe comic. Ca un adevărat regizor și animator, Sică Alexandrescu mi-a îmbogățit paleta de creație. Îi sînt foarte recunoscător.

— Care a fost a treia întîlnire?

— Cu Stanislavski — cu sistemul lui. Această întâlnire a fost pentru mine o adevărată răscruce. Când am citit „Munca actorului cu sine însuși“, am fost de-a dreptul răscolit și am simțit, da, am simțit că nu se poate lucra decât așa. Până la sfârșitul zilelor mele, cât timp voi mai fi pe scenă, nu concep să lucrez într-un alt stil de muncă!

— *Putem denumi și această întâlnire cu teoria, o întâlnire cu un profesor?*

— Da, cu un profesor de geniu.

Etapa următoare mi-a adus încă o întâlnire providențială, și anume cea cu Teatrul de Artă din Moscova. Văzînd aici *Trei surori* — o piesă pe care o cunoșteam atît de bine, am simțit cu bucurie că stilul meu de joc se încadra perfect în concepția artistică a acestui teatru.

Ce este prețios în arta acestui teatru — artă spre care tind și eu?

Aici adevărul vieții se revarsă din scenă așa cum iese aburul din pămînt primăvara, e ca o emanație. Simți că te cuprinde un fel de vrajă, ceva inefabil, ce nu se poate descrie.

— *Vă găsiți acum în plină putere creatoare și după o experiență bogată. Apreciați că v-ați ales bine drumul, e acest drum presărat cu satisfacțiile rîvnite, s-au împlinit visurile primei tinereți? Dacă ar trebui să parcurgeți din nou această cale, ați străbate-o tot așa?*

— Sînt mulțumit, într-un fel. Sincer să spun însă, dacă ar trebui să pornesc din nou, n-aș mai pierde o parte importantă din viața mea așa cum am pierdut-o, adică slujind un repertoriu lipsit de valoare și de idei. E limpede că în meseria noastră, un actor nu se poate valorifica decît în contact cu marile texte, cu piesele rezonante într-un chip sau altul cu contemporaneitatea. Ceea ce mi se părea mie că este succes în anii de odinioară, îmi dau seama că nu era decît un foc de artificii, uneori strălucitor poate, dar care nu încălzea pe nimeni și se și stingea repede.

— *Îmi aduc aminte, de exemplu, că v-am văzut interpretînd admirabil un personaj numit Pilaqueria, dar nu-mi amintesc mai nimic despre piesă.*

— Era o comedie italienească oarecare. Repertoriul acela era cerut de un anumit public. Sînt convinși că dacă lucrurile ar fi continuat așa, ajungeam într-un impas, pentru că repetam la infinit variații pe aceeași temă, piese bulevardiere, ușoare, de suprafață. Ca să trăiască, asemenea piese trebuiau să fie umplute cu o viață pe care le-o dădea numai actorul. Dar umflînd mereu baloane goale, la un moment dat erai sleit.

— *Erau foarte multe piese care nu creau nici un fel de obligație pentru artist ca să le verifice conținutul printr-un contact nemijlocit cu realitatea.*

— Tocmai; l-ați reținut pe Pilaqueria fiindcă, oricît, era un biet vagabond care avea în el ceva rupt din realitate; altfel, l-ați fi uitat odată cu piesa. Astăzi, spectatorul vine la teatru să găsească răspuns la anumite probleme care-l frămîntă și care-l obligă pe actor să dea răspunsuri temeinice. Astăzi, orice rol golit de conținut sună fals, lipsa adevărului vieții pe scenă devine atît de evidentă încît, într-o asemenea împrejurare, te simți adînc rușinat, te simți gol în fața publicului, nepregătit pentru întâlnirea cu el. De aceea meseria noastră are și gravitate, și noblețe, și prestigiu. Simți că ești un om socialmente necesar. Sentimentul acesta, de a fi necesar celorlalți oameni din jurul tău, cred că este cel mai frumos sentiment.

REALITATEA ȘI ARTA — FIECARE DIN PUNCTUL DE VEDERE AL CELELALTE

— *Care este perspectiva dvs. asupra raporturilor între artă și realitate?*

— Să stabilim de la bun început că actorul trebuie să fie un om al vremii sale și să trăiască din plin viața epocii sale.

— *Și cum se traduce aceasta în creație?*

— În nici un caz artistul nu poate fi prizonierul faptelor, al întâmplărilor de fiecare zi. Cred că trăind din plin realitatea, el nu transpune, în actul său creator,

sumedenia de fapte pe care le observă. Oare noi, artiști, n-avem rolul de a sprijini construcția noii conștiințe a oamenilor? E știut că conștiința rămâne întrucâtva în urma transformărilor din realitate. Deci artistul trebuie să se situeze pe poziții înaintate, să viseze un adevăr mai avansat pe care în clipa dată nu-l avea pe de-a-nitregul la îndemână, sesizabil, în forme constituite, dar pe care el, artistul, are posibilitatea să-l întrevadă. Luăm elemente faprice din realitatea înconjurătoare, dar din ele trebuie să construim ceva mai înaintat, un adevăr mai îndrăzneț, mai esențial.

— *Cine verifică valabilitatea acestui adevăr esențial dedus de artist din datele realității?*

— Umanitatea în genere și, evident, în primul rând acea parte a umanității care îi este cea mai apropiată, publicul pentru care creează.

Cred că fără inspirația din realitate nici nu se poate vorbi de creație, cum nu poți vorbi de o casă fără temelii. Dacă opera de artă nu are rădăcini în realitate, deci seva vieții nu curge prin ea, atunci e un produs uscat, inutil; contactul cu pământul, cu realitatea, este obligator. Iar publicul verifică creația mea cu propriile sale cunoștințe despre viață.

— *Ar fi interesant să descoperim principiul în propriul dvs. act de creație, în munca asupra unui rol. V-aș ruga să vă opriți mai întâi asupra unui rol dintr-o piesă istorică — pentru a explica reconstituirea unei realități trecute.*

— Iau ca exemplu rolul doctorului Șmil din *Apus de soare*. Am început prin a mă informa foarte amănunțit despre existența reală a acestui doctor. El era, se pare, nepotul unui mare medic al vremii, un om care, în epoca aceea, avea o concepție înaintată asupra medicinei în raport cu ereziile timpului. Sosit la curtea marelui voevod moldovean, locuind aici, a avut revelația uneiași personalități care era Ștefan cel Mare, și a făcut o adevărată pasiune pentru această personalitate. Vasăzică, medicul curant devine în același timp un mare admirator al bolnavului pe care-l are în grija sa. Între Ștefan și Șmil se naște o caldă prietenie (evidentă întrucâtva în piesă). Șmil mai trăiește și o dramă personală, un conflict interior între știința acumulată de el și neputința în fața bolii. El vrea cu toate puterile lui să-l salveze pe Ștefan cel Mare, din motivele pe care le-am arătat, dar se izbește de anumite limite ale științei lui și dezarmat în fața inexorabilului sfârșit al lui Ștefan, nu-i rămâne decât să-l înconjoare cu o imensă înțelegere omenească și o foarte mare dragoste.

— *Dacă înțeleg bine, ca să interpretați rolul ați reconstituit realitatea lui așa cum a reconstituit-o și autorul; adică ați făcut drumul invers, de la imagine la izvoarele ei.*

— Da. Am citit rolul. Rolul m-a emoționat. Mi-am propus deci să pornesc de la forma artistică și de la emoția pe care mi-a provocat-o rolul, și să ajung la izvoarele care au declanșat în autorul literar prima emoție. Parcurgând încă o dată drumul autorului, caut apoi să trezesc aceeași emoție și în spectator.

— *Se poate afirma că actorul se află în fața unui dublu proces de creație.*

— Dublu, dar cu date diferite. Autorul are pana, cuvântul, — eu am însuși compul meu ca să exprim realitatea. E, aș spune, un mod fatal, organic, de a fi în realitate.

— *Problema se pune la fel și pentru rolul contemporan?*

— Da, dar aici procesul e mai lesnicios, totul e mai la îndemână.

Adică... știu eu, dacă e? De exemplu, rolul lui Cerchez. Există, desigur, astăzi la noi astfel de redactori, dar sînt convinși că în curînd vor exista și mai mulți. El reprezintă un tînăr comunist de azi. Am întîlnit foarte mulți tineri în care am regăsit trăsături de-ale lui Cerchez. Dar el are o structură foarte originală, care pe scenă a trebuit să fie compusă tocmai așa.

— *V-ați biziuit pe materialul de viață obținut prin observație directă?*

— Am umblat foarte mult prin redacții și tipografii. Am observat și reținut chiar detalii.

— *Ce ați urmărit, cînd v-ați hotărît să porniți prin redacții și tipografii?*

— În primul rînd, viața, psihologia oamenilor de aici, ritmul lor de muncă, stilul lor de viață, anumite tabieturi, dar și anumite cadențe ale vieții, ale preocu-



In d-rul Șmil din „Apus de soare” de B. Șt. Delavrancea



In Louis Dubedat din „Medicul în dilemă” de G. B. Shaw

părilor. În tinerii gazetari cu care m-am văzut foarte des, am căutat o anumită dinamică a gândirii acestui tineret de astăzi, oameni care, mi s-a părut mie, sînt grăbiți, se află într-o mare efervescență, plini de dorința de a împinge mai departe căruța vremii. Este în ei o grabă de a desăvîrși mai repede societatea noastră socialistă, ceea ce se exprimă prin lupta pentru adevăr împotriva minciunii, și prin multe altele. Tineretul gazetăresc crescut de partid se *grăbește* să înfăptuiască procesul de transformare a societății noastre. Aceste trăsături am căutat să le găsesc pe viu. Am stat de vorbă nu numai cu gazetari, ci și cu muncitori și am constatat, și prin redacții și prin tipografii, un elan nestăvilit în a face să se nască mai repede viața nouă.

După cît se vede, și în cazul piesei istorice și în al celei actuale, actorul înarmat cu imaginea propusă de autor *reconstituie* viața rolului. Dacă n-o face, dacă se mulțumește cu o transpunere mecanică îl lipsește pe spectator de o cunoaștere adevărată.

— *Dar se întîmplă ca imaginea făurită de autor să nu reziste la verificarea vieții. Ori, în unele piese, să se contrazică cu realitatea. Ce posibilități are actorul să discearnă?*

— Cea mai profundă și mai largă posibilitate. Trebuie să fie înarmat cu cea mai înaintată teorie despre natură și societate, despre realitate și formele de reflectare a ei. Aceasta e în strînsă legătură cu rolul *actio* al actorului în teatru — nu numai în ceea ce privește activitatea scenică propriu-zisă. Unii participă la elaborarea pieselor în consiliul artistic. Dar actorii cu un nivel mai ridicat de gîndire ar putea ajuta secretarii literari jucînd unele roluri rău concepute în fața autorilor. Ar fi un mijloc de convingere fără apel.

— *Ați pomenit despre rolul activ al actorului în ceea ce privește relațiile teatrului cu autorii dramatici. Dar cum priviți problema în ansamblul ei? Astăzi, teatrului îi incumbă mai mult ca oricând sarcina de a-și forma dramaturgia de a atrage spre scenă literați care nu s-au exercitat încă în genul dramatic. Sarcina e îndeplinită, de obicei, mai bine sau mai rău, de directori, secretari literari, regi-zori. Actorii îmi par a fi mai puțin interesați sau, în orice caz, mai puțin angrenați în rezolvarea ei practică. Poate oare actorul să-și lărgască aportul în această direcție? Și pe ce căi anume?*

— Eu socotesc că un actor rămâne în memoria contemporanilor, în special și în primul rînd prin creațiile de roluri din dramaturgia propriului său popor. Pe mine personal — și să știți că o spun foarte sincer — mă interesează mai mult un rol într-o piesă contemporană decît un rol clasic, deși majoritatea actorilor tînjesc să joace în clasici, care oferă satisfacții mai bogate. Spun ceea ce spun din perspectiva întregii mele activități. Rolurile care m-au făcut să pătrund cu arta mea în mase, au fost cele din piesele romînești. Consider că cele mai frumoase succese ale mele au fost cu *Steaua fără nume* și *Ziaristii*. Sînt deci foarte interesat să găsesc autorul sau autorii generației mele, care să-mi scrie roluri și să-mi creeze personaje așa cum aș dori să le joc.

Ce pretenții aș dori să formulez față de autori? Să-mi scrie roluri — nu numai roluri de mare anvergură, ci chiar și de scurt metraj — cu singura condiție ca personajele acelea să fie oameni adevărați! Asta e singura cerință pe care o avem noi actorii de la autori. Desigur, o cerință destul de greu de îndeplinit.

Căile de a atrage scriitorii și de a-i stimula să scrie pentru noi sînt foarte variate. Principalul este să existe dorința sinceră de a obține piese noi.

Împreună cu G. Timică, Aura Buzescu și Natașa Alexandra în spectacolul cu „Iarbă rea” de Aurel Baranga



Cred că în raportul acesta dramaturg-actor, dramaturgii sînt cei care trebuie să dorească mai mult colaborarea. Noi o dorim întotdeauna și în mod firesc, pentru că în procesul de creare a vieții personajului posibilitatea de a sta de vorbă cu părintele lui o considerăm o binefacere.

— *Ați avut ocazia în trecut să încercați vre o experiență de conlucrare cu dramaturgul?*

— Nu. Indiscutabil, antrenarea celor mai buni dramaturgi în munca teatrului exprimă o nouă metodă de muncă, încetățenită acum în toate instituțiile de spectacole. Înainte, directorul era intermediar între public, deci între „clientela” lui ce se numea public, și teatrul său. Astăzi el nu mai poate să răspundă singur de o sarcină atît de complicată, el trebuie să fie înconjurat de alți oameni ai teatrului.

— *Dacă vă referiți la consiliile artistice...*

— Da, și la ele.

— *S-au dovedit a fi foarte necesare și utile, iar prezența actorului în aceste consilii, o prezență creatoare.*

— De multe ori sfatul unui actor, al unui vechi practician al scenei este mai bun decît cel al teoreticianului și dramaturgii au enorm de mult de învățat de la el. Mi-aș îngădui să le sugerez autorilor, dacă vor să-și însușească mai bine tehnica teatrală, să ducă mai mult viața teatrului, să asiste la repetiții, să viziteze atelierele, să vadă — măcar o dată — cum se face un decor. Cunoșcînd oit de oit problemele tehnice pe care le ridică transpunerea unei piese, ar fi scutiți de multe naivități în scrierile lor. Cunoașterea procesului de muncă în teatru, sub toate aspectele lui, poate oferi uneori soluții în creația dramatică.

— *Într-o carieră atît de bogată ca a dvs., v-a fost dat probabil să cunoașteți îndeaproape mulți autori. Ce impresie v-au lăsat?*

— E o întrebare dificilă.

— *În cele mai multe împrejurări, autorii fac considerații ample asupra actorilor; actorii se exprimă cu mult mai multă rezervă asupra autorilor. De ce n-ați părăsi pentru un moment această rezervă?*

— E vorba de oameni care se află abia la început sau, în cel mai bun caz, la mijlocul creației lor. Nu poți avea o privire de ansamblu asupra unui autor, cînd el încă nu și-a spus cuvîntul hotărîtor. În piesele Luciei Demetrius, ale lui Davidoglu, Lovinescu n-am jucat. Pe Camil Petrescu l-am cunoscut, dar în piesele lui n-am jucat.

Pe Mirodan l-am cunoscut în biroul directorului Teatrului Național, cînd s-a discutat piesa *Ziariștii*; era un tînăr foarte timid și părea tare neîncercător în puterile lui. De atunci el a evoluat mult și rapid. Mirodan are capacitatea foarte prețioasă de a sesiza noul. Cred că asta e și caracteristica lui principală: fuge de drumurile bătătorite. Am mare încredere în viitorul de dramaturg al lui Mirodan și cred că el suferă acum întrucîtva de criza, des întîlnită, a autorului care a avut un mare succes cu prima lui piesă.

— *Ce părere aveți despre politica de repertoriu a teatrelor noastre?*

— Cred că politica noastră în promovarea dramaturgiei originale trebuie să fie pătrunsă de o mai mare îndrăzneală. Să încercăm, cu mai mult curaj, să dăm viață chiar unor lucrări vizibil mai imperfecte, pentru că în viața unui creator ajutorul practic dat într-un anumit moment contează enorm.

PERSONALITAȚI, METODE ȘI VÎRSTE REGIZORALE

— *Să ne reîntoarcem la teatru. La regizori.*

— La problema asta sînt nevoit oricum să mă reîntorc, Zilnic.

— *S-ar putea altfel?*

— Nici vorbă că nu. În teatrul modern, necesitatea regizorului este incontestabilă, chiar și cele mai retrograde spinite critice ar trebui s-o recunoască. Eu per-

sonal, în clipa cînd lucrez cu un regizor îi acord un credit integral, indiferent dacă e Sică Alexandrescu sau un tînr și proaspăt absolvent de institut. Nu înseamnă însă nicidecum că devin un element pasiv executînd mișcările indicate de bagheta șefului de orchestră. Fiecare actor trebuie să-și spună punctul său de vedere nu numai asupra rolului ci, în general, asupra felului cum e concepută înscenarea unei piese. Un schimb activ de vederi, în cursul repetițiilor, între regizor și actori ar avea drept consecință anularea unui rău de care mulți actori se plîng: despotismul regizorului. Firește că atunci cînd regizorul este nevoit să gîndească pentru fiecare actor în parte, el capătă tendințe autoritare de suveran absolut al spectacolului, ceea ce se exprimă adesea într-un mod neplăcut în muncă. Socot deci că actorii care se plîng de despotismul regizorilor, sînt ei înșiși de vină. Numai de ei depinde ca regizorul să rămîna în rolul lui de coordonator activ al elementelor spectacolului.

— *Cum apreciați regizorii cu care ați lucrat?*

— Despre Sică Alexandrescu am mai vorbit, așa încît, trec la alții.

Ceea ce consider prețios la Marietta Sadova, este marele ei dar de a portretiza. Ea e unul din regizorii care știu să sugereze actorului unele elemente esențiale pentru creionarea clară a personajului, atît ca comportare sufletească, cît și ca înfățișare fizică. În doctorul Șmil de exemplu, ea mi-a dat o indicație foarte subtilă, în aparență foarte mărunță, aceea de a trece la un fel de legănare ritmică a corpului înainte de a rosti o replică; acest detaliu m-a ajutat să găsesc ritmul interior al personajului.

— *A fost aceasta o componentă în compoziția personajului?*

— Ați spus cuvîntul *compoziție*. Cu alte cuvinte, socotiți că în doctorul Șmil am făcut o compoziție... Ei bine, eu sînt împotriva a ce se numește îndeobște compoziție în teatru, adică obligativitatea transformării fizice. Cînd se pomenește în teatru despre un rol de compoziție, aceasta presupune automat aplicarea unei postușe, fixarea anumitor ticuri, modificarea mersului, descoperirea multor caracteristici exterioare. Eu cred că orice rol este un rol de compoziție, fără deosebire de gen. Iar a compune un personaj, după experiența mea proprie, înseamnă a-i găsi ritmul interior. Oamenii se deosebesc între ei și prin diferențele de ritm interior și eu socotesc că am găsit esența unui personaj dacă i-am găsit acest ritm interior. Joc cu aceeași înfățișare și pe Miroiu și pe Cercheze, oameni totalmente diferiți. Deosebirea dintre ei trebuie să se vadă numai prin diferențierile de ritm interior.

Moni Ghețer nu forțează natura creatoare a actorului, o lasă să se manifeste liber, eliminînd doar ceea ce e de prisos și adăugînd ceea ce lipsește. El e prezent la repetiții ca un spectator cu foarte mult bun gust și cu mare acuitate psihologică. Corectează numai, lăsînd să se declanșeze energia creatoare a actorului, ajutîndu-l discret cu sugerarea unor imagini artistice sau prin metafore foarte semnificative.

— *Spuneți că ați lucrat și cu regizori mai tineri.*

— Da, cu Vlad Mugur, la spectacolul *Un flăcău din orașul nostru* la Teatrul Tineretului. Vlad Mugur e un regizor inspirat. El găsește soluții de plastică pornind de la viața interioară a piesei, de aceea creația lui are organicitate și grație, finețe, poezie — specifice de altfel temperamentului lui delicat. Poate că mai are de urcat o treaptă importantă spre măiestrie — în definitivarea mai precisă a stilurilor diferiților autori; se întîmplă uneori să înceure stilurile.

— *Ce credeți despre tinerii regizori care s-au afirmat în ultimii ani în teatru?*

— În ultimul timp au apărut o serie de tineri interesați. Ei sînt interesați, printre altele, și pentru că și-au însușit teoria, sistemul lui Stanislavski. Sînt foarte feluși ca personalități și ne lasă să întrevădem închegarea unei generații de regizori care va aduce în peisajul teatrului românesc ceea ce dorim de multă vreme: o mare varietate de genuri, de stiluri. Trebuie încurajați pe calea dezvoltării și desăvîrșirii propriei lor personalități. Din păcate, majoritatea nu lucrează în acele colective unde tendințele lor și-ar găsi un ecou și în masa de actori. De pildă, regizorii, valabili de altfel, pe care-i are Teatrul Tineretului nu se încadrează specificului pe care ar trebui să-l aibă Teatrul Tineretului. S-ar putea să fie excelenți și foarte folositori unui alt teatru.

Un lucru mi se pare limpede: în ultimii ani, regizorii care mai lucrează cu metode empirice au început să-și piardă din prestigiu și autoritate. Evoluția teatrului și cea generală îi obligă pe regizori să-și însușească o teorie științifică despre munca de regie, altfel riscă să rămîna în urma colectivului artistic.

— *Pledăm mereu pentru însușirea deplină a metodei realist-socialiste de către regizori. Oare la aceasta v-ați gîndit, vorbind despre necesitatea de a se ridica*



In Miroiu, alături de Costache Antoniu (Udrea), în „Steaua fără nume” de M. Sebastian

nivelul calitativ al regiei teatrale? Care e, după părerea dvs., însemnătatea practică a metodei realist-socialiste în arta spectacolului?

— Când avem la îndemână o asemenea metodă, care ne ajută să urcăm pe cele mai înalte culmi ale artei teatrului, a o neglija, a o nesocoti este o crimă față de interesele majore ale teatrului. Aici nu mai e o chestiune de poziție personală față de realismul socialist. Teatrul este o artă colectivă și trebuie să lucrăm ca în tehnică, așa cum lucrează savanții, după cele mai înaintate metode. Într-o epocă în care se trimit rachete spre lună, nu mai putem merge tot cu tramcarul lui Toma Blindu.

— *Mi se pare că în acest fel vă referiți la caracterul esențial al realismului socialist.*



In Poludin, alături de Tanți Cocea (Dergaceova), în „O chestiune personală” de A. Stein — Teatrul Național „I. L. Caragiale”

— Poate că formulez un adevăr important într-un chip banal, dar eu așa simt problema.

— *Sînt oameni care ar dori să revizuiască estetica marxist-leninistă, să ne ofere o altă, după opinia lor, mai bună — dar care nici măcar pe ei înșiși nu-i ducă nicăieri. Printre altele, ei pun la îndoială, ca să zic așa, modernitatea metodei realist-socialiste, încercînd să acrediteze ideea falsă că literatura și arta contemporană n-au a ține seama de nici un fel de principii „vechi”. Or, de pe poziția unei practici artistice cuprinzătoare, dos, afirmați tocmai caracterul esențialmente modern și totdeauna înaintat al unei metode care e novatoare în esența ei.*

— Realismul socialist e o metodă modernă fără posibilitatea caducității; nu are în el germenul caducității, e în mod organic inovator, va avea totdeauna un caracter înaintat.

ACTORII ÎN TEATRUL NOSTRU ȘI AL ALTORA.

— *V-am solicitat părerea în privința relațiilor ideale și a celor reale între actor și autor, actor și regizor. Vă rog să vă opriți și asupra relațiilor între actor și... actori. Care e stadiul actual al raporturilor creatoare în colectivul în care lucrați, pe ce bază considerați că se poate încheia mai lesne și totodată mai trainic, un colectiv actoricesc azi la noi?*

— În privința relațiilor dintre actori, aici cred că s-a făcut cotitura cea mai vizibilă între epoca anterioară eliberării țării și epoca de după 23 August 1944. Raporturile dintre actori sînt cele care determină cel mai pregnant atmosfera unui colectiv de teatru. Abolirea vedetismului și înțelegerea caracterului de ansamblu al artei noastre i-au dat actorului o optică cu totul nouă asupra relațiilor care trebuie să existe atît pe scenă, cît și în raporturile dintre oameni în viața curentă a teatrului.

Dintr-un alt punct de vedere, consider o adevărată fericire faptul că sînt contemporan cu o pleiadă de actori de mare valoare și că mă întîlnesc seară de seară cu ei. O piatră nu scapără decît dacă se ciocnește cu alte pietre. Jocul cu partenerul este ca o partidă de tenis: dacă n-ai cui să trimiți mingea, jocul nu mai există. Încerc o mare voluptate spirituală cînd mă aflu în scenă cu un actor valoros care de multe ori mă inspiră, mă ridică pe mine însumi la înălțimea lui. Adevăratele și marile lecții de teatru le-am căpătat în scenă, jucînd în compania marilor maeștri ai teatrului românesc. Dacă intru în scenă și sînt întîmpinat de o replică spusă de Marcel Anghelescu, sau de Birlic, sau de Giugaru, atmosfera de adevăr e gata creată. Nu-mi rămîne decît să mă integrez ei. Parcă Țesem toți la un loc o pînză. Să zicem că pînză asta este adevărul vieții. Fiecare are grijă să nu rupă vreun fir, să nu se destrame țesătura. E o mare voluptate să muncești astfel în „cooperatie”, să vezi cum crește această pînză a vieții în care fiecare a tras firul lui. Uneori, desigur, Ți-e necaz cînd vine un actor care strică pînză. Atunci întreg cursul vieții parcă stă pe loc și trebuie să înnodăm din nou firele rupte. Este o fericire cînd toți lucrătorii Țes o asemenea pînză cu pricepere, fără s-o strice.

— *Ce criteriu esențial considerați că ar trebui să fie folosit în aprecierea relațiilor dintre actorii aceluiași colectiv?*

— Principialitatea. În colectivul nostru, în echipa în care joc de obicei, noi am izbutit să ajungem la această principalitate și să discutăm cu foarte multă sinceritate. Să ne criticăm unii pe alții, să ne spunem adevărul, să nu facem nici un fel de compromis, nici cu noi, nici cu teatrul. Vreau să cred că acesta e un semn de maturitate artistică. Ce părere aveți?

— *E aici și forța sufletească. Oamenii slabi nu-și spun adevărul.*

— Pe urmă, nu știu cine să fie de vină, am observat că există o mare generozitate în colectivul nostru; ne bucurăm din toată inima de succesele fiecăruia dintre noi.

— *Cum aplicați sistemul lui Stanislavski în munca de pedagog pentru formarea viitorilor actori?*

— În domeniul predării didactice, experiența mi-a dovedit că nu are eficacitate doar enunțarea legilor creației. Ele vor căpăta eficiență numai în clipa în care studentul le descoperă singur. Mă străduiesc deci în metoda mea de predare, ca într-un chip abil să-l fac pe student să aibă singur satisfacția descoperirii. Stu-



Filipetto în travesti așteptând în culise rîndul de a intra în scenă



În Dandanache din „O scrisoare pierdută” de I. L. Caragiale — Teatrul „I. L. Caragiale”

denții prezintă structuri sufletești, temperamente, caractere foarte diferite. Pe unii trebuie să-i stăpînești, să-i moderezi, altora să le insuflă îndrăzneală și curaj, pe unii trebuie să-i mai și repezi, de alții să te apropii cu mare delicatețe, ș.a.m.d. Este un material uman foarte gingaș. Pedagogul trebuie să fie dublat de un fin psiholog, ca să poată reuși în această sarcină complicată. Dar, ceea ce mă interesează, cel puțin în egală măsură cu formarea lor profesională, este educarea lor pentru viitor, adică formația lor ca oameni și cetățeni. Insist asupra acestui lucru pentru că teatrul românesc abundă în talente dar ceea ce îi lipsește încă, este o etică înaltă. Noile detașamente de actori trebuie să aducă în teatru tocmai o asemenea contribuție.

— *Vorbind despre etică în teatru vă referiți și la viața particulară a artiștilor?*

— Am impresia că cel puțin în arta teatrală, în care aducem însăși ființa noastră în construirea personajului, nu se poate face o separație între viața particulară a artistului și creația sa. Eu personal nu pot concepe o dublă existență, adică să gîndesc într-un fel ca om și în alt fel ca artist.

Cînd faci portretul unui artist spui și om, și cetățean, și familist, ții seama și de relațiile lui cu colegii, cu colectivul și așa mai departe. Eu nu cred în teoria că un om poate să ducă o viață deșănțată, iar pe scenă să reprezinte o ființă plină de puritate și de candoare. Într-un asemenea caz cred că va minți! Și asta se va simți pe undeva, pentru că nu poate izbuti să mintă pînă la capăt.

Actorii mari au fost totdeauna și exemple omenești foarte valoroase.

— *Așadar, considerați că tineretul artistic trebuie supus încă din Institut în-riuririi unei educații multilaterale. Includeți aici și cultura generală a studenților?*

— Nu-i de la sine înțeles?

— *Într-un fel, este. Dar în realitate, mulți studenți neglijează disciplinele teoretice iar unii profesori de măiestrie a actorului nu se interesează dacă studenții lor studiază satisfăcător științele sociale, de exemplu.*

— Această realitate există, deși, după cîte cred, e în involuție. Și aici e vorba de o reminiscență a trecutului. Un actor căruia îi era dragă intimitatea cărților, căruia îi plăcea să se cultive, era suspectat de lipsă de talent. Eticheta acto-

ului „cerebral“ implica lipsa talentului. Or astăzi este un lucru elementar că un om al artei trebuie să fie și om al culturii. E cu neputință să pătrunzi în universul unui rol clasic, de exemplu, fără cunoașterea epocii, stilului, culturii respective ș.a.

— *Dar în ceea ce privește direcționarea aptitudinilor studenților-actori pe genuri — ce sarcini educative vă propuneți?*

— Școala trebuie să-l formeze pe viitorul actor pentru toate genurile de spectacol.

— *În legătură cu aceasta: e oare just că drama are un ascendent față de comedie în ceea ce privește tratarea temelor importante?*

— Nu e just. Eu găsesc că risul — parafrazînd o axiomă geometrică — e drumul cel mai scurt de la un om la altul. Cred cu fermitate că risul nu exclude nici emoția, nici gravitatea.

Comedia este mai dificil de jucat, cere o precizie farmaceutică. În munca mea de regizor la *Sălbaticii* îmbogățeam de la un spectacol la altul punerea în scenă, dînd anumite soluții, corectînd anumite lucruri, rugîndu-i pe interpreți să facă o schimbare care la prima vedere părea microscopică. Ei bine, uneori asemenea modificare microscopică declanșa în sală o reacție la care interpretul nici n-ar fi visat cu o zi înainte. Comedia are legi foarte severe și operează cu niște nuanțe atît de fine, încît, într-adevăr, îți trebuie foarte multă experiență pînă să ajungi să pozezi întreaga claviatură pentru executarea unei partituri comice. Nu-i mai puțin adevărat — ca să vezi că sînt imparțial — că oricît ar fi de greu un rol de comedie, el are avantajul că actorul este ajutat la intrarea în scenă de o anumită dispoziție foarte agreabilă — ceea ce nu se întîmplă în cazul interpretării rolului de dramă.

— *Se zice că publicul vine totdeauna pregătît pentru comedie, în timp ce pentru dramă trebuie să-l pregătești după ridicarea cortinei.*

— Nu pot afirma cu certitudine. Acestea sînt fenomene foarte interesante care merită un studiu aparte. Jovet, în „Reflecțiunile asupra actorului“, își pune această problemă și se minunează de multe ori în privința unor lucruri observate la un spectacol. Spre pildă, la un spectacol dat într-o sală cu 500 locuri au venit vreo 300 spectatori, iar altă dată ceva mai mulți sau ceva mai puțini. De ce nu vin o dată 800 și o dată 100 la același spectacol? Cum se întîmplă ca piesa respectivă să adune mai totdeauna cam același număr de spectatori? De ce publicul are într-o seară o anumită dispoziție generală, în altă seară nu? Acesta este un fenomen de masă care ar merita să fie studiat.

— *Nu vreau să vă obosesc peste măsură. Mă apropiu de încheiere. Dat fiind că ne găsim în preajma unui moment important din viața țării noastre, a 15-a aniversare a Eliberării, vă rog să-mi spuneți ce credeți că ar trebui să-și propună teatrul românesc pentru etapa următoare, ca să răspundă mai bine sarcinilor sale sociale și culturale?*

— Cei 15 ani care au trecut de la Eliberare, ne-au dat nouă, actorilor, ca și tuturor creatorilor, în general, o demnită omenească. Încercăm un sentiment de mîndrie că ni s-a încredințat un foarte important rol social în construirea societății socialiste. În acest detașament uriaș, condus de partid în plin marș pe un drum sigur spre un țel bine precizat, mi se pare că noi sintem fanfara care cîntă în frunte; ești foarte fericit că poți cînta aici, chiar cu un instrument mai modest, cînd știi că poți face pasul omului mai viu, că-l faci să calce mai bine și mai vesel pe drumul ales. Ce cred că trebuie să facem de acum înainte? Cred că trebuie să ne perfecționăm instrumentele și să cîntăm din ce în ce mai pe placul omului care mărșăluiește spre viitor. Ca să fim și noi, cum spune Beniuc, „toboșari ai vremurilor noi...“ Și ca Maiakovski să „mă bucur că munca mea se varsă în munca Republicii mele.“

— *Am o ultimă întrebare.*

— Asta e totdeauna primită cu cea mai mare bunăvoință.

— *Ce doriți să transmiteți cititorilor la sfîrșitul convorbirii de față?*

— Să considere cele spuse de mine ca un ansamblu de opinii la momentul acesta. Unele păreri exprimate aici despre oameni au un aspect provizoriu. Ele se pot schimba mai tîrziu în bine sau în rău, după cum se schimbă și oamenii respectivi. Iar în problemele de principiu, pot și eu să capăt cu timpul vederi mai luminate decît cele expuse aici. Dar în tot ce spun — ca și în această ultimă opinie — sînt sincer.

— *Nu-mi rămîne decît să vă mulțumesc.*

— La revedere.

EUGENIA POPOVICI

Răsfoind cronică dramatică, rare sînt ocaziile cînd putem desprinde din consemnarea succintă a unei interpretări, personalitatea marilor actori: în rolul cutare „a fost excelent“, în altă parte „a redat cu sensibilitate o gamă nuanțată de sentimente“ sau „a interpretat cu vervă rolul acid al lui... din...“. Cronică dramatică nu vrea și nici nu poate să fie exhaustivă. În cel mai bun caz, ea reușește să cuprindă doar problemele majore de dramaturgie și de spectacol, în ansamblu.

Pentru definirea personalității unui artist, rămîne portretul. Dar dacă în toate celelalte arte analiza este ușurată de perenitatea obiectului ei, arta scenică, prin caracterul ei efemer, pune piedici serioase portretistului. Parafrazăndu-l pe Buffon, am putea spune că stilul este actorul. În cadrul artei scenice, intervine însă un element străin, la prima vedere: rolul creat de poetul dramatic. Actorul dă viață unui personaj imaginat și elaborat de dramaturg. Care este linia de demarcație între personaj și actor? Sau mai bine zis, există o asemenea linie de demarcație? Marile realizări actricești au vădit în majoritatea cazurilor perfectă sudură, dusă uneori pînă la identificare, a actorului cu rolul. Diferitele evoluții scenice — ne referim desigur în continuare la marile creații — ne apar ca tot atîtea ipostaze ale personalității interpretului. Nu dorim, bineînțeles, să absolutizăm această afirmație. Ar fi absurd. Încercînd însă să definim unele dintre caracteristicile artei Eugeniei Popovici, se impune cu necesitate, ca analiza să pornească de la personajele cărora actrița le-a dat viață.

Luînd din ultimele roluri cîteva mai reprezentative, ca o primă observație, vom remarca extraordinara tinerețe a personajelor. O tinerețe cronologică: Lucietta din *Bădăranii*, Oana din *Apus de soare*, eleva Zamfirescu din *Steaua fără nume*, Anișka din *Invazia*, Maria Antonovna din *Revizorul*, Catrina din *Matei Millo*, sau o tinerețe psihologică: Aurora din *Rețeta fericirii*, Ducki Băleanu din *Arborele genealogic*.

Mulțor actori tineri li se încredințează roluri de bătrîni. Fenomenul invers este, la rîndul lui, destul de frecvent. Și într-un caz și într-altul experiențele nereușite creează o impresie penibilă. Că Eugenia Popovici nu mai are 16 ani, nu e un secret pentru nimeni. Ea joacă însă personaje de vîrstă aceasta, și m-a existat nici un moment în care spectatorul să aibă vreo umbră de îndoială în privința tinereții personajelor interpretate. El a urmărit-o pe Eugenia Popovici în rolul Eleonorei Zamfirescu, cu un zîmbet înțelegător. I-a admirat puritatea și devotamentul în Oana, s-a amuzat de zburdălnicia și rîzgîiala ei în Lucietta, și a rămas profund impresionat de suferințele Anișkăi din piesa lui Leonid Leonov. La fel de tînără, actrița apare publicului și în Aurora din *Rețeta fericirii*. Este desigur o altfel de tinerețe: aceea a omului care se păstrează curat, deschis și încrezător, în împrejurări de viață grele. Nuanța puerilă a deformației profesionale, actrița o redă cu delicatețe. O altă tinerețe este și aceea a Duckiei din *Arborele genealogic*. Pictorița aceasta atît de desprinsă de realitatea înconjurătoare este, desigur, copilăroasă, dar infantilismul ei frizează senilitatea. Eugenia Popovici realizează această nuanță cu o deosebită discreție.

Tinerețea aceasta despre care am vorbit nu este redată de către actriță prin utilizarea unor artificii exterioare, sau numai prin punerea în valoare a datelor fizice, ci mai ales prin înțelegerea fină și adîncă a psihologiei personajului și a situației dramatice în care acesta acționează. Un exemplu potrivit ni se pare interpretarea Anișkăi din *Invazia* lui Leonid Leonov. Este cunoscut procedeele literar de a reda o emoție puternică, o stare de lucruri impresionantă, printr-o deplasare de accent pe lucruri laterale evenimentului esențial comentat. Acest lucru îl face la un moment dat și Leonid Leonov în piesa sa. Actrița își dă seama cu finețe de procedeu, și în interpretare îl accentuează: „Am uitat să-ți spun, bunicuță. Cînd l-au dus de Tabacika lui la spînzurătoare, cățelușa lor l-a înhățat pe un neamț de mîină și l-a mușcat. Tare frumușică era cățelușa. Albă de tot. Și atunci, au spînzurat cățelușa alături de stăpîna sa... Și cîinii parcă luptă cu ei.“ Anișka — Eugenia Popovici — povestește întîmplarea copilărește, ca o lecție învățată pe de



In rolurile: (sus) Ducki Băleanu din „Arborele genealogic” de Lucia Demetrius; (mijloc) Oana din „Apus de soare” de B. Șt. Delavrancea; Lucietta din „Bădăranii” de C. Goldoni; eleva Zamfirescu Eleonora din „Steaua fără nume” de M. Sebastian; (jos) Maria Antonovna din „Revizorul” de N. Gogol

rost, repede. Când ajunge la episodul cu cățelușă, ochii i se umezesc, iar vocea-i tremură. Emoția se condensează pe o replică ce pare neesențială: „albă de tot”. Efectul este însă copleșitor. Realizăm dintr-o dată proporția bestialității fasciștilor și sensibilitatea acută a acestei copile nevinovate. Interpretarea Eugeniei Popovici dovedește o calitate necesară oricărui mare actor: inteligența scenică.

Asemănătoare pe această coordonată a tinereții, rolurile create de către Eugenia Popovici se diferențiază prin multiplele nuanțe cu care interpreta își colorează fiecare personaj în parte. Catrinei, actrița îi dăruiește candoare și gingășie, Eleonorei Zamfirescu, timiditate, nostalgie și puțină impertinență. Mariei Antonovna,

un aer ușor timp. Luciettei, neastîmpăr și mai vitate. Toate rolurile acesteia însă ne dau o impresie de gingaș și curat. Impresia aceasta este desigur subliniată și de vocea cristalină a Eugeniei Popovici. E o voce plină de muzicalitate, fără stridențe, fără note false, și de o extraordinară putere de sugestie.

Modul spontan prin care actrița cucerește simpatia publicului este încă una din caracteristicile Eugeniei Popovici. Dacă lucrul acesta este explicabil în cazul unor repetate luări de contact cu arta interpretei — în conștiința spectatorului suprapunându-se amintirile diverselor roluri în care a văzut-o —, el apare cu atât mai concludent în întâlnirea cu un public cu totul nou. Un exemplu este felul în care a fost primită actrița de către publicul venețian în piesa *Bădăranii*. Spicuim din presa italiană: „De la bun început, am notat-o cu plăcere pe Eugenia Popovici (Lucietta). Ce surprinzătoare participare la viața personajului a relevat această actriță micuță, durdulie, cu voce de soprană ușoară, magnifică mai ales în contrasene... o Lucietta într-adevăr de neuitat”.

Eugenia Popovici este o actriță cu multiple posibilități artistice, un talent mobil, deopotrivă dotat pentru dramă și comedie, pentru spectacolul clasic și cel modern. Mijloacele folosite de către actriță — chiar în comedia bufă sau în satiră — nu frizează caricaturalul, nu alunecă spre îngroșare, spre șarjă. Compozițiile sale făcute întotdeauna „dinăuntru” — și a spune că Eugenia Popovici e o actriță de trăire nu e o vorbă goală — nu au niciodată balastul gratuității, nu tind niciodată spre efect cu orice preț.

Teatrul pentru care „nu există roluri mari și roluri mici, ci doar actori mari și actori mărunți”, teatrul nostru nou, opus fundamental cultului vedetei, a însemnat și pentru Eugenia Popovici ogorul propice maturizării sale artistice, cristalizării specificului său interpretativ. El a creat premisele îmbogățirii personalității sale cu inedite valențe creatoare. Să nu uităm că actriței — folosită înainte de Eliberare mai mult în dramă — i s-a deschis, după 1944, drumul atitor valoroase creații în repertoriul clasic și în special în comedie. (De la *Școala femeilor* la *Revizorul*, de la *Noaptea furtunoasă* la *Bădăranii*.) În anii aceștia, actriței i se încredințează primele roluri în dramaturgia noastră contemporană (*Matei Millo*, *Arborele genealogic* și *Refeta fericii*), roluri ce le va realiza cu aceeași dăruire la același înalt nivel artistic. Fără îndoială că de la Eugenia Popovici, interpreta din *Curierul din Lyon*, la Eugenia Popovici din *Revizorul* sau *Matei Millo*, există o evoluție distinct marcată. Tot atât de adevărat este faptul că la fiecare reluare a vechilor succese (vezi *Apus de soare* și *Bădăranii*), actrița aduce noi detalii de interpretare, adăpostește laturi ale rolurilor, altă dată lăsate în umbră, se străduiește să-și înnoiască interpretarea. Oare în procesul de creație al actriței, în tot mai complexa definire a personajelor cărora le dă viață, în adoptarea unei poziții lipsite de echivoc față de eroinele interpretate, nu au avut un greu cuvînt de spus năzuința ei de a corespunde exigențelor spectatorului de azi, efortul perseverent al actriței către clarificarea problemelor fundamentale estetico-filozofice ale artei sale? Nu încapă nici o îndoială. Însăși actrița ne mărturisește acest lucru: „În teatrul nostru actual, obligativitatea pentru actor, de a adînci analiza personajului interpretat, de a lua o poziție critică față de el, a determinat o creștere a exigenței artistice față de propria-mi creație..., un actor care nu e la curent cu problemele actuale, un actor care nu citește, în afară de literatură, și filozofie, un actor care nu cunoaște viața de azi devine repede desuet, rămîne în urma cerințelor publicului.”

Sîngiuința cu care-și îndeplinește toate îndatoririle profesionale, modestia neostentativă ce o profesează, firea ei deschisă, prietenoasă, sînt tot atîtea calități ce fuzionează și-și au originea în aceeași mare dragoste pentru artă, tot atîtea însușiri ce o impun pe actriță în rîndul celor mai iubiți parteneri. Pentru colegii mai tineri, Eugenia Popovici constituie un exemplu demn de urmat. O viață de muncă perseverentă, seriozitatea și ținuta etică, autoexigența mărturisită în realizarea tuturor rolurilor ce i se încredințează, fie ele de primă greutate, fie simple apariții episodice, impun respectul și afecțiunea tinerilor actori. În această ordine de idei, merită, credem, menționată aici, impresia profundă lăsată absolvenților și studenților Institutului de Teatru — azi actori — de către Eugenia Popovici, cînd acum cîțiva ani a primit să joace pe scena Studioului Experimental, alături de ei, în spectacolul *Inviazia*.

Anii de după Eliberare au însemnat adevărata prețuire a muncii și talentului artistei, adevărata ei consacrare. Ca o expresie a aprecierii de care se bucură, Eugenia Popovici a fost distinsă cu titlul de „artistă emerită”, decorată cu Ordinul Muncii, decorația cea mai potrivită pentru o viață de muncă în slujba artei scenice.

T. Zamfir

DIN ACTIVITATEA UNOR CONSILII ARTISTICE

Interesul manifestat în ultima vreme în presă față de activitatea consiliilor artistice nu e întâmplător; el dovedește importanța ce se acordă acestui factor coordonator și mobilizator al muncii colectivelor teatrale. Nu de mult „Contemporanul” a întreprins un raid anchetă prin câteva teatre din țară, încercând să confrunte modul în care consiliile își afirmă și își justifică prezența în viața și în rezolvarea problemelor de zi de zi ale teatrelor. Printre altele, articolul respectiv menționa critic întârzierea cu care s-a pornit la alegerea consiliilor — mult timp după deschiderea stagiunii — fapt socotit semnificativ pentru felul nu prea vrednic de laudă în care unele conduceri de teatre poartă grijă de viața colectivelor lor.

Încercând a arunca o scurtă privire asupra activității acestui for de conducere — care e consiliul artistic — într-un moment înaintat al stagiunii (când se presupune că pe lângă împlinirea altor îndatoriri, sint în toi discuții pentru desăvârșirea proiectelor de așezare a repertoriului viitoarei stagiuni), am dorit să cunoaștem — oprindu-ne la câteva teatre din Capitală și din restul țării — condițiile și modalitățile caracteristice în care se îndeplinesc în consiliile artistice ale respectivelor teatre sarcinile de bază ce le revin.

Să începem cu sarcina de esență, cea care privește repertoriul. Căci în alcătuirea repertoriului se reflectă îndeosebi nivelul ideologic, exigențele artistice și poziția consiliilor artistice față de colectivele teatrale pe care le supraveghează și le conduc. La această poziție cată să ne oprim cu osebire. Căci în unele teatre, ea se arată încă imprecisă, șovăitoare, cu consecințe care nu pot fi trecute ușor cu vederea: modificări repetate în lista „definitivă” a pieselor incluse în repertoriu, pe parcursul stagiunii; de aici, în mod fatal, perturbări în activitatea teatrelor, întârzierea premierelor, neglijarea altor sarcini ce revin, în egală măsură, consiliilor artistice. Întristător este mai cu seamă faptul că asemenea exemple de muncă necoordonată și lipsită de eficiență în rezultate imediate, întâlnim la consiliile artistice ale unor teatre naționale. Astfel, la Teatrul Național din Iași, în luna februarie (după cum se arată chiar în acest număr, în articolul consacrat analizei activității Teatrului Național din Iași), în loc să se înceapă, cum era firesc, discutarea repertoriului viitoarei stagiuni, se mai dezbătea încă definitivarea repertoriului pentru a doua jumătate a stagiunii actuale.

Aceeași lipsă de consecvență se face remarcată și în preocupările consiliului artistic al Teatrului Național din București, tot în chestiunea repertoriului. Desigur intensă activitate ce caracterizează în prezent acest teatru, numărul mare de premiere dovedesc prezența creatoare a unei munci febrile, a unui lucru susținut. Dar tot în cursul acestei stagiuni repertoriul Teatrului Național a suferit o fluctuație neobișnuită asemuindu-se cu o capricioasă curgere a unui riu ce-și caută albia. Piese programate la începutul stagiunii au fost înlocuite cu altele care au intrat în repertoriu fără o prealabilă discuție în consiliul artistic. Câteva exemple: *Săl-*

baticii, Cidul, Școala femeilor. Fără glumă se poate afirma că a existat o perioadă în timpul stagiunii când prea puțini din membrii consiliului artistic au știut (afară de conducere bineînțeles) ce anume va mai apărea a doua zi în „Informația Bucureștiului”, ca făcând parte din repertoriul Teatrului Național... Amintim această experiență din trecutul activității consiliului artistic al Teatrului Național bucureștean, pentru a-i rememora că trebuie din vreme să delimiteze coordonatele viitorului repertoriu, ca febra premierelor în asalt, caracteristice acestei primăveri, să nu contameneze și lunile stagiunii viitoare.

Profilarea repertoriului viitoarei stagiuni constituie în momentul de față (tîrziu!) o preocupare de seamă a consiliilor artistice din multe teatre. De pildă, la Teatrul de Stat din Bacău, la cel din Orașul Stalin, ca și în alte teatre în care atenția nu mai este solicitată de modificările repertoriului în curs, consiliile artistice se află în faza înaintată a discutării concrete, pe marginea pieselor care urmează să fie înscrise în noua listă de repertoriu. Pozitivă se arată și inițiativa consiliului artistic al Teatrului de Stat din Brăila, care și-a propus discutarea repertoriului pentru stagiunea 1959/60 încă din prima jumătate a lunii decembrie a anului trecut. În vederea alcătuirii judicioase a listei noului repertoriu, unele teatre au instituit comisii speciale. La Teatrul Armatei, o asemenea comisie (formată din cei doi consilieri literari ai teatrului, dramaturgii Laurențiu Fulga și Nicolae Tăutu, precum și din secretarul literar și directorul teatrului) a luat în discuție propunerile făcute în cadrul unei ședințe anterioare, ca în urma unei analize temeinice să întocmească un proiect-bază de discuție pentru întregul consiliu. Asemenea periodicizare a muncii în vederea unei întocmiri chibzuite și serioase a listei repertoriului nu poate să nu aibă urmări fertile în munca teatrelor, în calitatea spectacolelor și în promovarea susținută a dramaturgiei originale.

Esențial conținută în munca pentru alcătuirea unui just repertoriu este preocuparea pentru promovarea dramaturgiei originale și pentru sporirea procentului prezenței ei în repertoriu. Nu este cazul să mai subliniem importanța deosebită a colaborării teatrelor cu autorii dramatici, într-o stagiune care are în primul rînd menirea să celebreze glorioasa dată a eliberării poporului nostru. Se remarcă în unele teatre preocupări temeinice în această direcție. Așteptăm roadele cu înfrigurare. În munca susținută cu autorii dramatici, mai ales cu cei noi, încă necunoscuți publicului, se remarcă eforturile consiliului artistic de la Teatrul Municipal, care pregătește două premiere originale cu lucrări semnate de doi debutanți: Dorel Dorian și N. Mavrodin. De asemenea, Teatrul Muncitoresc C.F.R. lucrează cu cîțiva autori (printre care Paul Everac și Val. Cîmpeanu), pentru piese închinete zilei de 23 August. În același scop, Teatrul Armatei a constituit un activ de lectură, format din cîțiva membri ai consiliului artistic, care are ca sarcină deosebită sprijinirea și îndrumarea noilor autori ce au prezentat teatrului din inițiativă proprie texte dramatice. În afara speranțelor pe care le îndreptățește această modalitate de lucru, în propunerile pentru viitorul repertoriu, au fost incluse în acest teatru patru piese originale: *Poarta* de Paul Everac, o piesă despre tineret a lui I. D. Șerban, o piesă din viața marinărilor de Traian Uba, o piesă de Tiberiu Vornic, închinată sărbătoririi a 15 ani de la Eliberarea patriei noastre. Și la Teatrul „Notara”, în ultima vreme, s-a îmbunătățit munca cu autorii dramatici. În această privință, consiliul artistic dovedește o creștere a activității sale. În afară de roadele muncii cu Paul Everac, la piesa *Ferestre deschise*, teatrul lucrează de asemenea cu alți dramaturgi la perfectarea pentru stagiunea viitoare, a altor lucrări dramatice. Aruncînd o privire asupra celorlalte teatre din țară, constatăm muncă fructuoasă cu autorii locali la: Teatrul Maghiar din Satu Mare (premiera pe țară cu o piesă originală, *Nuntă mare* de Simon Magda și definitivarea unei noi piese a scriitoarei Földes Maria); Teatrul de Stat din Oradea (unde e discutată și propusă spre reprezentare *S-a făcut lumină*, piesa dramaturgului local Nicolae Damaschin); Teatrul de Stat din Baia Mare care și-a propus deschiderea stagiunii 1959—60 cu piesa *Partizanii din Maramureș* a unui alt autor local; Teatrul de Stat din Tg. Mureș, unde se află într-un stadiu înaintat perfectarea piesei *Cuib familiar* tot a unui scriitor local, Szabo Lajos.

În teatrele unde aceste eforturi lipsesc, sau nu sînt consecutive, activitatea consiliilor artistice se răsfrînge deficitar în viața teatrului și a repertoriului său. De pildă, Teatrul Național din Iași, în cursul primelor luni de la deschiderea stagiunii, n-a discutat în consiliu decît o singură piesă originală: *Doamna Chiajna* de D. Atanasiu și Gr. Hilița, și aceasta respinsă. De ce singura piesă discutată în intervalul atîtor luni e tocmai o piesă istorică, cînd în portofoliul secretariatului literar își așteaptă rîndul la dezbateri un număr apreciabil de piese inspirate din actualitate?

Alături de problema repertoriului și, implicit, a promovării dramaturgiei originale, în sarcina consiliilor artistice stă și răspunderea pentru nivelul artistic al spectacolelor. Problema complexă care pretinde de la primele repetiții pînă la premieră și apoi la spectacole, urmărirea atentă și activă a actului artistic, ea nu-și află întotdeauna în consilii atenția corespunzătoare. La Teatrul Național din București, discuțiile despre calitatea spectacolelor se fac uneori în preajma premierelor (cu două sau trei zile înainte), atunci cînd afișele cu data respectivă sînt lipite pe străzi, cînd invitațiile și biletele sînt distribuite, deci cînd este prea tîrziu pentru a se putea ajunge la o reală îmbunătățire a spectacolului (în cazul, bineînțeles cînd consiliul ar socoti-o necesară). De aceea, inițiativa unor teatre de a organiza vizionări pentru consiliul artistic pe întreaga traiectorie a pregătirii spectacolelor ni se pare binevenită și aptă să dea rezultate. În multe consilii artistice, la discuțiile despre calitatea premierelor (atunci cînd au loc!), se creează o atmosferă generală de elogiare, de automulțumire, părenile critice fundate, neapărat utile unor eventuale îmbunătățiri pe parcurs, lipsind aproape totdeauna. În asemenea atmosferă, membrii consiliilor nu discută de obicei concepția regizorală și scenografică a spectacolului și se mărginesc la mici observații de amănunt, subiective, impresioniste, asupra jocului unor interpreți.

E drept că pentru prevenirea fenomenelor de degradare a spectacolelor, în multe teatre, consiliile artistice desemnează zilnic cîte un membru, „de serviciu” la spectacolul respectiv, cu obligația de a referi asupra desfășurării sale. Astfel, la Teatrul Armatei, în urma sezișărilor făcute de membrii consiliului, spectacolul cu piesa *Suflete de hirtie* a fost suspendat, constatîndu-se grave degradări. Dar este oare permis să se ajungă la degradări?

Comparînd rezultatul anchetei „Contemporanului” cu constatările noastre, vedem că un salt calitativ spre îmbunătățire, în munca consiliilor artistice, încă nu s-a produs. O muncă fragmentată, inegală, lipsită adesea de control, caracterizează încă din păcate activitatea multor consilii din țară. Chiar în teatre unde consiliul artistic s-a dovedit a fi un factor mobilizator, un element activ, apare astăzi o slăbire considerabilă a respectivei activități: Teatrul Secuiesc din Tg. Mureș, de pildă. Dacă în primul an de la înființarea sa, acest consiliu se manifesta ca adevăratul creier al activității teatrului, în cursul anului 1958 consiliul nu s-a întrunit decît de patru ori (30 ianuarie, 3 și 19 aprilie, 30 septembrie); trei din aceste ședințe au avut drept scop discutarea repertoriului cu care teatrul urma să se prezinte în turneul din R. P. Ungară. Dar problemele stagiunii în curs, pregătirea repertoriului, problemele organizării colectivului încă nu s-au discutat nici pînă astăzi! La fel, Teatrul de Stat din Sf. Gheorghe cunoaște o activitate oarecum dezordonată a consiliului său artistic. E semnificativ că membrii consiliului se înținlesc, fără ca ordinea de zi să fie precizată. Nici Teatrul „Noțtara” din București nu este scutit de slăbiciuni asemănătoare în munca consiliului. Ședințele se țin la voia întîmplării, n-au o dată fixă și sînt lipsite de o mănturie banală dar indispensabilă: procesele verbale.

Dacă în rîndurile de față am urmărit în mod sumar problema repertoriului și a promovării dramaturgiei originale, pe ordinea de zi a activității consiliilor artistice își așteaptă rîndul la dezbateri încă multe alte probleme: calitatea spectacolului, problema economiilor în montări, creșterea calificării profesionale a colectivelor teatrale, urmărirea repetițiilor, problema distribuțiilor și nenumărate alte aspecte legate de perspectiva și profilul teatrelor. Stagiunea teatrală a acestui an se apropie de sfîrșit. Cum se pregătesc consiliile artistice pentru începutul activității lor în stagiunea care se apropie?

ACTUALITATEA LUI CERCHEZ

Teatrul de Stat Brăila, Teatrul de Stat Oradea (secția română), Institutul de Teatru „I. L. Caragiale”: Ziariștii de Al. Mirodan

Cele trei noi versiuni scenice ale *Ziariștilor* trebuie salutate cu bucurie. Fiecare din ele a pus în evidență alte valori ale textului, fiecare nouă versiune întregind imaginea pe care o avem asupra acestei lucrări dramatice.

La Brăila, piesa lui Mirodan și-a păstrat intactă actualitatea. Și nu atât în ce privește faptele povestite pe scenă, cât mai ales în ce privește esența morală, fondul umanist al personajelor. Figura lui Cerchez, îndeosebi, chiar dacă o întâlnim astăzi multiplicată în realitate sau tocmai de aceea, rămâne la fel de pregnantă, rămâne același exemplu scenic de maturitate, de elan, de pasiune și partinitate al conducătorului comunist.

Regizorul Dumitru Dinulescu a sezișat cu acuitate acest lucru, punind accentul cu precădere pe definirea caracterelor, pe adevărul de conținut al personajelor. Înainte de a se preocupa de problemele spectacologice în ansamblul lor (care n-au fost nici ele neglijate), tânărul regizor brăilean a înțeles să analizeze în profunzime semnificația fiecărui personaj în parte, să-i confere locul exact în problematica piesei. A rezultat de aici, din punct de vedere strict regizoral, o deosebită claritate a mesajului.

Am subliniat aportul strict regizoral, întrucât în spectacol s-a verificat un ușor dezechilibru de raporturi între personaje, dar aceasta nu dintr-o eroare de concepție a regiei. Dezechilibrul se datorează unor diferențe de capacitate actoricească, pe care le vom arăta imediat. Rolul lui Cerchez a fost atribuit lui Dumitru Pîslaru, tânăr actor de o reală sensibilitate artistică și de o deosebită seriozitate profesională. Personajul lui Pîslaru a comunicat cu fidelitate integritatea, căldura, larga omenie a lui Cerchez din textul piesei, cum și fermitatea lui partinică. În special în relațiile cu figurile pozitive ale piesei, Pîslaru a demonstrat o

înțelegere scenică fără cusur. N-a mai demonstrat-o însă față de personajul Tomovici și în punctul acesta i-am ghicit limitele. Tomovici a fost jucat excelent de către Eugen Popescu. Actorul acesta a deslușit cu pregnanță toate laturile unui caracter și ale unei conștiințe descompuse și a izbutit să le redea cu multă forță, convingător, potrivit unui ritm caracteristic, și interior și aparent. Actoricește vorbind, Pîslaru n-a rezistat în întregime confruntării cu Eugen Popescu. De aici, un ușor decalaj — ca prestigiu, ca forță și prezență — între Cerchez și Tomovici, decalaj care n-a falsificat mesajul piesei, dar l-a nuanțat oarecum diferit de intențiile autorului. Pentru a preciza, Pîslaru are nevoie de mai mult nerv, de mai multă fermitate scenică și — în mai mică măsură — de mai mult simț comic. Nu știm dacă aceste date se pot împlini în timp, dar ne-am socotit datori să le indicăm.

Cu excepția unor stângăcii (ac'oricești, nu proprii personajului), Gheorghe Hauca a imprimat o foarte potrivită naivitate și prospețime plină de elan, lui Brînduș, redactorul ce-și desăvârșește calificarea gazetărească sub ochii noștri. În schimb, R. Dumitrescu (Toth) nu s-a străduit destul să dea greutate rolului secretarului de partid pe care l-a întruchipat trecînd cu oarecare ușurință peste problematica personajului.

Firește, savuros și modest în același timp, Nae Nicolae a făcut din Romeo o foarte bună compoziție, căreia nu i-a lipsit decît ceva mai multă mobilitate. Mobilitatea, de pildă, cu care s-a mișcat Gheorghe Lazarovici, realizînd o figură pregnantă din Mișu Rozenblum. La capitolul compozițiilor, se cuvine să amintim și economia de mijloace cu care Gheorghe Gheorghiu (Leu) și Viorel Brînzaș (Gurău) au înfățișat două prototipuri de oameni „înceți”, dacă nu retrograzi, fără a-i priva însă de naturalețe și individualitate.

Personajele feminine (Marcela și Dorina) au apărut la început mai conturate (Jeny Dumitrescu, respectiv Tanți Negoescu), dar treptat-treptat au devenit tot mai șterse, pînă la o completă applatizare.

Cele trei decoruri au fost concepute de Mihail Gavriloș în concordanță cu indicațiile autorului, dar numai în ce privește linia, conturul — coloritul fiind prea închis și atmosfera rezultată astfel neîmpărtășindu-ne pe deplin din optimismul nereținut al piesei. (Ne referim îndeosebi la biroul redacțional.)

Spectacolul la care am asistat a fost urmat de discuții cu publicul, discuții foarte interesante și instructive. Cronicarul (care împărtășește punctele de vedere exprimate de către spectatori) salută cu bucurie inițiativa teatrului brăilean de a relua o veche — și nejustificat părăsită — modalitate de contact între oamenii de teatru și public. Am dori-o însă frecventă și sperăm s-o vedem răspîndită și în sălile altor teatre din țară.

Deși va surprinde, menționăm dintru început calitatea decorurilor semnate de Nagy Sandor la spectacolul *Ziariștii* al Teatrului de Stat din Oradea. Respectînd autenticitatea mediului, aducînd o notă de prospețime și luminozitate, ele au contribuit la crearea atmosferei atît de specifice a unei redacții.

Ceea ce caracterizează *Ziariștii* lui Mironid pe scena acestui teatru este patosul mobilizator și combativitatea care animă fiecare scenă, fiecare interpret. Regizorul Dan Alexandrescu are meritul de a fi alcătuit o distribuție omogenă și de a fi imprimat spectacolului un ritm de desfășurare dinamic. Dramatismul conflictului și-a sporit astfel intensitatea, conturîndu-se ca o luptă a întregului colectiv de redacție împotriva acțiunii denigratoare întreprinsă de Tomovici. Ion Marinescu, în rolul lui Cerchez, s-a detașat ca o personalitate puternică. A fost viguros și volubil, intransigent și spiritual, sobru și febril, aidoma unui vulcan care erupe atunci cînd adevărul e în pericol (poate prea temperamental față de luciditatea care caracterizează personajul). În rolul lui Tomovici, Ilie Iliescu i-a fost un bun adversar. Multiplele fațete ale măștii pe care o simte desprinzîndu-i-se, au fost redată cu firescul nuanțelor, marcînd astfel trecerea de la cinism la spaimă și de aici la isterie, atunci cînd propria ei adevărată lui față a fost descoperită. Din acest punct de vedere, finalul actului doi ni se pare edificator. Un reflector luminează fața lui Cerchez, imobilizat în cadrul ușii, care îl sfredește pe Tomovici cu ochii lui scăpărători; acesta, mic, încovoiat, în penumbră, se zbate să-și stăvilească ascensiunea. Inutil; Cerchez trece peste eforturile lui.

Omogenitatea distribuției a făcut ca spiritul de echipă al colectivului de redacție să se releve ca o trăsătură distinctă a spectacolului. Interpreții au jucat cu multă sinceritate și vervă. Eugen Nagy a creat un tinăr sprinten și entuziast, la primele lui pagini de izbîndă și chin (Brînduș). Eugen Țugulea, ascunzînd o flăcără nebanuită sub aparența calmului, a realizat un personaj senin și intransigent (Toth). Constantin Adamovici a înfățișat cu discreție farmecul unui reporter agitat, febril, iradiînd căldură și abnegație sub aparența superficialității (Roméo Ionescu). Jean Săndulescu și Nicolae Toma au întruchipat doi redactori juvenili și entuziaști, din păcate episodici (respectiv Vișoru și Pietrosu). Valeriu Grama, în rolul secretarului de redacție, a reușit în cîteva momente să fie convingător în panica și febrilitatea care se cereau redată — mai puțin în alte momente și în general în mișcarea necontrolată.

Cristina Tăcoi a prezentat pe Marcela în culori palide, aproape neobservată, ceea ce a dat o neașteptată semnificație personajului. Dragostea nu s-a impus astfel ostentativ (din afară), ci discret (cu amară ironie).

Ion Marinescu (Cerchez) și Ilie Iliescu (Tomovici) — Teatrul de Stat din Oradea





Scenă din „Ziaristii” — Studioul Institutului de Teatru „I. L. Caragiale”

Regizorul a găsit soluții interesante, amănunte inspirate care să caracterizeze într-o expresie fugară anumite situații sau caractere. Cerchez îl admonestează pe Brînduș; vocea tună, ochii scapără. Brînduș e distrus. Dar o mină caldă îi strecoară discret o țigară: mina lui Cerchez. O mașină țîșnește spre gară cu ziarul încă fierbinte. O clipă totul amuțește. Apoi, mai multe perechi de ochi nedormiți se aprind și se avîntă înaintea mașinii, acolo unde așteaptă un om și adevărul.

Spiritul care a animat colectivul orădean în interpretarea acestei piese i-a asigurat prosopețimea și actualitatea.

Piesa lui Mirodan pe scena studioului Institutului de teatru „I. L. Caragiale” a cunoscut o interesantă punere în scenă. Regia spectacolului — prof. Al. Finți și lectorul George Rafael — și-a edificat concepția pe ideea: „toți trebuie să plătim taxe de intrare în comunism”. Această idee a determinat, în mare, tot destinul reprezentației care s-a transformat, pe de o parte, într-o pledoarie pentru o abnegantă și entuziastă

contribuție la construirea socialismului — cu o excepție, toți redactorii „Vieții tineretului” strînși în jurul lui Cerchez militează pentru această necesitate — și, pe de altă parte, într-un rechizitoriu împotriva celor care vor să intre cu „bilet de favoare” în comunism — Tomovici și Pamfil. Tot timpul spectacolului, această idee regizorală a delimitat cu claritate și pregnanță cele două tabere care se înfruntă, ridicînd la rangul unei colizii de mare însemnătate disputa de idei și principii dintre pozițiile amintite. Totuși, preînd aceste idei regizorale, va trebui să remarcăm în ce privește unele interpretări de bază, că ideea regiei a fost oarecum subliniată prin neglijarea unei alte laturi care face farmecul deosebit al textului: umorul. Ne referim mai ales la interpretarea eroului-cheie Cerchez. Ion Dichiseanu a izbutit foarte bine atunci cînd l-a interpretat pe Cerchez ca pe un om dintr-o bucată, cînd a marcat intransigența redactorului-șef. Tînărul actor a uitat însă de notele lirice și de replica spumoasă a eroului lui Mirodan, a uitat să accentueze suficient fața deschisă, glumeață, una din calitățile determinante ale

firii acestui avocat incoruptibil al adevărului. O mai serioasă studiere a personajului, o mai adâncă sondare a propriilor sale posibilități interpretative ar fi ajutat pe Ion Dichiseanu să creioneze un personaj care s-ar fi impus prin complexitatea sa. Aceasta s-ar fi cerut cu atât mai mult, cu cât Cornel Niculescu a făcut o realizare remarcabilă, interpretând personajul negativ, pe Tomovici. Felul în care el a izbutit să redea figura acestui caracterist descompus, a imprimat spectacolului însuși o notă care-l distinge de alte puneri în scenă de până acum. Tânărul interpret a disimulat cu multă îndemânare adevărata fizionomie a „tragicului mic-burghez”, în așa fel încât dezvăluirea ei păstrează multe elemente de surpriză. Așa cum își rostește replicile Cornel Niculescu în actul I, ești gata să-l crezi că n-a acoperit „cazul Ion Gheorghe” decît pentru motivul că acesta e într-adevăr un calomniator, și că relațiile sale cu Pamfil n-ar juca nici un rol. Ulterior, Cornel Niculescu se dovedește stăpînul unei întregi palete interpretative, completînd trăsăturile personajului său cu noi amănunte interesante și cu forță de caracterizare. Amintim aerul de siguranță ce-l afișează cînd folosește numele lui Voinea pentru a dispune scoaterea din pagină a materialului referitor la Ion Gheorghe.

Două măști veridice în intențiile lor caricaturale au realizat Gh. Mazilu (Gurău) și Cornel Revent (Leu). Poantele ironice la care a recurs primul, pentru a-și desena personajul, au contribuit la deplina satirizare a categoriei de oameni din care acesta face parte. C. Revent a compus masca unui funcționar care privește totul numai prin intermediul narațioanelor de lege, în pieptul căruia „în loc de inimă bate un buget”, simplificînd personajul, cîștit în fond, dar limitat.

Acestui grup i s-a opus tabăra redactorilor situați în prima poziție a luptei pentru adevăr. Cală Pogonat (Toth) a dăruit personajului ei, pe lingă dirzenie și hotărîre, multă căldură interioară. Secretarul de partid devine în interpretarea ei un vajnic apărător al „stăpînurilor noastre — cititorii”, oamenii

muncii. Sergiu Tudose (Romeo) a redat natura de argint viu a reporterului special, vioiciunea sufletească și verva lui contaminantă. Stelian Pepene (Brînduș) a fost prea timorât și lipsit de aripile romantice pe care i le-a conferit autorul. Smaranda Manoliu într-un rol episodic (Pietrosu) a izbutit o creație de reținut prin firescul și spontaneitatea trăirii. Romel Stînciugel (Mișu Rozenblum) a evidențiat în primul rînd dragostea secretarului de redacție față de soarta ziarului, zbuciumul lui legat de eventuala întîrziere a apariției acestuia, satisfacția de a ieși din încurcătură.

Noile versiuni scenice ale *Ziariștilor* au confirmat marea înfrîurire pe care o exercită pilda ziariștilor comuniști asupra conștiinței publicului. Meritoriu e faptul că în toate spectacolele s-au accentuat superioritatea morală și intransigența constructorilor vieții noi. Tabăra eroilor pozitivi s-a afirmat cu vigoare, depășind în toate compartimentele, prin spirit și avînt, pe cei de teapa lui Tomovici și Pamfil. De pe scenă a răsunat cu însoflete mesajul eroilor comuniști, mesaj care sădește în inimi încrederea și bucuria de a ne număra printre oamenii situați alături de Cerchez.

În același timp, cele trei noi versiuni scenice au constituit prilej de reușite actoricești: Ion Marinescu, Eugen Nagy și Eugen Țugulea (Oradea), Eugen Popescu și Ion Pîslaru (Brăila), Cornel Niculescu, Smaranda Manoliu și Sergiu Tudose (Institutul de Teatru) au dovedit o grijă vrednică de elogi în accentuarea trăsăturilor de caracter care definesc personajele interpretate. Prin diversitatea tipurilor realizate, chiar atunci cînd era vorba de unul și același personaj, acești actori, și alături de ei și alții din spectacolele analizate, au demonstrat inepuizabila gamă de interpretare de care dispun tinerii noștri actori.

Ziariștii au trăit la cîțiva ani de la prima lor apariție pe scenă o nouă strălucire. E o biruință nu numai a autorului, ci și a teatrelor care au pus în scenă această piesă.

Cronicar

ACOLO UNDE SE PRĂBUȘESC ILUZIILE

Teatrul Municipal: Moartea unui comis-volajor de Arthur Miller

În patria sa, America, Arthur Miller este recunoscut și refuzat totodată. Premii mijlocii, premii prestigioase și premii faimoase, culminînd cu imbatabilul — în Statele Unite — „Pulitzer Prize”, i-au însoțit la rînd conturarea personalității de dramaturg. Broadwayul

l-a dat însă uitării în ultimele stagiuni, eliminîndu-l — nu se știe pînă cînd — de pe afișe. „Îl propunem pe Arthur Miller la titlul de dramaturg nr. 1 al Americii de azi!” — scria un cronicar dramatic, exprimînd o opinie mai generală —, dar comisia

senatorială însărcinată cu cercetarea stărilor de spirit „antiamericane” s-a arătat circumspectă, anchetându-l în forme grave și jignitoare, date fiind vederile sale progresiste. Asemenea contradicții nu au un înțeles prea obscur. Nu este un secret că libertatea de gândire, din suita idilicelor libertăți vințurate de apologetii modului de viață american, e o figură de stil. Iar umanismul gândirii lui Arthur Miller preferă cazuisticii înstrăinate de realitate, filonul cu mult mai valoros al împrejurărilor sociale, din care a desprins necesitatea apărării adevărului și demnității omului, în raporturile lui cu mediul neprielnic al junglei capitaliste. Ceea ce îl face suspect în cercurile congresionale care, vezi bine, știu la nevoie să-și arate colții. Cit despre Broadway, nu stă în firea companiilor teatrale dispuse de-a lungul celor 20 de kilometri de „cultură” yankee, să macine la nesfârșit grăunțele prețios — drama cu orientare socială — acolo unde voga pieselor „negre” și alifia producțiilor „sexy” se arată mai rentabile, cultivând lesnicios curiozitatea maladivă a unui public deschisă la psihanalize, angoase existențiale și hățișuri mistice.

Moartea unui comis-voiajor, cu care Teatrul Municipal și-a îmbogățit repertoriul, este opera de căpății a creației lui Miller. Cronologic, ea a fost scrisă după *Toți fiii mei* și înaintea *Vrăjitoarelor din Salem*, ambele reprezentate la noi în anii din urmă. Cu *Moartea unui comis-voiajor* Arthur Miller poate fi socotit iconoclast: minuind mijloacele analizei realist-critice și ironia amară,

plasată față de un obiectiv precis, el aruncă aici peste bord idolul ațîțătorului „prosperity” american, pentru ca farsa acestuia, întreținută demagogic, să-și denunțe înfățișarea absurdă și răsuflată. Deoarece realitatea destinului americanilor de rind acoperă dezbateră din piesă pe toată întinderea ei, cu alte cuvinte fiind vorba de o tratare de pe poziții critice a unor probleme actuale ale modului de viață american, caracterul militant al scrișului lui Miller se verifică într-o măsură deplină, ca și limitele concepțiilor sale referitoare la eliberarea omului din marasmul societății capitaliste.

America marii finanțe are talentul de a șoca prin parada aparențelor, însă în spatele lor, pe „scara de serviciu” — cum nota un ziarist sovietic — mirajul prosperității se stinge. Miller a ales „scara de serviciu”, privind aparențele din interiorul lor. *Moartea unui comis-voiajor* fixează ca erou contribuabilul american din mica burghezie, cu o existență liliputană în angrenajul de foc și gheață al intereselor businessmenilor, americanul anonim, nu tocmai liniștit. El se numește Willy Loman. Pînă la deznodămîntul tragic anunțat în titlu piesa începe cu momente din viața familiei Loman, care prin dese retrospecive capătă apoi exîndere. Ca aparențe: o locuință fără pretenții în cartierul Brooklyn (statul New-York) — proprietatea încă neachitată complet a Lomanilor. Comis-voiajorul are propriul său turism, și de la acesta la frigider, sau de la instalația de apă caldă la împărțirea tradițională a camerelor, totul pare orînduit

★



Victor Rebengiuc (Bif). Jules Cazaban (Willy Loman) și Mircea Albulescu (Happy)

pentru a satisface un trai lipsit de griji și ciuitoare. Și realitatea: termenele de scadență a ratelor s-au înmulțit cu fiecare obiect cumpărat, și ele absorb fără întrerupere, an după an, câștigul săptămânal realizat anevoios. Ultima rată coincide cu ieșirea din uz a turismului sau răcitorului, iar sfârșitul datoriilor pentru casă cu însuși crepusculul proprietarilor. Brooklynul pitoresc din tinerețea eroului a fost asimilat cu timpul de imensitatea spațiului newyorkez. În împrejurimile casei, parchetele de verdeață și idila ulmilor au dispărut, înlocuite de ciment, cărămizi și piatră. Treptat, gospodăria omului bun, care aflase odinioară un refugiu de liniște la periferia metropolei, a devenit o insulă sufocată din toate părțile și un vestigiu al visului de pace cimpenească, la care e năzuiește, după peregrinările zilnice, mășutul voiajor comercial. Acesta este peisajul în care eroii încep să se desfășoare, dirijați de o idee pusă în valoare cu remarcabilă forță artistică: dezastrul ce îl implică încrederea oarbă în succesul miraculos de viață, preconizat la megafonul „prosperității” americane.

După ani numeroși de continuă agitație, pe drumuri lungi, străbătute în tovărășia valizelor cu mostre, Willy Loman este un om sfârșit, demoralizat, în pragul sinuciderii. Astfel debutează eroul piesei. El poartă povara eșecului total în viață și responsabilitatea ratării fiului mai mare, Bif. Cum a ajuns Willy Loman o epavă și ce resorturi au provocat tragedia? Răspunsul este dat prin scurte incursiuni în trecutul personajelor, paralel cu plasarea în prezent a acțiunii dramatice, procedeu asupra căruia vom reveni. Idealistul, inimosul, harnicul Willy Loman și-a orientat și continuă, învins, să-și orienteze speranțele, în direcția șanselor de îmbogățire subită și glorioasă, pe care propaganda modului de viață capitalist le flutură pe dinaintea ochilor însetați. A crezut în ceasul cind va putea încheia tranzacții în stil mare pentru firma sa, respectat de la distanță și răsplătit cum se cuvine. A rămas însă un funcționar umil, puțin caraghios, pe care, îmbătrânind, vechii clienți îi dau uitării, iar firma îl concediază. Și-a crescut copiii, Bif și Happy, în nota „calităților” pe care tinărul de succes trebuie să le inspire, pentru a se face remarcat în cercurile de afaceri: vigoare fizică, fără nevoia cunoștințelor pozitive, aerul „simpatic” și „personalitatea” înțeleasă ca întrepreditate, inițiativă în comerț și spirit dominator. Dar primul se deconectează din adolescență, în urma luării nevinovate de contact cu un păcat al tatălui, iar celălalt, suficient și afemeiat, alege o existență mediocră. Încolțit de datorii, cu salariul tăiat la o vîrstă cind spera gratificații pentru



Victor Rebengiuc (Bif)

serviciile aduse firmei și mai apoi înlăturat, resimțind disprețul fiului rădăcitor, Bif, în sfârșit, realizând imensa decepție a insuccesului total, bătrînul Loman oboșește, devine iritabil, aproape greu de suportat și alunecă în sincope care, îndepărtîndu-l bolnăvicios de realitate, îl fac să trăiască cu voce tare, de unul singur, trecutul de iluzii greșite, drept paleativ.

Linda, soția sa, concepută ca o iconă a purității conjugale, caută cu adîncă înțelegere să-l sprijine: „Nu spun că Willy Loman este un om mare. N-a câștigat niciodată mulți bani. Numele lui n-a fost niciodată în ziare. N-are nici cel mai frumos caracter de pe lume. Dar este o ființă omenească și se întîmplă cu el ceva groaznic. Nu trebuie lăsat să cadă în groapă ca un ciine bătrîn, trebuie să i se dea o mină de ajutor!” Este o chemare împotriva nesocotirii victimelor „raului” capitalist. În această participare sinceră a dramaturgului la consecințele dureroase pentru viața oamenilor simpli din America, ale otrăvitoare propagande făcute formelor de viață capitaliste, constă aitudinea înaintată, umanismul și gestul de revoltă marcate de Arthur Miller.

Pentru a încheia sumar relatarea subiectului, voi adăuga că după o ultimă bătaie de aripi, ratată și ea, care a reanimat o clipă șansele unei „mari lovituri”, Willy

Loman sînu de sine, gîndind că cei 20.000 de dolari ai societăţii de asigurare vor împlini achitarea datoriilor  i totodată capitalul necesar copiilor pentru a se pune în mi care. A murit v z nd în aceasta o afacere.

Tehnica retrospect iilor, a raportării acțiunii prezente la trecut, a a cum apare în piesă, poate face loc unor discuții speciale. Amintim că procedeul retrospectiv  i al „dublei replici” (ceea ce spune  i ceea ce g nde te personajul) este mai de multe  i amplu folosit în dramaturgia apuseană, în special în unele piese ale lui Eugen O'Neill, ca mijloc de analiză psihologică, sau, ceea ce este mai frecvent, ca mijloc al psihanalizelor freudiene în vogă. Calitatea replicii retrospective în *Moartea unui comis-v iajor* este că ea nu marchează „furii psihopatice”, cum se  nt mpl  în *Straniul interludiu* al predecesorului citat, ci se integrează în logica dramei ca o ilustrare a unor împrejurări determinante din via a eroilor.  ntors spre trecut, chem nd din memorie imaginea fratelui său Ben care „a intrat în junglă la 17 ani  i a ie it din ea la 21 ani, bogat”, sau fr n uri din zilele de speran , Willy Loman nu demonstrează, pur  i simplu, simptomele unei tulburări nervoase, ci incapacitatea sa funciară de a- i dovedi cine este, renun nd la idealuri absurde.

Ca tip social, Loman apar ine categoriei mic-burgheze sau în proletariatului. Raporturile sale cu Howard Wagner, proprietarul firmei, sînt în general amicale, expresie a co-interesării lui în prosperitatea afacerilor. Păcatul ini ial, eroarea pe care o s v r  te Loman, constituie, din punctul de vedere al autorului, prilejul de zg lirii caracterului f r n ic al „democratismului” rela ii or dintre patron  i salariat, a a cum este el t m bit în America. Această eroare, de care Willy Loman nu   i d  seamă, constă în confundarea pre uirii de care presupune că se bucură în ochii patronului, acorda  în trecut  i de b tr n l Wagner, în confundarea libert  ii de a purta cu el discuții degajate, de la egal la egal, cu posibilitatea de a fi men inut în slujbă, ocrotit la b tr ne e  i la nevoie protejat, din considerente sentimentale. Ca  i cum tutuindu-l fără supărare pe patron: „Hello, Howard !”, este unul  i același lucru cu: „Nu ai dreptul să mă concediezi !” (replicile subliniate sînt fictive).

Că salariat, Willy Loman posedă numai ceea ce Marx nume te o „marfă curioasă, forța de muncă” (s. n.), de care capitalistul are nevoie at t timp că ea reprezintă o valoare utilizabilă în produc ia ce o finan eaz . „Ceea ce îl interesează este numai  i numai maximul de forța de muncă ce poate fi

pusă în func iune...”¹. C nd valoarea capacității de muncă a individului scade sau se degradează, dintr-o cauză sau alta, patronul înlătură fără scrupule pe cel vizat.  n acest caz, „democratismul” relațiilor dintre ei nu folose te la nimic. Ceea ce se  nt mpl , în fapt, cu Loman. Con tiin a sa nu ac ioneaz  însă în sensul  n elegerii acestor cauze, fiindcă mirajul  mbo g  ii i-a tocit sim ul critic. El duce în morm nt întreaga sa deznădejde, privindu- i dezorientat nereu ita, ca pe o  ngratitudine a soartei  i nu ca un rezultat nefast al raporturilor din societate.

Se pune întrebarea dacă Miller însuși, ca autor, a fost consecvent în analiza cauzelor sociale pe care se întemeiază asemenea tragedii. Fiindcă este de a teptat că o dezbateri de adincime a acestora să cuprîndă în final o rezolvare cit de timidă, dar istorice te valabilă a problemei. Multor întrebări însă autorul nu le dă un răspuns clarificator.  ntreb m  i noi, ca Willy, „cum a reușit” Charley pe care îl dete  , să facă avere ?  i „cum a reușit” Bernard, fiul acestuia, de i primul este mai limitat dec t Loman, iar celălalt mai pu in „simpatic” dec t Bif ? Din construc ia piesei, pare că ei au devenit prosperi fiindcă „ i-au văzut de treabă” cu bun sim , persever nd „la locul lor” în chip realist  i nu hazardat. Sau „legea junglei”, de care aminte te Ben, a  mpus  i în cazul carierei lor ? Aici lucrurile nu sînt prea clare. Este chiar de mirare că tocmai Charley ro te te la morm ntul lui Loman, concluzia autorului: „Willy a fost o victimă a mirajului prosperit  ii noastre americane. Ca el sînt mulți, zeci  i sute de mii”. Charley înseamnă la rîndul lui cit  i Howard. El este cel indicat să conchidă ?

Pe de altă parte, relațiile dintre Willy  i Bif, de i re in tot interesul pentru formele dramatice pe care le iau, nu justifică întru totul propor iile de cataclism ce le-a avut asupra băiatului, descoperirea infidelit  ii tatălui, mai mult  nt mpl toare, fa  de Linda. Explicarea nereu itei sale în via a capătă o deviere, în sensul unor complexe  i vicii   cunse, pierz nd din forța de generalizare.

Pe alocuri, transpare ca un remediu ideea viciu  sănătoase la tar  („Pleca i din ace e ora e, ele sînt pline de vorbe, de rate de plată  i de tribunale !”). A a cum o traduce practic Bif, prin stabilirea în Texas, ea nu poate constitui o solu ie, pentru simplul motiv că înseamnă o întoarcere la primitivitate. Se manifestă aici acele părerii gre e ale lui Miller, după care „civiliza ia industrială” echivalează cu deprecierea omului, oprit să se dezvolte armonios.

¹ Marx. *Capitalul*, vol. I, p. 257. Ed. P.M.R., 1948.

Fără a trece cu vederea aceste limite, rezultate din neaprofundarea unor realități sociale și din „neutralitatea” poziției autorului față de tendințele majore care se confruntă în societatea americană de azi, *Moartea unui comis-voiajor* rămâne, prin conținutul ei progresist, între valorile cele mai de seamă ale literaturii dramatice apăsene de astăzi.

Spectacolul Teatrului Municipal cu *Moartea unui comis-voiajor* transmite, nu fără inegalități, patosul launtric al piesei. Aportul regiei este apreciabil în alcătuirea distribuției, profilată atent, cu o intuiție care se cuvine subliniată. Nu pot fi surprinse, în spectacol, ostentații regizorale, și dacă este adevărat că regizorul este cu atât mai prezent, în montarea unei piese, cu cât el „nu se vede”, atunci putem aprecia ca o confirmare a acestui deziderat, *discreția* lui Dinu Negreanu.

Tragedia Lomanilor este pusă în valoare prin accentuarea laturii demascatoare a piesei, a înțelesului ei social concret și prin estomparea unor implicații psihologice, cam tulburi și de un subiectivism ușor forțat. Cele mai bune momente ale spectacolului, cu deosebire finalul, trimit peste rampă, vibrant, adevărul plin de semnificații al unor idealuri nimicite. Ceea ce textul oferea totuși ca *gradare* a situației fără ieșire în care Willy Loman se zbate, nu s-a fructificat pe deplin. Au fost tratate în grabă scenele când disperarea lui se lovește de nepăsarea inflexibilă a proprietarului firmei, ca și cea când singura șansă — serviciul oferit de Charley — nu rezolvă nimic, fiind imposibilă, pentru bătrîn, acceptarea unui compromis.

Remarcăm creația lui Victor Rebengiuc (Bif), foarte valoroasă, constituind nu prima oară, dar mai bine ca oricînd, o afirmare a posibilităților sale de interiorizare, într-o expresie concentrată, nuanțată și sobră. Stăruie, în interpretarea dată acestui rol dificil, nu atât vlăguirea și complexul de cleptomanie (din bagajul personajului), cât mai ales inteligența, conștiința revoltată împotriva drumului pe care perseverează tatăl său, dorința de a se regăsi, dincolo de dezorientarea care i-a viciat propriul drum în viață. Spre deosebire de Bif, fratele său mai mic, Happy, este mult mai puțin contorsionat. Superficialitatea tip „dandy”, care îl caracterizează, apare în jocul lui Mișea Albulescu, punctată însă de unele accente, le-am numi agresive, cărora tinărul interpret le-a fost tributar și în alte roluri.

Cu greu putea fi găsit la noi, un actor mai potrivit pentru Willy Loman, decît Jules Cazaban. Exceptionala mobilitate, contactul cerebral cu rolurile și plasticitatea

jocului său, apoi capacitatea de a realiza „culoarea locală” a personajelor interpretate îl indicau neîndoiește în această distribuție. Bătrînul Loman se desfășoară pe o partitură dramatică întinsă, care presupune virtuozitate (alternanța realității apăsătoare a prezentului cu trimiterile retrospective, de o gamă îmbelșugată). Jules Cazaban a avut aici și adîncime, și gravitate, și variație. El a adoptat tonul firesc al emoției, măsurat și tact în expresie, acolo unde ar fi ispitit din umbra rolului, într-o viziune greșită, un suflu morbid. Fapt regretabil — actorul fărîmîtează uneori, în vorbire și gesturi, imaginea personajului, probabil dintr-o insuficiență stăpînire a replicilor. Ceea ce l-a condus — dar aceasta poate fi și o greșală: de concepție — către o manieră ușor melodramatică, se înțelege, inadecvată.

Arătăm că Linda imploră: lui Willy „trebuie să i se dea o mîna de ajutor!” Ea caută — și nu găsește — o soluție, ilustrînd o stare de spirit ocrotitoare și duioasă, dar numai atât. Miller nu a sugerat o soluție anume și era cu neputință ca interpreta (Clody Bertola) să o fi trasat. Credem însă că glasul actriței încearcă prea des trunelul plînsului, accentuînd dilema mesajului purtat de personaj. În finalul piesei, Linda are ultimul cuvînt. Aici Clody Bertola a atins perfecțiunea tragică a doliului pe care monologul Lindei îl semnifică. Aceasta înseamnă foarte mult.

Identitatea confuză a lui Charley, despre care am amintit, s-a tradus *ad-litteram* în spectacol. El apare incert în interpretarea lui Ion Manta, dar altfel, după cît se pare, nu se putea. Alte cîteva apariții nu întregesc caracterul propriu-zis: Ben, care ar smuls diamante din junglă, învățînd legile junglei (aluziile la societatea americană sînt transparente), se erijează în *alter-ego* al lui Loman; Ionescu-Gion, care rostește replicile celui mort (pentru că Ben este mort, dar își face intrarea chemat de memoria lui Willy), pare descins din filmele cu cow-boy, deși ar fi trebuit să întrupeze nu numai spiritul aventurier, ci și latura burgheză a răposatului.

Arhitectul Paul Bortnovski a construit interiorul secționat al vilei Lomanilor cu grijă pentru detalii și stil (America, începutul secolului, case plătibile în rate, cum asigură și programul de sală). Retrospectivele se joacă la nivelul rampei, cu elemente sumare — și sugestive — de mobilier.

Este un spectacol care angajează, hotărît, mai mult, prin condiția textului, decît *Omul care aduce ploaie*.

Emil Mandric

În evoluția de dramaturg a poetului Nicolae Tăutu se manifestă o inexplicabilă inconsecvență. Dacă ar fi să analizăm drumul parcurs de scriitor de la *Furtuni de primăvară* la *Zbor de noapte* și de la *Ecaterina Teodoroiu* la *Oprîi-l pe Dick Warings*, căutînd expresia unei oarecare ascendențe, observăm cum elementele calitativ superioare ale primelor lucrări au devenit în lucrările următoare scăderile lor, cum ceea ce s-a cîștigat în unele, s-a pierdut în celelalte. Cel mai edificator și mai proaspăt exemplu ni-l oferă confruntarea ultimelor două piese. *Ecaterina Teodoroiu* s-a impus prin umanismul simplu și înflăcărat al personajelor, ceea ce ar fi trebuit să caracterizeze în primul rînd și lucrarea inspirată pe o temă atît de amplă ca lupta pentru pace: *Oprîi-l pe Dick Warings*. Din păcate, ceea ce constituie principala slăbiciune a acestei lucrări, ceea ce îi lipsește este tocmai umanismul.

Asumîndu-și împreună cu St. Bucevski răs-punderea noii piese, Nicolae Tăutu a urmărit să întreprindă un rechizitoiu la adresa lumii capitaliste și a freneziei războinice, lume pentru care noțiunile de etică și umanitate capătă înțelesuri mercantile, pentru care omul nu mai reprezintă decît o simplă sursă de profit, pentru care banul anihilează orice afecțiune, orice sentiment, orice speranță. Și pentru a înlesni rechizitoriul, autorii ne introduc în intimitatea acestei lumi, acolo unde se nasc afaceri și bombe.

Căutînd să deslușim sensurile și virtuțile acestui rechizitoriu, sîntem solicitați dintru început de rezonanța imperativă a titlului. Se desprind din această formulare — *Oprîi-l pe Dick Warings* — trei întrebări pe cit de simple, pe atît de semnificative: cine este Dick? ce acțiune întreprinde el? și de ce trebuie oprit? Răspunsurile pe cit de semnificative, pe atît de simple, vin mai repede decît ne-am fi așteptat. Chiar în actul I, din primele scene, aflăm hotărîrea înaltului senator american John Warings, de a imputernici pe fiul său, locotenentul de aviație Dick Warings, să efectueze primele zboruri cu încărcătură atomică pe avioanele fabricate de dînsul. Avem, prin urmare, clarificate datele problemei. Urmează elucidarea ei. Fiul senatorului năzuiește, visează să zboare. Dar fiul senatorului e slab, e plăpînd, e inapt — prin constituția sa fizică — împlinirii visului. Terorizat de acest gînd,

se apucă de băutură. Iată însă că senatorul (nu tatăl) îi oferă pe neașteptate prilejul rîvnit. Slăbănogul, anemicul, interzisul, trăiește de acum beatitudinea dominației. Se va vedea, în sfîrșit, plînd ca un semizeu deasupra omenirii, uimind-o și înfricoșînd-o prin măreția forței sale. „Nu știu oamenii ce minunate sînt aceste zboruri... Parcă aș avea sub mine nu o încărcătură atomică sau cu hidrogen, ci destinul întregii omeniri. Și ce bine este să zbori, stăpin pe soarta lumii”. (Actul II). Sensul și prețul acestei temerare măreții îi sînt indiferente. În frenezia împlinirii visului, cel îndrăgostit de albas-tul văzduhului, cel care rivnise de mic să fie puternic și sus, nu-și mai pune nici o întrebare legată de secretul acestei neașteptate împliniri. Preferă să bea în continuare (de data aceasta, probabil, de bucurie). Aflăm însă, spre sfîrșitul primului act, explicația cuvenită. Senatorul, deși perfect conștient de rezistența inoioasă a avioanelor sale, îi acordă lui Dick dreptul de a zbura, spre a beneficia astfel de o garanție morală, în fața celeilalte firme — „Vulton” — care-l concurează cu mai mulți sorți de izbîndă. La baza actului de înaltă filantropie paternă, stă astfel același interes meschin, josnic, care-i caracterizează în general pe exploatare și care se materializează în ultimă instanță în aceeași expresie: banul. Banul care dezumanizează și ucide. În numele acestui ban, fabricantul-senator își aruncă în brațele înspăimîntătoare ale morții, fără o tresărire sau o lacrimă, pe propriul și unicul său fiu. Iată, deschizîndu-se aici, una din paginile cele mai demascatoare ale rechizitoriului.

Din acest moment, conflictul își conturează poli; la un capăt despotismul și venalitatea mercantă — John Warings — la celălalt, sensibilitatea și căldura umană — Rose Rood (Rose Rood fiind un fel de doică a lui Dick). Între acești poli, angajați în acțiunea și conflictul de bază al piesei, evoluează cîteva personaje cu funcții mai mult sau mai puțin apropiate de subiect. Definim aceste funcții în raport cu atitudinea lor față de acțiunea senatorului. Unii, din preajma lui Dick, nu iau nici o atitudine; ei sînt Steve, Smith și Gipsy. Ei se rezumă la comentarii de dife-ite nuanțe critice la adresa zborurilor cu încărcătură atomică în general, și la acțiuni separate, ilustrative, care nu se integrează organic în conflict. Astfel, Steve și Smith

★

Scenă din actul II



refuză să mai zboare, conștienți de semnificația socială a acestui protest și de proporțiile pe care le-ar dobîndi extinderea lui în masă, dar refuzul lor nu are absolut nici o legătură cu planul conflictului, desfășurîndu-se în afară, ca un caz separat, cu totul independent. De aceea, actul III, dedicat în întregime anchetării lor, este prin excelență, o piesă într-un act. Alții, din preajma senatorului, preferă să accepte situația și chiar s-o înlesnească, spre a nu se expune prejudiciilor și, în definitiv, spre a nu pierde cîteva procente care li se oferă drept remunerație. Aceștia sînt: prusacul von Stromm care „a venit ca prizonier în America și se întoarce acum ca învingător”; generalul Cooper, un om de afaceri în uniformă, de o perfidie candidă; un medic cu gradul de colonel, autor al referatului care certifică rezistența piloților pe avioanele Warings; Alice Duncan, o femeie „fără scrupule”, asociată de cîteva ore (și procente) a domnului senator. Între ei există o armonie deplină, determinată de comunitatea intereselor și a dividendelor. O singură contradicție sparge această armonie (atunci cînd nu se mai întrezărește nici un mijloc de a se dezlănțui punctul culminant). Este contradicția sentimentală John-Alice. Senatorul, spirit instabil și aventuros, o părăsește la un moment dat pe Alice (între actele II și III) și se căsătorește, departe de parteneri și de rosturile piesei, cu o înfirziată marchiză din Franța. Această infi-

delitate spulberă perspectivele fostei amante, care se vedea realizîndu-se cîndva printr-un act similar, și determină o ruptură a legăturilor obișnuite, de dragoste și afaceri, între ea și John. Din gelozie, Alice se răzbună, dezvăluind lui Dick și Rose, în final, secretul atît de mult camuflat. Ceea ce provoacă izbucnirea isterică a lui Dick, și reflexul conștient, de semnificație tragică, al doicii, care îl împușcă.

Prea puțini sînt cei care opun o rezistență activă traducerii în fapt a hotărîrii lui John. Pe firul principal al acțiunii (care străbate, de altfel, căi întortochiate) se întîlesc numai două personaje: colonelul Petersen și Rose Rood. Ce pot să facă demnitatea și sensibilitatea atunci cînd nu sînt conjugate cu energia? Nimic, sau cel mult... ceva, nu însă ceea ce trebuie. Așa, de pildă, colonelul Petersen, care comandă în actul I regimentul de aviație din care face parte și Dick, interzice, printr-un ordin cit se poate de categoric, ca acesta să mai piloteze vreun avion. Din momentul în care senatorului i se aduce la cunoștință acest ordin și pînă la plecarea vaporului colonelul este destituit și transferat pe avioanele de transport din Africa. Odată cu acest transfer, colonelul părăsește, bineînțeles, și piesa (revenind abia în final). Mai solicitată și mai interesantă pare evoluția personajului Rose, de la implorările sterile din primele acte, la protestele vehemente din ultimul act și la gestul disperat din final,

indăpăsa ea însăși pe revolverul care de mult trebuia să țintească vinovații și îl ucide acum pe Dick. Numai că soluția nu ni se pare recomandabilă și glonte nu rezolvă problema. În locul lui Dick va zbura altcineva (care nu va avea probabil o doică atît de grijulie) și John — sau Vulton — își vor încasa cu seninătate beneficiile. Replica adresată de către Rose lui John: „Tu l-ai ucis! Voi l-ați ucis! Voi mi l-ați ucis!” sună într-adevăr ca un aspru act de acuzare, căruia îi lipsește însă *sentința*. Rose nu putea s-o dea și nici nu era indicată s-o facă.

Autorii au ajuns aici din cauza unui viciu de conținut. Dick Warings nu reprezintă demența războiului rece, ci criza unui organism defectuos. Irascibilitatea sa e provocată de obsesia slăbiciunii și de multe complexe de inferioritate. Pentru a-și înfrîna această obsesie, tinărul aviator bea. Prin urmare, atunci cînd se pune problema interzicerii zborurilor sale și se invocă drept argument această predilecție alcoolică, acțiunea se reduce la un caz strict individual și izolat, și se minimalizează. Atributele cu care a fost înzestrat personajul principal nu sînt tangente cu semnificația socială a zborurilor efectuate de tinerii aviatori americani, îmbătați de nevroza războiului rece. Pe o premisă falsă, nu se poate naște un conflict adevărat. Toată disputa dramatică dintre Rose și senator capătă o traectorie redusă la cadrul particularului.

Reiese din desfășurarea acțiunii, cu toată străduința autorilor de a ne demonstra, prin discuții interminabile, contrariul, că patologicul devine o cauză a războiului rece. Ceea ce e o inversare a raporturilor între cauză și efect. Starea aceasta de irascibilitate extremă, de demență aproape, este în realitate provocată de politica cercurilor imperialiste, care susțin și promovează cu un sadism nemăiîntîlnit măcelul nervilor, și nicidecum de constituția fizică mai mult sau mai puțin normală a cutărui individ. Această stare poate fi cel mult o condiție. Adevăratul efect se produce în umbra unei singure clipe. Și de fapt, acolo a scăpărat scintea adevăratei drame sociale, fără ca autorii s-o bănuiască. Redăm aci cuvintele a două personaje. Dick personajul principal: „Ții minte cînd eram copil, eram slab și fricos. Acest gînd mă obseda. Mă înnebunea. Această haină de aviator mi-a dat puterea”. Și mai departe: „Asemenea zboruri sînt numai pentru oameni superiori. Lor le aparține lumea. Mai bine să fii privit cu teamă, decît cu milă...”. Rogers, personaj episodic: „Adjutantul aviator Rogers s-a îmbătat. Ptiu! Strașnic s-a îmbătat... L-ați întrebat pentru ce?... Adjutanul Rogers s-a săturat de toate. Rogers, mergi în Japonia! Rogers, mergi în

Coreea! Rogers, mergi în Taiwan! Rogers, mergi la Hamburg! Rogers, trage! Rogers, ucide! Și lui Rogers îi place să cînte... Ascultați-mă! (cîntă)”. Vorbesc aici un bolnav și un bețiv, amîndoi aviatori care au zburat pe avioanele cu încărcătură atomică. Boala este incurabilă; beția este lucidă, amară, ironică, tristă, amenințătoare și, mai ales, *dramatică*. Ne-am fi așteptat ca drama unui om să intereseze mai mult pe autori, decît crizele unui bolnav. S-ar fi evitat astfel caracterul singular al problemei, pentru o semnificație plurală.

Eroarea este determinată de faptul că autorii au neglijat investigația profundă a mediului și relațiilor sociale caracteristice, fără de care sfera de asociații nu poate depăși limitele particularului.

O asemenea investigație ar fi stimulat fără îndoială unitatea de concepție și de acțiune a piesei. O selecție a elementelor esențiale, capabilă să ofere substanță și consistență dramei, să-i dea nu numai întindere, dar și adîncime, ar fi concentrat firele acțiunii și le-ar fi dat o direcție mai eficace. Conflictul s-ar fi conturat pe o bază solidă și ar fi avut perspectiva unei desfășurări dramatice ample, tocmai pentru că ar fi fost unic și central. Ceea ce capătă în piesă expresie antagonică este facil și adiacent. O asemenea investigație ar fi permis crearea unor personaje complexe (sau cel puțin simple) și nu complicate. În acțiunea propriu-zisă, cu rosturi determinate, participă individualități eterogene, încărcate cu cel puțin o trăsătură inutilă.

În sfîrșit, o asemenea investigație ar fi înlăturat austeritatea didactică pentru emoția artistică, mai convingătoare decît orice prelegere. Această austeritate a determinat nemăsurate explicații, pe care personajele și le dau nu din necesitatea de a se lămurii pe ele, ci din dorința de a convinge publicul de anumite lucruri care nu reies suficient din acțiune.

Premiera a avut loc la începutul primăverii, pe scena Teatrului Armatei. Aici spectacolul a scăpătat o expresie mai unitară, datorită străduinței regizorului Mircea Avram de a imprima un caracter mobilizator acțiunii, ceea ce a permis limpezirea pe alocuri a unor idei și relații confuze în text. Ceea ce dă unitate și semnificație spectacolului, derivă din sublinierea procesului de maturizare socială a personajului feminin Rose, care străbate drumul de la invocarea firavă la acțiunea violentă și elucidează astfel — pe un plan redus — punctul de vedere al autorilor. Elena Chiosa, în acest rol, încearcă un act de virtuozitate.

O vedem în actul I, în portul despărțirilor, îmbrățișind cu toată dragostea de mamă pe Dick, și implorindu-l să rămână, căutând în ochii fiecăruia, sclipirea unei umanități și a unui ajutor, fringându-se în singurătatea și golul slăbiciunii. Acolo un singur om îi spune adevărul: colonelul Petersen. O vedem apoi în actul II pe pământul reinvierii fascismului, căutându-l pe Dick, zbatându-se să-l salveze de la pieire, înșelată de fiu, de senator, de medic, de prieteni, ridicată de poliție. Acolo este înăbușit adevărul. O vedem apoi în închisoare, mică, imobilă pe o bancă rece, cu ochii congestionați de indignare, secați de lacrimi — ascultând; ascultând durerea unor aviatori care s-au lepădat de aripile criminale, ascultând ipocrizia și cinismul anchetatorului, ascultând strigătul de moarte înfricoșător al unor oameni. Acolo înțelege adevărul. O vedem în sfârșit în ultimul act, demnă, stăpînă pe sine, înfruntînd cu dirzenie despotismul senatorului, încercînd să mai salveze ceva, și apăsînd pe trăgaci simplu și copleșitor, cînd totul pare definitiv pierdut. Acolo a biruit adevărul. Dar ne întrebăm la sfârșit, ce intensitate ar fi căpătat evoluția dramatică a acestei eroine, dacă autorul ar fi făcut un sondaj adînc în cutele sale sufletești nebănuite (și neexplorate), dacă n-ar fi obligat-o să debeatze anumite platitudini, dacă nu i-ar fi pus pe umerii ei firavî răspunderea unui conflict care o depășește?

Urmărind expresia rechizitorială a textului, regizorul a indicat personajelor negative o desfășurare satirică. Cu excepția lui Geo Maican, cei cîțiva interpreți ai acestei faune au reușit să schițeze unele caricaturi abile. Constantin Irod — un general prusac, cu chelie și monoclu, autoritar, viclean și sprinten ca un resort; Aurel Rogalski — un om de afaceri în uniformă, ipocrit și laș, cam țeapăn și rigid; George Sion — un medic felin și canalie nebănuită; Nicolae Gărdescu — un procuror obez și sadic, de o excelentă expresivitate scenică; Migry Avram-Nicolau — o cochetă sireată și înaltă, care știe să calculeze procente și situații. În ceea ce privește persoana senatorului, ea ne-a fost înfățișată într-o sobrietate rigidă de către Geo Maican, pe linia unei maxime accentuări a venalității și despotismului. Ceea ce, judecînd rolul pe toată întinderea lui, înseamnă o simplificare exagerată. Un joc exterior caracterizează interpretarea dată de Ion Punea, adjutantului Steve, cel care ar fi trebuit, prin ideile sale progresiste, să ni se înfățișeze apropiat, frîmțat de destinele partenerilor. Prin contrast, colegul său Eugen Petrescu, într-un rol mai darnic — sergentul Smith — a fost sprinten și volubil, comunicativ și sincer îndrăgostit

de soare și adevăr. În două apariții episodice, Sergiu Dumitrescu și Natașa Nicolescu au conturat două profiluri interesante. Primul, un colonel demn, cald, reținut, abordînd o tristă (dar nu deznădăjduită) resemnare; a doua, o bufetiерă blondă, zglobie ca un fluture (cînd e în uniformă), agresivă ca o cocotă (cînd e în rochie-sac), și falsă, ca o lacrimă pe scenă, cînd plînge în preajma despărțirii de Dick.

N-am vorbit pînă acum de cel care trebuia să fie eroul principal. Dick circulă ca un caz patologic, undeva între prieteni și dușmani. Interpretarea lui Toni Zaharian, pe care l-am văzut la premieră, a accentuat într-o mare măsură din mozaicul de trăsături, pe cele clinice, capabile să justifice, în ultimă instanță, evadările frecvente și stranii ale personajului de pe făgașul normal. Toni Zaharian a adoptat astfel o mască crispată, o precipitare continuă, o bruschețe epileptică. Cînd o îmbrățișează pe Rose, parcă o face silit; cînd ride, ride sinistru; cînd bea, devine obsedat. Cel mai reușit moment îl realizează în final cînd află adevărul și, în pornirea lui bolnăvicioasă, îi amenință pe toți cu moartea. Atunci într-adevăr simți proporțiile catastrofale ale demenței. Atunci, într-adevăr, simți că nimeni nu-l mai poate opri. Actorul domină scena, înflorează sala. Și cînd spune, transfigurat de emoție: „Dick nu va mai plimba degeaba bombe!” — se produce un cutremur de indignare.

Dar regizorul i-au scăpat două momente, a căror rezolvare mai atentă ar fi adus pe aria semnificațiilor două idei prețioase. Este vorba, în primul rînd, de personajul Rogers, care a fost tratat ca un bețiv incurabil și agasant, de către Napoleon Crețu. Toată drama acestui personaj, exprimată într-o alură lucidă, ironică și lirică, în cuvintele citate de noi, a fost minimalizată și redusă la un divertisment facil. (O melodie oarecare revine în desfășurarea spectacolului, în câteva momente-cheie: cînd oamenii se despart, cînd prietenii se întîlnesc, cînd Dick se pregătește să decoleze. Nu este greu de presupus ce semnificație ar fi dat întregului spectacol această melodie, dacă ea ar fi fost cîntată de Rogers și ar fi revenit ca un leit-motiv al dragostei de viață, în aceleași momente).

În al doilea rînd, e vorba de răsturnarea de situații din final. În clipa în care Dick fuge spre avion, senatorul (pînă atunci de altă părere) strigă înspăimîntat: „Oprîți-l pe Dick!” Acest reviriment, care concentrează într-o singură replică efectul unui șoc puternic, a fost neglijat în spectacol și, prin urmare, nu s-a transmis. Perspectiva

pierde astfel din claritate, întrucât ştindardele magnaşilor par a nu se fi clătina nici măcar cu un centimetru. Rămâne însă, puternic şi agitatoric, sunetul revolverului din mîna unei femei plăpînde, Rose Rood. Şi rămîne, ca o impresie certă, efortul

vizibil al colectivului teatrului de a lumina şi îmbogăţi în spectacol expresia insuficientă pe care autorii au dat-o unui important mesaj de luptă.

C. Paraschivescu

JALNICA FIGURĂ A INTELLECTUALULUI MIC-BURGHEZ

Teatrul „C. Nottara”: *Vilegiaturiştil* de M. Gorki

„După cum ştii, voi scrie un ciclu de drame. Asta-i sigur. Una dintre ele va înfăţişa viaţa intelectualilor. O mulţime de oameni lipsiţi de idealuri şi deodată! — între ei apare un om — care are un ideal! Ce mai furie, tărăboi, urlete şi larmă stîrşeşte!” îi scrie Maxim Gorki, în anul 1901 lui C. P. Piatnişki. Dar în momentul acela. Gorki nu ştia încă, în mod limpede, cum va fi piesa. Curînd însă, se hotărăşte să vorbească despre „acea parte a intelectualităţii ruse, care se trage din păturile democratice, dar, după ce a atins o anumită treaptă socială mai înaltă, a pierdut legătura cu poporul şi deşi e singe din singele lui, ea a uitat de interesele poporului, de necesitatea stringentă de a lărgi viaţa lui”.

Aceasta este ideea de bază a piesei *Vilegiaturiştil*, intitulată astfel pentru că autorul îşi consideră personajele trecînd prin viaţa aidoma unor oameni în vacanţă, care au griji, în fond, puţine, dar care gem tot timpul, fie că au mincat mai mult decît e necesar, fie că pădurea prin care ei se plimbă nu este destul de umbroasă. Şi fac din aceasta o dramă, se vaită, se socot nedreptăţiţi, jigniţi.

Perioada premergătoare anului 1905, perioadă bogată în frămîntări de tot felul, în curente politice şi artistice diferite, în căutări şi renunţări, în elanuri şi deznădejdi, l-a făcut să ia o poziţie fătîşă, în primul rînd în problema intelectualului care ar avea el, primul, datorită să facă puţină lumină în ceaţa aceasta de confuzionism, dar care, fie că provine din burghezie, fie că pornit din popor, a parvenit la burghezie, se lamentează pe toate tonurile în jurul propriului său „eu”, şi se înecă în mocirla s'ătută a individualismului.

Dacă acest intelectual este medic sau inginer, preocuparea lui de bază este „să facă avere”, să se îndestuleze, nu să ridice poporul la civilizaţie, la cultură. Dacă este scriitor, el se refugiază în cele mai reacţionare curente artistice (decadentism, na-

turalism) şi cîntă jalnic „cîntecul unei culturi în descompunere”. El poetizează spaima vechii lumi exploatare, care se vede la capăt de drum, găseşte explicaţii filozofice pentru propria lui descompunere morală, iar glasul său, spune Gorki, „răsună ca nişte dangăte de clopot ce prevestesc moartea unei societăţi egoiste, cu nervii măcinaţi, a unei societăţi care şi-a supraestimat puterile”. Şi tot despre acest soi de intelectual vorbeşte Gorki, cînd arăa că el navighează pe o mare furtunoasă, dar într-o barcă de lemn putred, de la un curent la altul, mizînd astăzi pe filozofia materialistă şi mîine pe cea idealistă, denaturînd sensurile uneia şi exagerînd limitele celeilalte, fiind mereu în căutarea unui ţarm la care să-şi ancoreze fără greş mărunta lui făptură, dar negăsindu-l nicîcînd, pentru că un asemenea ţarm se refuză unei asemenea mărunte făpturi.

Încărcat cu o nestăvilită minje împotriva acestei lumi, Gorki purcede la demascarea ei, în cîteva dintre piesele sale, *Micii burghezi* fiind, printre acestea, cea mai bine conturată. Scrisă în aceeaşi perioadă (1901—1904), piesa *Vilegiaturiştil* oscilează, ca gen, între frescă, dramă şi satiră. De-a lungul a patru acte, personajele îşi poartă plictisul şi infatuarea, se îmbată cu vorbe strălucitoare, dar seci, şi se tem cumplit de adevăr, iar cînd cineva vine să le strige în faţă că viaţa lor este inutilă şi că ei sînt sortiţi pieirii, resorturile echilibrului lor se rup, iar furia, cu toate că grozav de zgomoasă, se zbate aidoma unei păsări cu aripile frînte. Pentru că există cineva care îi acuză. Este doctoriţa Maria Lvovna, o replică — pe plan intelectual — a muncitorului Nil din *Micii burghezi*. Conştientă de menirea ei în societate, convinsă că semenii ei, oamenii din popor „ne-au trimis înainte ca să le deschidem drumul spre o viaţă mai bună”, Maria Lvovna nu se mulţumeşte doar să se simtă ea însăşi legată de popor, ci militează necon-



Scenă din actul I

tenit, în rindurile intelectualilor, pentru a le arăta drumul pe care trebuie să pornească.

Spuneam la început că Go ki și-a propus să scrie o dramă. Dar, aducând în scenă un număr mare de personaje, fiecare având propria lui frământare, propriul lui conflict cu viața, piesa a căpătat, într-un fel, contur de frescă, conflictul puternic, central, fiind distribuit, împărțit în câteva conflicte mai mici, menite să reflecte împreună imaginea frământărilor unei pături sociale. Dar multitudinea de planuri, spre care scriitorul își îndreaptă reflectorul, îl face să nu-și prezinte personajele în aceeași lumină, pe unele satirizându-le, altele descriindu-le drama, pe unele iertându-le mai mult, pe altele, dimpotrivă, acuzându-le puternic.

Puternic influențat de Cehov, Gorki se bazează mult, în această piesă, pe dialog. Discuțiile sînt lungi, oboșitoare, și parcă vor să copleșească totul, iar din această copleșitoare oboseală să reiasă atmosfera sufocantă în care trăiesc personajele. Numai că, spre deosebire de Cehov, Gorki n-a dotat în aceeași măsură lungimea dialogului, n-a dat „lincezelii” personalitatea pe care i-a dat-o în nenumărate rinduri Cehov. Și aceasta s-a întimplat pentru că stilul lui Cehov nu-i este propriu lui Gorki, care trecînd mai departe, după aceea, la alte opere, și-a

definit personalitatea mergînd pe un alt drum, în care dinamismul acțiunii capătă din ce în ce vigoarea dorită.

Dacă însă, cu toată greutatea de interpretare, direcția Teatrului „Nottara” a hotărît să pună în scenă această piesă, regia avea sarcina să scoară în relief sensul dominant al piesei, adică demascarea intelectualității mic-burgeze, găsind o formulă artistică sugestivă, în stare să ofere spectatorului nu un șir de imagini, ci o imagine globală, nu o serie de figuri mai mult sau mai puțin bine conturate, ci o anume lume cu caracteristicile ei precise.

Din păcate, lucrurile nu s-au petrecut astfel și spectacolul a apărut fărîmițat, neunitar.

Să ne explicăm.

La deschiderea cortinei ni se prezintă în fața ochilor o cameră a vilei unde locuiește familia Basov. El este un avocat care a făcut avere în scurt timp, mizînd pe necinstea unora și naivitatea altora, oprindu-și întotdeauna „partea leului” și considerînd viața un parc de vinătoare în care trebuie să petreci și să te înfrupti din tot ce este mai bun.

În această vilă (cele patru acte se petrec în camerele ei, în parcul ce o înconjoară și în pădurea din apropiere) defilează întreaga serie de personaje ale piesei, fiecare aducînd cu sine o dragoste neîmpărțită, o dramă de

alcov, o nepuțință de acțiunea, o năzuință spre mai bine, o suficiență ostentativă etc. etc. În această vilă, care se vrea oaza, turnul de fildeș al „intelectualilor”, se produc ciocnirile. Dar nu despre ciocnirile mărunte între X și Y vrea să vorbească Gorki. Nu acestea formează conflictul esențial al dramei. Ele sînt numai țesătura de fond pe care se profilează în mare, discrepanța dintre individualismul mic-burghez, falimentar, al eroilor, și viața care înainteașă cu curaj, cu avînt, spre zorii unor alte realități. Și tocmai această viziune a lipsit regiei (Mihai Raicu). Spectacolul se limitează la prezentarea „cumințe” a fiecărei drame, la trecerea în revistă a personajelor (dintre care nu toate cu valențele cu care le-a încărcat autorul), la studierea oarecum atentă a firelor din care este făcută țesătura piesei, dar nu la sudarea organică a tuturor elementelor ei componente pentru obținerea unei concluzii limpezi cu care publicul să plece acasă, convins că „apărarea individualismului” nu este decît o teorie reacționară, a unei clase exploatoare, și că libertatea, mult îmbibată de această clasă, este, de fapt, libertatea ei de a exploata.

Lungind inutil anumite scene (duclurile amoroase din pădure, scenele dintre Olga Alexeevna și Varvara Mihailovna, lamentările Kaleriei) și insistînd prea puțin asupra tensiunii cu care trebuiau jucate scenele în care se pune direct problema conflictului de clasă (discuțiile Mariei Lvovna cu Suslov și cu Șalimov, demascarea atitudinii retrograde față de femeie a lui Basov și Suslov, lupta de principii între Vlas și Kaleria), regizorul a uniformizat conținutul, făcînd în felul acesta să apară în prim plan ceea ce nu era esențial și să pălească ideea de bază. La aceasta a contribuit și o greșită distribuție a rolurilor, o greșită înțelegere a felului cum trebuie să-și interpreteze personajul (la unii dintre actori).

Să vorbim mai întîi despre actrița Maria Comșa-Potra, care a venit, în primul act, pe scenă, cu certitudinea că personajul ei (Maria Lvovna) poartă mesajul de aur al piesei — ideea că intelectualul provenit din popor trebuie să lupte pentru ridicarea poporului —; dar ea nu a fost suficient condusă de regie pe linia dezvoltării trăsurilor eroinei în cadrul conflictului. Dacă la început, actrița este simplă, cu mișcări sigure și cu o prospețime în zîmbet și privire, pe măsură ce conflictul se accentuează, ea pierde aplombul, și este — în final — dominată de ieșirea isterică a inginerului, Suslov. Ea părăsește scena, cu teamă parcă, în loc să o părăsească cu fruntea sus, ca un om care a reușit o victorie, nu o înfrîngere. Or, ea a salvat-o pe Varvara Mihailovna, l-a salvat pe Vlas, i-a demascat

pe toți acei ticăloși. De ce tonul ei scade? E oare de vină numai actrița? Nu cred. Pentru că în general finalul spectacolului nu ajută la concluzia că demascarea miciei burghezii este un fapt pozitiv. Așa că Maria Comșa-Potra s-a încadrat într-o linie dată, pe care însă ar fi trebuit s-o combată. Gorki a prezentat un personaj pozitiv. Și l-a pus în conflict cu alți oameni. Ce trebuia făcut într-un asemenea caz? Trebuia dovedit că personajul este pozitiv, adică a e puterea să dea piept cu viața, să lupte și să învingă. Asta am fi vrut să ne arate personajul Maria Lvovna.

Varvara Mihailovna (Corina Antonescu) s-a măritat cu avocatul Basov, căruia încetul cu încetul îi descoperă toată josnicia și tocmai de aceea începe să-l disprețuiască. Este drept că Varvara nu știe de la începutul piesei, tot ceea ce știe Maria Lvovna. Ea află treptat cit de ticăloasă este lumea care o înconjoară, cit de false și meschine sînt vaietele cu care se lamentează ea. De aceea, la sfîrșit, pe un ton de ură nereținută, o condamnă și o părăsește. Dar de la început sînt în acest om înșelate de viață, în stare latentă, posibilități de emancipare, de rupere cu trecutul, de viziune limpede. Or, despre toate acestea, jocul uniform și tristetea reținută a Corinei Constantinescu nu ne-au spus nimic. Actrița s-a lamentat asemenea celorlalte personaje, a suferit aidoma lor, și izbucnirea din final a părut nefirească, neconformă cu întreaga linie a personajului. Dacă demascarea atitudinii lui Basov și influența bună pe care Maria Lvovna a exercitat-o asupra ei, o trezesc pe Varvara la realitate, aceasta se datorește în primul rînd faptului că ea n-a fost niciodată efectiv cucerită de lumea mic-burgheză. Ea nu și-a pierdut definitiv legătura cu clasa din care provine. De ce nu ne-a demonstrat actrița acest lucru, printr-un joc mai nuanțat, printr-o detașare mai vădită de lumea lui Basov, printr-o suferință mai puțin melodramatică?

Galeria personajelor pozitive nu este mare. Mai incap în ea Vlas, fratele Varvarei, căruia actorul Dominic Stanca a știut să-i schițeze mai autentic contururile, Sonia și Zimin, care în interpretarea Ștefaniei Georgescu și a lui Dumitru Furdui au avut convenita prospețime, și paznicul Pustobaika, pentru care actorul Boris Ciornei a imaginat o mimică și o gestică menite să stîrnească un rîs sănătos.

Ciudad ni s-a părut că în aceeași galerie, regizorul l-a urcat și pe Dvoetocie (Titus Lapteș), unchiul bogat al lui Suslov. Este drept că acesta nu ține isonul lamentării intelectualilor mic-burghezi. Dar nu pentru că ar fi părtașul ideilor expuse de Maria Lvovna. Ci pentru că el nu este nici intelectual, nici mic-burghez, ci un bătrîn fabri-

cant, al căru buzunar este dolda de bani. El nu are și nu poate avea frământările lui Suslov ori ale Kaleriei. Dar pus față în față cu lumea pe care o apără Maria Lvovna, Dvoietocie nu s-ar lamenta, ci ar trage cu tunul. Nici atitudinea lui de dispreț pentru Basov ori Șalimov nu are aceleași rădăcini ca ale lui Vlas. El privește de sus, ca un stăpîn sigur pe el, și își bate joc de meschinăria, de jiosnicia micilor burghezi. În spectacolul Teatrului „Nottara“, personajul a fost „salvat“, iar replica prin care Maria Lvovna îl definește drept „om cumsecade“, fiind spusă cu sinceritate, i-a dat personajului girul de „pozitiv“, ceea ce mi se pare cu totul fals.

Spre deosebire de Dvoietocie, care în nici un caz nu poate fi socotit erou pozitiv, doctorul Dudakov, cu toate scăderile lui, are o poziție fermă și o concepție sănătoasă despre lume. Dar e bilbiit și are o familie numeroasă, dintre care o nevastă cicalitoare și proastă. E sărac și trebuie să facă față unei funcții de medic la primărie, ceea ce îl umilește. Este slab și mic în fața vieții, dar nu se lasă înșelat de aparențe. Se miră tot timpul că oamenilor din preajmă lui „nu le e silă unora de alții“, și se curcă foarte cînd, în sfîrșit, vede că „li s-a făcut silă“. Acestui personaj complex și foarte interesant conturat de autor, Nicolae Tomazoglu i-a oferit o imagine scenică de cea mai bună calitate. Jocul său, o bijuterie de valoare, a subliniat cu atîta putere de sugestie trăsăturile medicului, încît el a apărut spectatorilor de la început în lumina în care l-a văzut și autorul. La multe succese ale actorului, acesta se adaugă, și nu este dintre cele mai mici.

Spre deosebire de Tomazoglu, care a știut să se bilbiie, fără a fi ilar, să aibă ticuri fără să știrbească din calitatea artistică a interpretării, Francisca Cristian, în rolul Olgăi Alexeevna, și-a îngroșat inutil jocul. Același păcat i-l reproșăm și lui Chiril Economu, în rolul lui Suslov. Căci liniile exagerate cu care actorul a desenat trăsăturile inginerului, micimea, slăbiciunea, patima lui pentru băutură, grosolanția și necinstea lui, au transformat personajul într-un adevărat monstru. Doar scena isteriei, din final, îl apropie pe actor de personaj. O scenă nu poate salva însă rolul, în evoluția lui întreagă.

Mai puțin ostentativ, dar tot arăt de „îngroșat“ ni s-a părut personajul Riumin, pentru care actorul Jean Lorin s-a obosit să găsească o gamă prea artificială de mimică și de tonuri pentru a fi și convingătoare.

Întuind, cu mare finețe, personajul Iuliei Filipovna, Eugenia Bădulescu, asemeni lui Tomazoglu, a jucat nuanțat, a fost realmente cea care trebuia să fie. În acest sens cităm scena în care, după ce își amenință bărbatul

cu revolverul, are cinismul să afirme: „în fond, eu sint o ființă veselă“. Actrița, care a folosit mijloace mult mai simple de joc, decît mulți dintre partenerii ei, a demascat în mod mai direct și mai artistic lumea pe care o acuză Gorki, contribuind cu mult talent la transmiterea mesajului piesei.

Intr-un rol mult mai palid, Radu Dunăreanu creează un Zamislov superficial și oportunist, dar o face cu mijloace artistice demne de semnalat.

Înădins i-am lăsat la urmă pe V. Ronea (în rolul lui Basov) și pe Dinu Ianculescu (în cel al scriitorului Șalimov) pentru că ei sint factorii de bază către care se îndreaptă sâgeata arcului lui Gorki. Avocatul parvenit și scriitorul rupt de popor, iată reprezentanții tipici ai intelectualității mic-burgheze. În rolul lui Basov, Ronea a știut să fie cînd demagog, cînd chițibușar, să afișeze o mare dragoste pentru „biata și absurda lui Rusie“, să fie sincer supărat că Suslov a făcut imprudența de a-și expune, cu voce tare, părerile despre femei, astfel încît femeile l-au auzit. Dacă totuși interpretarea lui Ronea a deranjat întrucîtva, aceasta se datorește faptului că de prea multe ori, în roluri similare, a folosit același arsenal de tonuri, aceleași priviri mirate (ca să ascundă o minciună), aceeași obositoare sacadare a cuvintelor. Actorul, care a cîștigat reala simpatie a publicului prin interpretări anteioare de înaltă ținută artistică, ar fi trebuit să caute și de data aceasta un mod nou de a se exprima, o cale mai puțin bătută, pentru că ea nu ține întotdeauna de „stilul personal“, ci uneori de „manierism“. (Și fiindcă am ajuns la „manierism“, se cuvine să facem o mică paranteză și să ne întrebăm: cînd o vom vedea pe Natalia Arsene altfel decît declamatorie, morbidă și dincolo de orice limite ale rolului? Este drept că pentru Kaleria, unele din aceste trăsături îi erau necesare, dar exagerarea lor pînă la refuz duce la o trădare a autenticității și nivelului artistic al interpretării.)

Lui Iacov Șalimov, scriitorul, care se întrebă „ce s-a întîmplat de nu-și mai recunoaște cetitorii?“ Dinu Ianculescu i-a dat o morgă destul de bine aleasă, dar s-a limitat la atît. Dincolo de ea nu aflăm nici goli-ciunea, nici superficialitatea personajului, ci numai un semn de întrebare: „Ce a vrut să spună acest om?“ Dacă în scena în care declară că o urăște pe Maria Lvovna pentru ideile pe care le exprimă, ar fi fost mai speriat de realitatea acestor idei, dacă în scena în care Varvara îl demască în propriii lui ochi, ar fi fost mai puțin absent, dacă pentru Kaleria ar fi afișat o atenție plictisită, desigur că publicul ar fi înțeles ce se petrece cu acest intelectual rătăcit în propria lui țară, în propria lui meserie. Din păcate,

actorul a fost numai demn și dezabuzat, ceea ce nu-i explică cu nimic atitudinile.

Întreg acest spectacol s-a desfășurat, în decorurile iscălite de Adriana Leonescu. Decoratoarea, în conflict cu ideea de bază a piesei, a aerat atmosfera, a plasat totul pe înălțime, a folosit bogăția faldurilor de perdele, nelegind-o de conținutul piesei. Faptul că a creat silueta copacilor din pădure folosindu-se de perdele este poate ingenios, dar gratuit, nelegat intim de ceea ce spun, fac și gîndesc oamenii care trec prin această pădure. (De altfel, din punct de vedere tehnic decorul este greșit, actorii trebuind să se înghesuie în spatele arborilor, ca să pară că au plecat din poiană, stogul de fin pîrînd a fi mai curînd o ridicătură de pămînt, iar treptele — de ce de

pe un stog de fin se fac trepte ca să cobori? — groaznic de înalte). Oare decoratoarea a uitat că un spectacol include în el mai multe genuri de artă — literatura dramatică, arta interpretativă, regizorală, arte plastice, muzică și uneori coregrafie — și că toate acestea la un loc servesc o singură idee și trebuie deci să pornească de la o concepție unitară?

Desigur că și cadrului i se datoresc lipsurile acestui spectacol, în care întîlnim totuși rivna de a da viață operei lui Gorki. Dacă acestei rivne i s-ar fi adăugat și o mai atentă căutare pentru aflarea unei cit mai încheiate și sugestive formule artistice, realizarea scenică ar fi avut numai de cîștigat.

Liana Maxy

FARSA POATE FI REABILITATĂ !

Teatrul „C. Nottara” și Teatrul de Stat Bacău: *La telefon Taimirul* de A. Galici și K. Isaev

„Farsa” poate fi înțeleasă dincolo de aparența ei rețea exterioară, descifrată în semnificația adînc umană pe care ea de fapt o ascunde.

Diferența structurală dintre textul dramatic al lui Galici și Isaev (*La telefon Taimirul*) și cel al lui Arnold și Bach, Robert de Flers și Caillavet ș.a. stă în primul rînd în mesajul pieselor, în poziția politică a autorilor constitutiv deosebiți ca mentalitate și concepție. *Qui pro quo*-ul nu rămîne în concepția autorilor sovietici un mijloc în sine, o unealtă sărmană a comicalului, ci un element al transmiterii mesajului de idei. De altfel, *qui pro quo*-ul, pecetluit în istoria literaturii de Aristofan, folosit din abundență de Terențiu, utilizat de Molière, Shakespeare, ș.a., a fost vulgarizat în perioada largii comercializări a teatrului sub semnul avidității genului boulevardier, care înghițea pantagruelic subiecte ce se cereau necesar salutate de hohotul de ris al sălii.

Qui pro quo-ul redevine însă reabilitat de forța unui mesaj — risul aprobă sau condamnă, și elementele constitutive ale farsei ajută pentru aceasta, căpătînd ele însele o nouă strălucire, de fapt strălucirea inițială.

La telefon Taimirul povestește încurcăturile în care intră... de bună voie, un grup de oameni inimoși, legați între ei prin conștiința civică, avînd sentimentul comun că în orice misiune s-ar afla, slu-

jesc unui țel unic: cauza poporului sovietic. (Acesta ar fi trebuit de altfel, să fie și „motto”-ul spectacolului de la Teatrul „Nottara”).

De aceea Diujnikov care va fi luat drept Kirpîcinikov, Dunia, drept Liuba și invers etc. nu sînt doar pionii ce mută... acțiunea. Și nici cetățeanul care e obligat să aștepte în cameră, la telefon, o convorbire cu îndepărtatul Taimir, fiind sprijinit voluntar de niște prieteni... necunoscuți, care aleargă să-i îndeplinească misiunile, intrînd în cele mai hazoase încurcături. Tilcul e limpede și sensul lui nu e cu nimic diminuat de tehnica comediei: unitatea oamenilor sovietici, solidaritatea lor, umanismul lor socialist. Autorii folosesc pentru obținerea efectelor comice zîmbetul îngăduitor, ironia ac'dă, pe alocuri sarcasmul, fără a atinge însă violența distrugătoare a satirei (cu excenția cîntăreței).

Textul e cursiv, antrenant, neevitînd să folosească captivarea atenției spectatorilor prin „punțile deschise” aruncate de la un act la altul, purtînd desfășurarea subiectului în meandre pline de neprevăzut.

Chiar dacă valoarea estetică a textului nu se ridică la înălțimea unor mari creații, piesa lui Isaev și Galici, cu umorul ei plin de poezie, care dă farmec unor situații poate mai puțin plauzibile, își păstrează o tinerețe necontrafăcută, primitivă cu cea mai mare simpatie de spectatori.

Spectacolul a folosit actori ai Teatrului „C. Nottara”, foarte puţin apti pentru comedie, pentru a nu mai vorbi de farsă. Parcurgind distribuţia făcută de regizoarea Rodica Gheorghiu, vom găsi nume mai rar întâlnite pe afişele teatrului — ceea ce ar putea justifica iniţiativa laudabilă de a folosi tocmai asemenea elemente. Din păcate, această acţiune a folosit numai parţial spectacolului şi interpreţilor nedistribuiţi totdeauna pe măsura aptitudinii lor. Regizoarea a căutat să dea friu liber farsei depline, fără teama de îngroşările unor inerenţe genului. Păcat că actorii nu au fost călăuziţi totdeauna spre semnificaţia mai adinc umană şi mai ales contemporană a eroilor, astfel încît textul a fost văduvit pe alocuri de elementele ce l-ar fi putut face să-şi transmită mesajul său. (Nu-i mai puţin adevărat că în toate acestea trebuie ținut seama de eforturile totuşi remarcabile ale tinerei regizoare în faţa unei distribuţii cam ingrate.)

Cu toate acestea, risul a răsunat liber şi spontan, şi aceasta a dat spectacolului un aer de prospeţime, ira nivelat slabicunile.

Şi dacă munca asupra fiecărei secvenţe s-ar continua mai departe pe parcursul reprezentaţiilor (aceasta nu în detrimentul ritmului în general al întregului spectacol), textul şi-ar găsi valenţe şi mai bogate în reprezentarea sa scenică.

Ar mai trebui eliminat şi aerul de „farsă în farsă”, pe care-l dădeau specta-

colului unii interpreţi ce nu „credeau”. (şi deci la rindul lor nu puteau să facă nici pe spectatori să creadă) în personajele interpretate, dînd aerul unui uşor joc „superfluu”. Lipsa trăirii scenice a dus firesc, pe alocuri, la netransmiterea emoţionalităţii scenice. Analiza interpreţilor va demonstra în parte, mai limpede, inconsecvenţele stilistice ale spectacolului şi modul divers de înţelegere a sferei comicalului.

Unul din interpreţii cei mai inspiraţi a fost acela al unui rol cvasi-mut: N. Turcu, care, în „acompaniatorul”, a făcut o compoziţie admirabilă, plină de o ironie amară ce amîntea de masca celebrului Buster Keaton. Ne-a părut rău însă să constatăm lipsa de adeziune faţă de umor a interpretului principal C. Codrescu, vădit stingher în rol, încercînd mai mult să dea muzicalitate textului cu o voce prea voit caldă (chiar uşor tenorizată). Alături de el, un alt tinăr, puţin utilizat în comedie, Gh. Crişmaru, şi-a „acoperit” lipsa de experienţă cu o candoare sugestivă, folosînd cu o discreţie ades gîngaşă o largă plastică ce-l recomandă atenţiei.

Cu o poftă nesăţioasă de joc, Arcadie Donos şi-a luat în primire rolul, copios marcat de text, pe care l-a împodobit cu toate amănuntele festive (n-ar fi stricat nici mai multă pondere, nici mai mult echilibru).

Într-un rol ingrat, condamnat chiar prin text la caricatură, Puica Stănescu a ştiut să-şi ferească totuşi personajul de efecte ieftine, găsindu-i un profil uman artisti-



Scenă din actul I (Teatrul „C. Nottara”)
www.cimec.ro

cește plauzibil. Vali Cios (exterioră personajului) și Neofita Pătrașcu n-au reușit acest lucru, abuzînd de ticuri scoase din cutiile vechi ale recuzitei comice, aducînd în scenă fanteze și nu personaje. Neofita Pătrașcu și-a compus, în rolul unei „entuziaste”, un ciudat cap sumbru și amenințător, toatădata. Puțin straniu, eroul schițat de Romulus Bărbulescu a avut treceri scenice nu lipsite de interes, sugerînd si-lueta unui clown.

Două tinere actrițe, Victoria Gheorghiu și Elena Pop, recomandate atenției de realizări anterioare, și-au semnat palid prezența în cele două eroine principale.

Decorul semnat de Adriana Leonescu (după „moda” Teatrului „C. Nottara”, din nou prelungit în avanscenă), și el destul de șters, nu a completat nici sugestiv și nici (ceea ce e mai grav) cu umor, spectacolul...

* * *

Gheorghe Jora, regizorul spectacolului de la Bacău, a înțeles cu justete caracterul piesei. El a fost atent în aceeași măsură la fondul umanist al caracterelor, ca și la dezvoltarea comică a acțiunii. Aproape nici o clipă, comicul de situație nu a copleșit ideea, ferind spectacolul de vulgarizare și gratuitate. G. J. regizorul s-a făcut simțită atît în conducerea de ansamblu — spectacolul a avut ritm și strălucire în scenele-cheie —, cit și în caracterizarea precisă și expresivă a personajelor, asigurînd firesc și accesibilitate soluțiilor comice. În această ultimă privință, el a fost secondat cu fidelitate și de o distribuție omogenă, căreia decoratorul Ștefan Georgescu i-a asigurat o ambianță scenică luminoasă, colorată în nuanțele limpezi ale optimismului.

Am afirmat că distribuția a fost omogenă. Fap-tul acesta ne face să stabilim cu mai mare greutate o ierarhie a interpretării. Totuși înclinăm să susținem că reușita cea

mai mare au avut-o compozițiile. Pe linia aceasta se disting patru realizări actoricești foarte izbutite. E vorba de Paul Lavric (Baburin), de Vera Olănescu (Kircpicinikova), de Lory Cambos (Cintăreața) și Eugen Antohi (Grișko). Diferențînd energic fondul personajelor și totodată mijloacele de compunere, actorii amintiți au însușit niște caractere pe cit de autonome în participa-rea la mesajul general al comediei, pe atît de savuroase și, am putea spune, inedite. Pe aceeași linie s-a afirmat, într-un rol episodic, și Florin Gheuca (Acompaniatorul), cu același succes. Dacă Ion Giurgiuveanu (Kircpicinikov) nu s-ar fi mulțumit doar cu datele imediate ale textului și cu cele personale, și ar fi încercat să-și îmbogățească registrul expresiv, poate că ar fi depășit calificativul unei interpretări mulțumitoare, care n-a dis-tonat față de celelalte, dar nu le-a egalat.

Rolul principal (Diujnikov) a fost jucat cu căldură de Vasile Hașiganu, care a scutit de primele replici atît simpatia „colegilor de cameră”, cit și aceea a publicului. N-ar fi dăunat, însă, interpretării sale un simț mai accentuat al ritmului verbal și al mișcării, actorul acționînd pe alocuri cu oarecare înec-tineală. Din restul distribuției, s-a mai făcut remarcată — prin echilibrul emotiv dat personajului — Lucia Druțu (Liuba).

Se știe cit de ușor se poate răstălmăci, pe scenă, o comedie, mai ales una de situații și cu numeroase „imbrogli”, ac-ori și regizor i avînd de multe ori înclinația să cedeze facilului, comicalului gratuit, dacă nu chiar vulgarității. Îndrumarea sobră și echilibrată, dar deloc rigidă, a regizorului și angajarea pasionată a actorilor de la Bacău, nu numai că au ferit *La telefon Taimirul* de asemenea manifestări, ci i-au dat pecetea spectacolelor care întrunesc două mari cerințe: populari-tatea și prestigiul artistic.

Al. Popovici
S. Gal

TEATRE ÎN DEPLASARE

ÎN COMUNA MOGOȘOAIA

În comuna Mogoșoaia, pe locurile unde, altădată prințul Bibescu trăgea cu a ma din foișorul conacului în țărani care, mi-nați de foame, voiau să-și încerce norocul la prînsul unui oble-e din lacul din apropiere de conac, există astăzi trei întovărășiri. Pe

țărani muncitori, membri ai acestor întovă-răși-i, i-am întîlnit strînși la un loc, într-o seară de martie, în încăperea care s-a dove-dit neîncăpătoare, a căminului cultural din sat.

Fusese organizată o seară literară în ca-drul căreia urmau să vo-bească despre ope-rele lor și să citească fragmen-te din aceste

opere, cîțiva scriitori din București. Dar afișul din fața Căminului mai anunța și vizita Teatrului Muncitoresc C.F.R. cu două piese într-un act.

Interesul locuitorilor din sat era sporit și prin această știre. Iar speranțele celor peste 300 spectatori care au umplut sala Căminului de nu mai rămăsese nici o palmă de loc neocupată, s-au dovedit a nu fi înșelate. Actorii Teatrului Muncitoresc C.F.R. erau cunoscuți și prețuiți de locuitorii din comună, încă mai dinainte, cu prilejul unei alte deplasări.

Voioșunea și voia bună a actorilor din colectivul care s-a deplasat în după-amiaza acelei zile la Mogoșoaia, pe care i-am cunoscut în autobuzul cu care am călătorit, s-au dovedit a fi de bun augur.

Spectacolul cu comedia într-un act *Desceapta pămîntului* de Victor Ion Popa a fost vioi și plin de haz.

Personajul principal al piesei, Neaga, fata cu „mîinile bătătorite de roboteală“, care îl smulge pe Ion, fiul lui Moș Ha'lambe și al Frăsinei, din mîinile fandositei de Casandra, cea cu „sulimanul pe obraz“, „cu rochia de aclaz“ și care face „mămăliga cu gogoloși“, a fost interpretată cu multă savoare comică și prin folosirea unei bogate palete interpretative de Tamara Buciuceanu.

Kit y Mușatescu în Frăsina, Tânase Gavrilă în Moș Ha'lambe și Mihai Constantinescu în Ion au realizat compoziții convingătoare, bogat colorate.

Cea de a doua piesă, *Indoiala* de Ernest Maftei (o variantă prescurtată a *Răzeșilor lui Bogdan*), s-a bucurat de o punere în scenă atentă (regia Sterian Mihăilescu) și de un mînunchi de interpreți inimoși. Jeni Oancea în Catinca Dorobât, Mircea Gheorghiu în Costache Dorobât, Dori Costin-Păsculescu în Maria Dorobât, Radu Gheorghe Zaharia în Ghiță Aaglaiei, Dori Nichita în Învățătoarea au realizat un ansamblu omogen, bine sudat.

O mențione apa te se cuvine actorului Mircea Gheorghiu, care a dovedit în interpretarea lui Costache Dorobât că are darul de a elabora cu minuțiozitate și autentic, o compoziție. De altfel, întregul spectacol poartă pecetea unei puternice autenticități, calitate de seamă care a fost, în primul rînd, sesizată și apreciată de cei prezenți în sală.

I. R.

UN EXEMPLU DEMN DE URMAT

Unul dintre colectivele teatrale care și-au cîștigat binemeritați lauri în munca de cultură sunt cele din Regiunea Autonomă

Maghiară, a colectivelor Teatrului de Stat din Sf. Gheorghe. Pînă nu de mult, acest colectiv își manifesta existența îndeosebi prin dese deplasări pe care le făcea în comunele regiunii.

Acest lucru îl realiza mai ales printr-o judicioasă alcătuire a repertoriului. Piesele, chiar și atunci cînd reflectau realități trecute, aveau darul de a preciza poziții actuale, de a confirma adevăruri încă neclare, dar simțite de fiecare.

O asemenea piesă menită să lumineze astfel de adevăruri e *Făclierul* de G. Gărdonyi, clasic al literaturii maghiare. Lucrarea dramatică evocă momente din timpul revoluției de la 1848.

Piesa, pentru înaltul ei mesaj democratic, a găsit un mare ecou în rîndurile sătenilor. Chiar în seara în care am văzut-o, la căminul cultural din Dobolii de jos, *Făclierul* a cîștigat nu numai inimile și mintea spectato-rilor, ci și lacrimile lor. Așa cum mi-a spus un moșneag după terminarea spectacolului: „piesa asta curăță inimile, le face mai bune și în același timp, mai dirze“.

Colectivul Teatrului din Sf. Gheorghe a jucat cu multă însuflețire; căldura publicului l-a contaminat și fiecare interpret a căutat să se întrecă pe sine. Îndeosebi, s-au remarcat doi tineri: Kudelasz Ildikó și Dálnoky András. Kudelasz Ildikó a interpretat o fată pură înaripată de o dragoste mare pentru un învățător prigonit de oficialitățile vremii, pentru democratismul său. Jocul ei a fost presărat cu accente de indusioșitoare afecțiune; în numeroase momente, tinăra interpretă domina scena prin firesc și delicateță sufletească, fără să urmărească o clipă ostentația. Partenerul ei, posedînd o mare forță de interiorizare, a izbutit să intruchipeze un personaj capabil să devină model, prin fermitatea sa. Ar fi bine ca acești tineri actori să cîștige încrederea colectivului și să fie și pe mai departe distribuiți în roluri de răspundere. Așa cum au jucat, e semn că pot interpreta roluri dificile.

Am notat această deplasare, una din sutele făcute de acest teatru, fiindcă acțiunea pe care o întreprinde în Regiunea Autonomă Maghiară e una din cele mai importante și mai prețuite. Exemplul lui ar trebui urmat de cît mai multe colective teatrale: roadele pe care le obține, clipele de mare satisfacție trăite de acești actori, fiecare devenit un învățător de artă și morală, sint veritabile izvoare de noi forțe.

E. N.

Teatrul de amatori

DESPRE UMORUL POZITIV ÎN BRIGĂZILE ARTISTICE DE AGITAȚIE

Despre puține probleme discută umoriștii cu atita înflăcărare ca despre aceea a „umorului pozitiv“.

Unii susțin că este foarte greu să-l realizezi. Alții îi contestă posibilitatea de existență. Iar o a treia categorie se trudește să afirme că „s-ar putea face, dar că e foarte, foarte greu“.

Și totuși, nenumărate lucrări, piese de teatru, filme, schițe și versuri ne dovedesc cu prisosință că „se poate face“ și că dificultatea nu constă decât în aflarea unei idei valoroase.

Tocmai asemenea „idei“ ne-au fost prezentate într-un program de selecțiuni din câteva spectacole ale unor brigăzi artistice de agitație din București.

Iată, de pildă, un copil care intră în fugă pe scenă, privește în dreapta și în stînga și apoi se pornește pe un plîns sfîșietor. Și plînge. Și plînge. Un om se apucă de el și-l întreabă ce i s-a întimplat. Copilul îi spune că-l caută pe învățătorul din sat, că acesta i-a spus să vină să-l vadă fiindcă și-a clădit casă nouă. Dar copilul nu-l poate găsi în satul acesta colectivizat, în care majoritatea caselor sînt noi. Și din nou se pornește pe plîns.

Bobul de orz al fabricii de bere „Rahova“ se plînge că prea este supus la multe chinuri pînă să devină bere. Și la acele chinuri, cine credeți că-l supun? Cei mai buni oameni din fabrică: frunțașii în producție.

Un inginer al fabricii „7 Noiembrie“ se întoarce din străinătate. A fost trimis în delegație la Berlin și are cu el două valize foarte scumpe. Le privește și în aceeași clipă revede lada cu care tatăl său a fost pe front, cu care el a venit, cu ani în urmă, de la țară, și regimul de democrație populară i-a deschis drum spre învățătură, spre situația bună de astăzi.

Iată doar cîteva spicuiuri din aceste probleme, unde umorul pozitiv abundă.

De unde au găsit creatorii lor ideile? Din viață. Fiind în permanent contact cu viața oamenilor muncii, cu problemele esențiale ale construirii socialismului, membrii colectivelor de creație ale brigăzilor au în

permanență la îndemină acest oxigen cu totul necesar scriitorului: documentarea pe teren.

Dar nu întotdeauna ideea este îmbrăcată într-o formă artistică de cea mai bună calitate. Nu întotdeauna cei care află lesne ideea, posedă și meșteșugul transpunerii ei în imagine artistică. Cîit despre forma literară, ea suferă, de multe ori, serioase lacune.

Și tocmai de aceea ne întrebăm: oare n-ar fi, de bun augur, și pentru unii și pentru alții, ca umoriștii noștri profesioniști să lucreze cu colectivele de creație ale unor brigăzi, ajutîndu-le în perfecționarea literară a programelor pe care le elaborează? Oare n-ar avea multe de învățat și unii și alții? De ce o fac, cu atîta elan, actorii care-i instruiesc pe amatori cum să apară pe scenă, cum să se miște, cum să vorbească, să ridă și să plîngă? De ce n-o fac și scriitorii, care ar găsi în viața de fiecare zi a întreprinderii ori a gospodăriei agricole colective, o sursă de inspirație atît de bogată pentru opera lor, încît cu siguranță nu și-ar mai pune, atît de greșit, problema existenței vreunei posibilități de a face umor pozitiv? El le-ar apărea în mod firesc, nemijlocit, și imaginația fertilă și încercată a scriitorilor ar căpăta noi aripi.

Aceasta este doar o sugestie, la care ne-am gîndit chiar atunci cînd, pe scenă, artiștii amatori din brigăzile artistice de agitație puneau problema umorului pozitiv nu într-o discuție savantă și sterilă, ci concret, prin realizări artistice de cea mai autentică esență.

DEMNI DE LAUDĂ

Era aproape de miezul nopții, cînd a apărut pe scenă echipa de teatru a sindicatului muncitorilor din învățămînt.

Era tirziu, și lumea părea obosită. Mulți se pregăteau să plece, cînd, cineva a avut buna idee să anunțe: „Va urma o comedie“. Unii s-au instalat mai bine în fotoliile Teatrului C.C.S. din București, alții s-au întors chiar de la ușă. Nimeni nu voia să scape prilejul de a rîde. Și acest p.ilej le-a

foarte oferit cu prisosință de cei trei interpreți ai piesei scrisei de letone May Talwest. *Chestiuni familiare*, una din cele trei piese ale spectacolului „coupé” pregătit de cercul dramatic al clubului „Învățăminte”, este o pledoarie pentru respectul pe care soțul îl datorează soției. Interpretii, sub bagheta regizorală a artistului emerit George Mărutză, au pregătit această piesă ca s-o ofere în dar, femeilor din sindicatul lor, cu ocazia zilei de 8 Martie. Dar ea a rămas în repertoriul permanent al echipei și va constitui un program pentru deplasările pe care le vor face.

L-am întâlnit în distribuția piesei, pe profesorul de matematici George Ilinoiu care cu ocazia celui de al IV-lea concurs al sindicatelor, cucerise titlul de laureat, prin foarte interesanta interpretare pe care o avusese în piesa *Institutorii*. De data aceasta, George Ilinoiu era „Peter” (soțul).

Autoarea conducând cu multă vervă și cu mult umor acțiunea piesei, îl obligă pe acest personaj infatuat, plin de morgă, convins că ceea ce face și spune el nu poate fi contrazis, să treacă printr-o serie de situații, care mai de care mai hazoase, pentru ca până la urmă să se convingă că o căsnicie nu poartă în ea simbul fericirii, dacă bărbatul nu-i acordă femeii „drepturi egale”, dacă n-o respectă și n-o ajută să meargă în pas cu vremea, alături de el.

Sezind cu mare finețe nuanțele personajului, interpretul, îndepărtat de actorul George Mărutză, s-a avîntat cu curaj în realizarea rolului, pedăind pe umor, fără să șarjeze, dar fără să facă totuși economie de mijloace. Iată-l de pildă, în primul tablou, intrînd în casă, radios, încrezător, senin. A ținut o conferință, a avut succes, soția îl așteaptă, gata să soarbă nectarul cuvintelor lui. Și el se lasă adulat, se contemplă și se admiră singur, ba chiar găsește de cuviință că poate fi „amabil” să-i dea... un sfat despre felul cum, în teorie, ar trebui aprins focul mai repede.

Aceeași intrare în tabloul doi. Aceeași suficiență, aceeași seninătate. Numai că acasă nu este nimeni. Și focul nu arde. Și masa nu este gata. La început surprins, Peter telefonează la fabrică. I se comunică o știre... senzațională! Soția lui este la un cerc de studii. *Nemaipomenit!* (Exclamația a ținut ca un strigăt). Dar nu este „just” să strigi și Peter se scuză. (Cu cită naturalitate a realizat George Ilinoiu trecerea de la minie la scuză! Cu cită putere de a sugera toată starea de spirit a personajului, în acel moment!)

Am remarcat această scenă, între multe altele, pe care interpretul le-a reușit cu egal

succes, pentru că, de e firesc ca un actor amator cu talent să interpreteze bine o stare de minie sau una ilară, întotdeauna le rezervă celor lipsiți de meșteșug surprize neplăcute. Or, tocmai într-o asemenea scenă, interpretul lui Peter a dovedit stăpînire meșteșugului, care, desigur, și-a arătat fața luminoasă de-a lungul întregului spectacol.

Nu tot atât de complex și de lung, dar nu mai puțin nuanțat este personajul soției, căreia studenta Monica Ghiuță i-a imprumutat deosebita ei sensibilitate. Rar am văzut pe scenă o actriță amatoare știind „să asculte” replica partenerului cu atîta „prezență” și să-și simtă personajul atât de confundat cu persoana ei și cînd dă și cînd primește replica. Apoi, rolul îi pretinde interpretei multă mișcare în scenă. Ea deretecă prin casă, face focul, îngrijește copilul, pune masa, coase, își primește soțul, în sfîrșit o seamă întreagă de acțiuni care-i dovedesc priceperea și vrednicia ei de gospodină. Monica Ghiuță s-a achitat de toate, fără ezitare, fără stîngăcie și realizînd totul cu grația pe care i-o cerea scena. Iar cînd, la un moment dat, are o clipă de sinceritate și-i mărturisește unei prietene că este obosită, fața ei, pînă atunci veselă, a exprimat nu numai răvășeala lăsată de efortul fizic prea mare și îndelungat, dar și îngrijorarea că acest efort se va prelungi fără termen. Într-adevăr, interpreta a dovedit o surprinzătoare putere de pătrundere în rol, de înțelegere a personajului, de stăpînire a întîlnirii cu scena.

Rolul amuzantei și isteței verișoare l-a interpretat eleva Daniela Anencov, care, deși mai puțin experimentată în contactul cu publicul și cu reflectoarele, s-a adaptat foarte bine ritmului viu imprimat spectacolului de regie și și-a susținut „partitura” la unison cu partenerii ei.

Dacă spectacolul este într-adevăr realizat, se datorește, în primul rînd, lui George Mărutză, care cu o grijă deosebită își instruieste echipa, considerînd această muncă, nu ca o obligație profesională, ci ca o pasiune demnă de un artist. Este cazul să fie remarcat și dat de exemplu, pentru că ajutorul calificat al unui om de artă înseamnă pentru amatori nu numai un stimul și cheazăia unui succes, dar înseamnă în plus, mărturia evidentă că a fi artist este egal cu a te dăruia, cu a fi, în cel mai frumos înțeles al cuvîntului, om.

Și e bine cînd artiștii amatori au ocazia să învețe aceasta din propria lor experiență, din propria lor muncă.

L. M.

Lotul unde e pleso

Alecu Ivan Ghilia

PE DRUMURI DE ȚARĂ*

Erau ei doi: el, secretarul, și Gheorghită, șoferul, în stînga sa, apăsînd pe accelerator.

De o parte și alta, pădurea verde, de un verde gălbui, palid, cu umbre-ntu-necate, brun roșcate, înecate-n lumina fumurie a dimineții, se desfăcea și se dădea-ntr-o parte făcînd loc drumului și mașinii care gonea la deal, cu toată viteza.

Într-un acum tot mai adînc în zona dealurilor și cîmpul era tărcat de arăturile mășlinii, ca niște riuri negre brăzdînd țarinile și scurgîndu-se pe costișe, întinzîndu-se și adunîndu-se prin văi. Secretarul le căuta lacom din ochi, de măsura întinderile și-și fixa în minte locurile goale, mearate. Cunoștea de altfel fiecare tarla în parte, atunci cînd vor fi arate și-nsămîntate, și cu ce, și cît vor produce la anul viitor, și-i făcea o mare plăcere să-și repete toate astea. Dar era și neliniștit de ce vedea; ogoarele goale se-nmulțeau acum și arătura, pe alocuri, nu era bine făcută; la un moment dat îi ceru chiar șoferului să oprească mașina, coborî și măsură adîncimea brazdei. Se-ntoarse înapoi, se așeză tăcut la loc, scuturîndu-se de țărînă, și șoferul înțelese ce era cu el și zîmbi să-l îmbuneze. Șoferul era băiat vesel și descurcăreț și părea foarte mulțumit și mîndru de locul lui în lume; nu oricine bătea drumurile raionului cu secretaru-n mașină, alături; vedea și auzea atîtea și putea în orice clipă, la momentul oportun, să-și spună prețioasele lui păreri de băiat descurcăreț și deștept.

— Trebuie să băgăm ardeiu-n ei, tovarășe secretar — veni el prompt cu replica cuvenită și porni mașina. Cum îi lași, cum își fac de cap. Să puște gologanu' — atîta știu. N-au conștiință, asta-i! sfîrși grav și se aplecă deasupra volanului, zîmbîndu-și mulțumit, în oglinda ovală, pătată de muște.

Viteza întîia... viteza a doua... băiatul își încordă fața buclălată și trecu pe neașteptate la viteza a patra. Voia să-l smulgă pe secretar cît mai repede de acolo, din locul acela prost arat și secretarul înțelese stratagema și zîmbi. Văzîndu-l în-seninat, Gheorghită căpătă curaj; apăsă mai de nădejde pe accelerator; mașina aproape că zbura acum, sălta și se legăna din toate încheieturile și părea că nu mai poate nici ea de bucurie că arătura aceea proastă rămîne mereu în urmă... tot mai în urmă... din ce în ce mai în urmă... Apoi se-ntîmplă ceva, dădură după un deal și Gheorghită-și înălță fața surprins; ochii-i deveniră vioi și atenți și mașina-și încetini brusc viteza.

— Ei, aici, ce ziceți, tovarășe secretar! se laudă Gheorghită zîbind și arătă cu capul o tarla mare, neagră, de arătură proaspătă pornită chiar de la drum, din marginea șanțului și-tînsă pînă pe creastă. Frumos, fain, bine lucrat — spuse și clipi din ochi cu voluptate, de parcă el ar fi lucrat acolo pămîntul brazdă cu brazdă, frumos și fain, special pentru desfătarea secretarului.

— Bine lucrat, da — spuse secretarul. Dar uite colo!

Gheorghită se uită și se-ntunecă la față:

— Așa-i, da... uite că... spuse el și fața lui arăta că se reține cu greu să nu-i tragă o înjurătură.

În capătul de sus al tarlalei, ochiul ager al secretarului zărise înaintea sa, două dire lungi, înguste, cenușii, de pămînt nearat și cîteva popuri de strujeni țuguiate la vîrf, pricină pentru care nu putuseră înainta tractoarele și ara delalaltă,

* Din volumul *Scrisori din Bărăgan*, sub tipar la E.S.P.L.A.

și asta părea să-l supere mai mult decât faptul în sine că oamenii, cine-ar fi fost ăia, nu-și căsăseră popurile acasă. și tractoarele nu putuseră ara în întregime.

— Acuma trebuie să bage plugurile cu cai, ca să isprăvească — spuse secretarul. Tractoarele nici într-un caz. S-ar pierde combustibilul de pomană și nici n-ar ieși lucru ca lumea. Trebuie să care, dracului, cit mai repede popurile astea și să bage plugurile că-i apucă ploile așa — se-nciudă el.

— Nu vă faceți griji, lăsați — îl consolă șoferul. Până diseară, la-ntoarcere, nu mai vedem nimic pe cîmp.

— Garantezi tu? — se-ntoarse secretarul spre el și zîmbi.

— Garantez! replică ferm Gheorghită și rîse. Vorbiți dumneavoastră cu oamenii și eu vă garantez că pînă la-ntoarcere nu mai zărim nimic pe cîmp.

— Mai ales dac-o fi și noaptea — îl completă secretarul rîzînd și el.

Treceau acum printre cîmpuri neculese de porumb păpușoiți și miriști, și iar păpușoale uscate, fosnitoare, cu frunzele ascuțite ca tecile de sabie, de culoarea tutunului, și ici, colo, haturi și cărări șerpuitoare tăiau și brăzdau toate aceste ogoare și ogorașe, într-o geometrie ciudată, apoi zăriră iarăși un ocean negru de arătură și secretarul spuse:

— Tarlaua întovărășirii din Tighilești — spuse și-o căldură mare-i învioră glasul. Acum o săptămînă încă nu erau comasați. Acum uite c-au terminat și aratul!

Se apropiară de arătură și deodată, în mijlocul ei, de după deal, apărură două mogildețe: mogildețele crescură și ei goniră cu mașina, se apropiară și văzură cele două mogildețe înălțate din negrul arăturii și calul alături, roșcat și soldiu trăgînd la plug. Secretarul îl atinse pe Gheorghită cu mîna, să încetinească viteza. Ajunseră acum în dreptul lor, dar cei doi oameni și calul roșcat erau departe încă, în mijlocul arăturii, se mișcau încet și văzuți din drum, păreau că înoată.

— Oprește!

Cei doi și calul inotară tăcuți răscolind brazdele negre cu fierul lucios al plugului și ajunseră aproape de drum; cel de dinainte, de lîngă cal, cu biciul în mînă, era bătrîn, înalt, cu părul sur, crescînd peste urechi și fața bărboasă, lătită, lungă și suptă și mîinile pline de țărînă; celălalt semăna cu bătrînul numai că era tînăr, ținea mîinile pe coarnezle plugului, spatele aplecat și fața-mpinsă-nainte să se uite la mașina oprită în drum și la secretarul comitetului raional care coborîse pînă-n marginea șanțului și-i aștepta.

— Mîi, oameni buni, ce faceți aici bre?! întrebă secretarul, jumătate încunat, jumătate nedumerit și se uită la ei.

— D-apoi ce să facem — spuse moale bătrînul și opri calul care se-nșepeni lîngă el, cu copitele-n arătură și rămase nemîșcat, cu buzele atîrnate, cu ochii scurși și bolnavi — ce să facem, arăm — spuse bătrînul simplu și se scărpină în creștetul capului. Avea un glas parcă venea de undeva, din depărtare, din pămînt, de sub el.

— Cum, moșule, peste arătură? Ce fel de treabă-i asta? Aici nu s-a comasat? Nu s-a arat cu tractorul?

— S-o fi arat, da-i pămîntu' lui fecioru-miu și cine ce are cu el — spuse bătrînul și vocea lui scăzu, aproape că nu se mai auzi.

— Cum, moșule, cum cine ce are cu el?! Cu el n-are nimeni nimic — spuse secretarul — da' în perimetru' întovărășirii n-ai voie să te bagi. N-ai primit pămînt în altă parte?

— N-am primit nimic, tovarășe, se scutură bătrînul și se aplecă adînc spre pămînt. Eu... ăsta-i pămîntu' — spuse — ăsta-l am de la tata, Dumnezeu să-l ierte și fie-i țărîna ușoară, că alt pămînt n-a avut nici el, și l-am dat an-toamnă băietului ăstaia cînd s-o liberat din armată și s-o-nsurat și de alt pămînt nu știu...

Secretarul îi privea cu încordare pe amîndoi și nu știa ce să mai creadă. Că erau săraci era clar, se vedea după ei, și amărîți, vai de sufletul lor! Dar ce era în capul lor? De unde atîta încăpăținare și-ndărătnicie? Cine le băgase-n cap gîrgăunii ăștia? Și la bătrîn mai era de-nșeles, venea din lumea veche, dar flăcăul... flăcăul făcuse armata, isprăvisse de curînd armata și-și deschisese capul... nu se poate să fi umblat el prin lume și să nu fi-nșeles nimic din ce se-ntîmplă astăzi...

— Cum dracu, mîi oameni buni — se-nciudă el. Nu v-o spus nimeni... nu v-o lămurit... Cum să intrați voi peste arătură și să stricați... Păi tot perimetru' se duce dracului, bre. Nu vă gîndiți... va să zică atîta lume vine și pune pămîntul la un loc și voi vă băgați ca un cui, bre, drept la mijloc...

— Asta-i, tovarășe, noi, asta-i — sfârși bătrînul șovăielnic, cu glasul tremurat, ridicînd brațele-n sus a neputință și se-ntoarse să pornească spre cal. Noi n-avem nimic cu nimeni, nu sîntem contra, da' gîndiți-vă, tovarășe, la săracu' băiatu' ista — se rugă — uitați-vă la el că-l vedeți... s-o-nsurat și el amu cu femeia și măcar un an să-l lucreze și să strîngă și el bucate.

— D-apoi de la întovărășire n-o să strîngă bucate, moșule?

— Nu știu. Întovărășirea nu m-o întrebă pe mine cînd s-o făcut. Pe mine nu m-o-ntrebat nimeni, nimic. O venit numai la urmă și-o zis gata și eu m-am uitat la ei și-am zis și eu gata, nu vreau și asta-i socoteala...

— Da' cum te cheamă, moșule? Ești din Tighilești, nu?

— Din Tighilești, tovarășe, da, și mă cheamă pe mine Toader Buliga și pe băiat Ion Buliga.

— Moș Buliga, uite ce-i. Fii om de-nțeleș și du-te acasă. Nu te pune-n calea altor oameni! Ori rămii la întovărășire, cu pămîntu-aici, cum se găsește, ori du-te și-ți ară pămîntu' care ți l-o dat, că de-aici recoltă nu capeți ș-ai să rămii fără recoltă.

Atunci lumea parcă s-ar fi prăbușit sub el: bătrînul se clătină și spuse:

— D-apoi dă, cum-ți crede dumneavoastră de cuviință. Dacă nu, ce-o să fac și eu — oftă. Oi pune și eu traista-n băț cu băietu ista ș-om porni la cerșit.

— Vorbești prostii! Măi omule, de ce nu-nțelegi?! Nimeni nu-ți vrea răul...

Dar vorbea-n vînt. Era înciudat și mîhnit și nu știa ce să mai facă, își pierdea vremea de pomană și'nfățișarea tot mai încăpățînată și deznădăjduită a celor doi îl apăsa dureros. Se urcă în mașină. Gheorghiuță porni vesel, zîmbind și arătîndu-și dinții albi în oglindă, mulțumit și mîndru ca de-o mare izbîndă, și el împietri cu fața lipită de sticla ușii și privi multă vreme îndărăt, la cei doi, care rămîneau îngropați în cîmpie, lîngă calul roșcat și se făceau din ce în ce mai mici, pierduți în valurile negre de arătură.

Ajunseră pe deal și ei mai stăteau încă acolo, nemișcați și priveau spre mașină, apoi dealul îi înghiți, mașina coborî în vale, spre sat, și el își hotărî să facă orice să vadă ce e cu oamenii ăștia.

Intrară în sat. Gheorghiuță apăsă pe frînă și opri în dreptul sfatului popular.

Președintele sfatului, care zărise mașina prin geam, ieși în fugă pe cerdac, coborî scările ferind într-o parte bicicleta rezemată de poartă, la intrare, și-l în-tîmpină vesel:

— Bine-ați venit, tovarășe secretar! Poftiți!

— Văd că stați grozav cu mecanizarea — glumi secretarul. Numai arăturile nu vreți să le faceți cum trebuie.

— He, păi dacă s-ar ara cu bicicleta — o-ntoarse tot pe glumă și președintele — am face noi și arăturile cum trebuie.

— Dar ce vă lipsește?

— Tractoarele, tovarășe secretar. N-avem destule tractoare. Haideți înăuntru să vă arăt situația. Tovarășul Turcanu chiar acum a fost pe-aicea. Să trimiț pe cineva să-l cheme?

— Trimite.

Intrară la sfat, în biroul președintelui și acesta îi întinse un scaun și-i așeză pe masă. Dinainte, planul cu schema caselor și pămîntul întovărășitorilor care urma să fie comasat.

— Avem 860 de hectare de anul trecut și-acum am mai făcut patru sute și vreo cincizeci. Jumătate din lotul de anul trecut l-am arat. L-ați văzut și dumneavoastră cînd ați trecut cu mașina că-i lîngă drum.

— L-am văzut — clătină din cap secretarul. Da' de ce nu și-o cărat ăia popșii acasă, bre? întrebă el și-l privi tîntă pe președinte. Ce-așteaptă? Să-i prîndă zăpada pe cîmp? Ai cui is popșii ăia? Și voi ce-așteptați? Să-nceapă ploile? Să dea zăpada?

— Nu știu, tovarășe secretar, că n-am avut timp să mă duc pînă acolo. Tovarășul Turcanu trebuie să știe. Uite-l că vine.

Pe ușă intră un bărbat scund, voinic, cu fața rotundă și plină, cu-o lumină caldă în ochii căprui, deschiși; își scoase cușma de pe cap, salută scurt și s-apropie de secretar cu mîna întinsă.

— Bună, tovarășe secretar, spuse omul, dar nu se așeză, se apropie numai de masă și-și puse încet căciula cu demnitate deasupra, peste planul cu schema caselor și pămîntul noilor întovărășiți. Bună, tovarășe secretar — repetă el și tot obrazul i se încreți de plăcere. Avem trei sute și patruzeci și opt de cereri. Cred

că v-o spus tovarășul președinte. Stăm bine. Numai cu arăturile stăm prost. Se-meteul nu mai are tractoare. Ne-o dat două, ară de-o săptămână și-nă n-o isprăvit...

— Cine-s ăia, bre, care nu și-o luat popurile de pe cîmp?

— Unu-i ăsta, tovarășe secretar, Teliban, vinzătorul de la cooperativă și altu-i Gheorghe Brăzdăneanu... Aista totdeauna ne face așa... Se duce, umblă pe la alții... și dacă n-ar avea căruță, nu ți-ar fi ciudă! dar el face afaceri, umblă cu cărușie la carieră, la Niorcani și de popșii lui habar de grijă.

— Mergeți, bre, stați de vorbă cu dînsu'... vorbiți și cu Teliban, spuneți-i c-am spus și eu să facă ce-o ști și pînă la noapte să nu-i mai văd păpșoi acolo. Și de mîine puneți la arat. Arați cu plugurile că tractoru' nu mai intră acolo.

— N-aveți nici o grijă, tovarășe secretar. Aranjăm noi asta. Eu mă duc și le car păpșoi de pe cîmp. Da' vorba-i ce facem cu tarlaua nouă? De unde luăm tractoare pentru arat? Vremea-i frumoasă, da' peste-o săptămână pot începe ploile. Nenorocire, ce mai? Ne-am gîndit la tovarășul Puiu, la Gostat.

— Foarte bine. Rugați-l pe Puiu și-o să vă împrumute cîteva tractoare. Două, trei, cîte-o putea și el. Vedeți că nu sînteți numai voi.

— Două, două — sări și președintele sfatului, bucuros. Zicem bodaproste și pentru două, numai să ni le dea. Tovarășu' Puiu ăsta, i-așa un fel de om, tovarășe secretar, că-l cunoașteți mai bine decît mine...

— Ce mai vorbă, am încercat, tovarășe secretar și nu vrea — intră în vorbă din nou Turcanu. La el aproape o isprăvit de arat și ține tractoarele, paisprezece tractoare, pe-un loc, cînd te duci nici nu vrea s-audă.

— Ai vorbit dumneata cu el?

— Ce mai treabă! Sigur c-am vorbit. Da' cu el parcă poți să vorbești. Te poți înțelege? îndată-ți trage cu planu', că el e gospodărie de stat și trebuie să scoată recoltă bogată... Da' noi ce? Nu trebuie să scoatem recoltă bogată?

— O să vi le dea — îl asigură secretarul. Spuneți-i cît comasați și-o să vă dea. Datoria lui e să se ngrijească doar ca sectorul socialist să crească și să se dezvolte în jurul lui. Spuneți-i asta și o să vă dea. Du-te dumneata, tovarășe Turcanu și vorbește din nou cu el. N-o lua așa că — nu știu cum și pe dinco'lo, omul se frămîntă pentru gospodăria lui, desigur, dar o să vezi că o să se frămînte și pentru voi...

Plecînd însă de la sfat și mergînd cu mașina, în drum spre Gostat, se gîndi că Puiu s-ar putea într-adevăr să nu le dea tractoarele. Îl cunoștea destul de bine pe Puiu. Erau vechi prieteni.

— Gheorghită, la Gostat, Gheorghită!

Directorul n-avea de loc înfățișarea de director, și-ncă de director al celui mai mare gostat din raion, vestit în toată regiunea. Era micuț, slab, cu înfățișare comună, obișnuită; se purta proaspăt ras, cu o șapcă veche pe cap; umbla repede călcînd măruntel și-și ținea mîinile infundate în buzunarele scurtei cenușii, cumpărată de gata. Era mărunt, un pumn de om, dar numai inima era într-nsul.

— Aha! O venit tata iazurilor! strigă el de departe și se repezi să-și întîmpine oaspeții. Bine-ați venit, tovarășe agronom. Iazul să știți că tot acolo-i unde l-ați lăsat!

— Hai, hai, lasă glumele — se prefăcu supărat secretarul și păși înainte în curtea largă, curată, cu ronduri de flori și acareturile îngrijite pîmprejur. Mai ai două bonuri la masă? Ospătează-ne cu ceva, tovarășe Puiu, spuse — să prindem puteri, că-ți vizităm moșia.

— Aoleo, păcatele mele — se frăsui deznădăjduit directorul — da' cu ce să vă ospătez! Bucătăreasa mea, nenorocita, s-o apucat astăzi să facă fasole. Borș cu fasole! Cum să vă dau borș cu fasole? Smecherul ăsta de Gheorghită... îl văd eu după urechi... atîta așteaptă! Să vă dau borș cu fasole că pe urmă umple raionul că v-am dat să mîncăți borș cu fasole!

Mîncară, apoi își aprinseră țigările și urcară-n mașină.

— De unde-o luăm?

— De unde-i mai rău.

— Atunci, stai, Gheorghită! sări directorul alarmat. Rămînem pe loc. N-avem unde ne duce că la mine toate merg bine.

— Asta lasă că vedem noi — îl liniști secretarul. Ia spune cum stai cu-nisă-mîntările?

— Mai am pe o zi, pe o zi și jumătate cel mult și termin.

— Și tractoarele-ți lucrează toate din plin?

— Toate afară de unul. I s-o gripat un cilindru.

— Da' pe întovărășiți de ce nu vrei să-i ajuți?

— Nu vreau? sări directorul încuiat. Vreau. Dar nu pot, tovarășe secretar. Pînă nu pun ultimul bob la mine-n pămînt, nici nu mă gîndesc. O venit Turcanu, secretarul organizației. „Dă-ne, nene. Nu ne lăsa, zice. Vin ploile“. „Știu. Și tocmai de-aceia, zic. Eu m-am voie să mă prindă vremea rea cu pămîntul neînsămîntat“. Nu că nu vreau. Nu pot.

— Ba poți. Le dai două tractoare și cu celelalte îi dai bătaie și termini poimîine.

— Nici nu mă gîndesc. Eu nu-s învățat să dau treaba peste cap.

— Nimeni nu-ți cere asta.

— Apoi altfel nu se poate. Dacă eu m-oi potrivi și-oi da aici două tractoare, două dincolo... De la geaceul din Crasna mi-o cerut cinci, și le-am promis, și oamenii se bazează pe mine. Nu pot. Unde ajung așa? Inseamnă să nu văd de mine și să am grijă de alții și pe urmă, la vară, tot mătăluță, tovarășe Vlad, vii și mă tragi la răspundere că de ce nu dau producție. Vrei producție, lasă-mă să-mi văd de interesele mele.

— Te las, tovarășe Puiu, te las — îl liniște secretarul. Numai că așa vezi lucrurile cam îngust.

Tăcu și privi afară, pe geam, și directorul Puiu se strînse în el, se făcu parcă mai mic, tăcu și el și privi afară.

— Gheorghiță — își aminti ceva pe neașteptate directorul Gostatului și se aplecă peste spătarul scaunului din față înghiontindu-l în umăr. Cum a fost cu grindina, Gheorghiță, și cu popșoi as-toamnă, îți amintești?

Șoferul întoarse fața rîzînd:

— Cum să nu-mi amintesc? protestă el. Păi cine a fost cu tovarășu' secretar pe cîmp!? Cît era acolo? O sută de hectare, nu?

— O sută, da. O sută și ceva.

— Palog era — își aminti Gheorghiță. Un fir nu era în picioare. Tot era culcat la pămînt, amestecat cu pămîntu' băgat în pămînt. Îl bătuse piatra știu cum..., ziceai că nimic nu mai iese de-acolo.

— Păi a fost comisie de la Suceava — spuse directorul. Șase inși, ingineri, agronomi, specialiști, cutare. S-o uitat, o umblat, o scociorît la rădăcină, s-au consultat între ei...

— Eu zic să lăsăm asta. Asta a fost anul trecut, da' eu, acu' aș vrea să știu... cu tractoarele acelea cum stăm tovarășe Puiu?

— Iar? șopti directorul și se luă cu mîinile de cap.

Dar secretarul rîse și urmă imperturbabil:

— Vezi c-o să vină la dumneata tovarășul Turcanu. Te-ai gîndit? Ce-ai să-i spui?

— O să mă gîndesc — cedă în sfîrșit directorul și izbučni în rîs.

— Ei, spuse directorul după ce văzură toate terenurile însămîntate și stătură de vorbă cu tractoriștii — acum să ne oprim la Crasna. Numai că mi-i teamă — mărturisi el. Ai să vezi balta aia, tovarășe Vlad, și iar ai să mă bați la cap că de ce n-o curăți și n-aduc pește.

— Chiar așa — spuse rîzînd secretarul. Ar trebui odată să te hotărâști și să te-apuci de treabă. După dumneata s-or lua și alții. E plin raionul de terenuri mlăștinoase și bălți clocite, cotropite de lîntiță și de rogoz. Dacă s-ar curăți, s-ar îndigui, vorba lui Gheorghiță, fain, frumos, și-am pune pește, și-am face aici niște crescătorii sistematice, după norme științifice...

— Tata iazurilor! Uite! Poftim! Vorbește! Da' de unde bani?

— Nu-i vorba de bani, ci de comoditate și de lipsă de inițiativă.

— Bine, să știi că fac un proiect și ți-l aduc la raion.

— Să te vedem...

— Da' nu despre asta voiam să-ți spun. Brigadierul... îl știi pe brigadier?

— Ei, ce-i cu el?

— O pățit un necaz. Era-n vorbă cu o fată de-aici, din Crasna. Una a lui Căbulea, ăla cu chica roșie, nu știu dacă-l știi. Stă lingă cămin. Fata frumușică de altfel, a lucrat și pe o gospodărie... da' rea de muscă. Rea, foc. Dumînica trecută a avut logodna și-amu, alaltăieri hăitușca a șters putina c-un flăcău din sat. Ce mai! Mi-o dat gata brigadierul!

Era un flăcău înalt, voinic, cu fața pătrată, musculoasă. Îl găsiră într-o groapă de siloz, îndesînd cu furca nutrețul verde deasupra. Lucra îndrîjit, în vrăjmășie, izbind furca și icnind.

Il priviră a vreme, amindoi, de pe mal, cum se chinuie, apoi directorul spuse că are ceva treburi și plecă să vadă cum era descărcată sfecla; secretarul rămase singur lângă siloz, sări în groapă și se apropie de flăcău.

— Noroc, tovarășe — spuse. Merg? Merg?

Brigadierul mormăi ceva, fără să-l privească și-și văzu înainte de treabă.

— Mă, da cătrănit mai ești! spuse secretarul și se aplecă, luă o mână de nutreț și se uită la dînsul. Ii bun — spuse. Da' nu ți se pare că-i prea verde?

Brigadierul nu spuse nimic.

— La groapa asta de cînd lucrați? întrebă din nou secretarul fără să pară cîtuși de puțin surprins sau ofensat de muțenia celuiilalt.

— De trei zile — spuse brigadierul și se apucă iar de lucru.

— Hm! se miră secretarul. Trei zile și nici pe-un sfert n-ai umplut-o!

Înseamnă c-ai lucrat numai dumneata singur... dar rostul dumitale nu-i așa. Dumneata trebuie să observi, să supraveghezi, să vezi ca lucrul să se facă bine... Te-ai uitat să vezi dacă de-acu trei zile nutrețul de la fund nu s-a stricat? C-ai ținut groapa descoperită și verde cum e, și jilav, s-o fi-necins.

Brigadierul încetini atunci mișcările, năucit parcă de-un gînd venit pe neașteptate și care-l înspăimîntă, apoi se încordă din tot trupul și izbi furca cu sete-n nutreț.

— Stai — îl opri secretarul. Stai să vedem ce-i la fund!

Se aplecă chiar el, luă furca din mîna flăcăului și dezgropă straturile de borcaș și trifoi lăptos. Lepădă furca, luă o mînă de nutreț, o privi și i-o întinse brigadierului. Acesta tresări și se-nnegri la față.

— Ei, ai văzut, spuse secretarul. Unde ți-au fost ochii? Cum te-ai gîndit dumneata, brigadier, absolvent al unei școli de maiștri, dumneata despre care tovarășul director spunea că ești cel mai bun brigadier, să lași nutrețul trei zile și pe urmă să vii și să clădești altul deasupra fără să controlezi? Păi ce se-ntîmpla? Umpleai groapa, băgai în ea trei tone și pe urmă plăteai din buzunar. Și-asa o să plătești. Să te-neveți minte. Statu' nu pierde. Nu putem păgubi statu' pentru că dumneata... Fiecare avem supărări și necazuri, la lucru, la locul nostru de muncă trebuie să fim cu capul limpede!

Brigadierul îl privea, își strîngea fălcile și ochii-i jucau în lacrimi.

— Ah! gemu el și-și mușcă pumnul de ciudă. S-ajung eu tehui de cap, să plătesc pentru ea și ea... ah, dumnezeii..

— Fii bărbat, ce dracu' strigă secretarul și s-apropie de el, punîndu-i mîna pe umăr și simțindu-l cum tremură tare, din tot trupul. Și de plătit, lasă, n-ai să plătești nimic. Bine c-am descoperit totul de la-nceput. Pune mîna pe furcă și zvîrle gunoii afară!

Ieși și el pe mal și porni spre grajduri, să-l caute pe director, și pentru prima dată în ziua aceea, simți ceva cald și duos strecurîndu-i-se în suflet; simți cum îl pătrunde și-l tulbură ca de multe alte ori, o mulțumire calmă și-o dragoste mare și nemărginită pentru munca lui; nici o altă muncă nu era mai plină de satisfacții, mai frumoasă și mai la-ndemîna și folosința celorlalți oameni.

— Gata, tovarășe secretar? Am terminat? Plecăm? întrebă Gheorghită și învîrti cheia de contact.

— Plecăm, Gheorghită — spuse secretarul și zîmbi de dinainte de ce ochi o să facă băiatul. Dar nu da raion. La Tighilești!

— Tighilești? Ce-i aia Tighilești? Ce să căutăm la Tighilești? protestă Gheorghită.

— Ai uitat, bre, de oamenii ăia doi, de pe cîmp?

— Ce oameni, tovarășe secretar? Păi nu i-am lămurit o dată? Și pe urmă, gata, ne-o fi destul de dimineată de cînd alergăm și ne batem gura. Gata, s-a isprăvit! S-o făcut și noapte! Unde să mai mergem? Pînă la raion avem 74 de kilometri și Tighilești-s la mama dracului.

— Nu-i nimic, mergem la Tighilești.

— Dar n-ai spus dumneavoastră, cînd veneam — încercă Gheorghită o ultimă tentativă — că trebuie să ne-ntoarcem devreme că mîine dimineată mergem la Suceava, la regiune, și soția dumneavoastră v-așteaptă și zicea... Și pe urmă ce mai! sfîrși el epuizat. V-ați făcut timpul.

— Nu-i nimic, Gheorghită — rise secretarul înveselit aprinzîndu-și țigara. Acum merg pe timpul meu. Gata. Dă-i bătaie!

Mașina ieși în cîmp, în noaptea pîciloasă, și goni cu farurile aprinse pe drumul pustiu de țară.

IN MEMORIAM

Publicul ascultă fascinat minunatele stanțe ale *Cid*-ului... Interpretează Tony Bulandra !.. Ultimul vers se frînge sub ropotul de aplauze... Era prinosul postum pe care cei adunați în sala Teatrului Municipal în seara de 23 martie îl aduceau actorului ce ne-a părăsit acum 16 ani — lui Tony Bulandra.

Vocea lui, așa cum ne-a păstrat-o înregistrarea, imaginile înfățișându-l în ipostazele variate ale rolurilor pe care le-a creat, dar mai ales evocarea emoționantă făcută de tovarășii de breaslă și de generație, l-au readus parcă pe Tony Bulandra în mijlocul celor ce-i cinsteau memoria. Pentru cei ce l-au văzut jucînd, sau l-au cunoscut direct, „Seara Tony Bulandra“ a însemnat un prilej de reîmprospătare a amintirilor, o impresionantă reîntîlnire cu un prieten, un tovarăș, un partener. Pentru cei ce n-au avut fericirea de a-l vedea jucînd pe marele actor, seara aceasta a însemnat o prețioasă cunoștință cu unul dintre oamenii de teatru ce și-au dăruit cu modestie și patimă întreaga viață progresului artei noastre teatrale.

Luările de cuvînt — artiștii poporului G. Storin, George Vraca, Lucia Sturdza-Bulandra, maestrul emerit al artei Al. Finți, scriitorul Ion Marin Sadoveanu și criticul Vicu Mîndra — au reușit să reînvie din cioburile amintirii, drumul vieții și creației lui Tony Bulandra. Drumul acesta l-am urmărit de la anii studenției în patrie și apoi la Paris, pînă la lungile turnee întreprinse în condiții mizerabile de-a lungul țării, de la primele succese înregistrate sub îndrumarea lui Davila (la Teatrul Național și în Compania Davila) pînă la marile realizări: Hamlet, Othello, *Cid*-ul, Cyrano sau Baronul din *Azîlul de noapte*. Deopotrivă vorbitorii s-au străduit să arate locul ocupat în

ansamblul fenomenului nostru teatral, de actorul Tony Bulandra, să sublinieze caracterul novator al artei sale, să arate în ce măsură unele din datele creației sale anticipau ulterioara dezvoltare a teatrului nostru.

Omagiul adus memoriei lui Tony Bulandra înseamnă un nou act de respect față de tradițiile noastre teatrale cele mai valoroase, față de oamenii ce prin munca lor au ajutat teatrul nostru să meargă înainte.

B. T. Rîpeanu

AMĂNUNTE NEESENȚIALE, DAR SUPĂRĂTOARE

Nu este pentru prima oară cînd programele de sală — aceste prețioase auxiliare ale spectatorului de teatru — formează obiectul însemnărilor noastre. Am relevat la timpul oportun — cu exemplificări concrete — modul în care secretariatele literare ale teatrelor, cărora le revine sarcina de a redacta și de a supraveghea tipărirea acestor programe, își fac datoria.

Preocuparea de a prezenta într-un aspect grafic cit mai atrăgător programe cuprinzînd un substanțial material informativ în legătură cu piesa, cu autorul ei, cu interpreții, regia, scenografia ș.a., s-a făcut vădită la majoritatea teatrelor din întreaga țară. Și chiar dacă au existat și mai există încă unele lipsuri de conținut, acestea nu pot umbri bunele intenții și strădaniile secretariatelor literare.

Depart de noi gîndul de a încerca acum o recenzie a programelor de sală — o vom face probabil cu un alt prilej. Deocamdată, vrem să stăruim asupra unei neglijențe supărătoare care — din păcate — stăruie în unele programe de sală. Este vorba în special de programele pieselor ale căror distribuții există pentru unul sau mai multe roluri, una sau mai multe dubluri. De obicei, pentru a se evita confuziile, numele interpreților care nu joacă, în seara respectivă, sînt șterse cu creionul și astfel, spectatorul este lămurit. Numai că această operație este lăsată pe

seama unor persoane necompetente și lipsite de răspundere, din care cauză ne-a fost dat în repetate rânduri să urmărim pe scenă jocul unor actori al căror nume în programul serii respective era șters cu creionul. Recent, acest lucru ni s-a întâmplat la Teatrul „C. Nottara”, la spectacolul cu *Nota zero la putare*, când o bună parte din interpreți erau cu totul alții decît cei anunțați în program. Spectatorii mai frecvenți ai teatrului au reușit, firește, să-l identifice în cele din urmă pe actori, ceilalți au rămas pînă la urmă cu impresia că i-au văzut și i-au aplaudat pe cei trecuți în program, actori care în realitate nici nu dăduseră pe la teatru în seara respectivă.

S-ar părea una că problema de care ne ocupăm este nesemnificativă și că n-ar merita să fie subliniată. Noi o facem însă cu credința că lucrurile vor fi remediate, și nu numai pentru a se asigura „buna deservire” a spectatorului, ceea ce este, desigur, foarte important, dar și pentru a da prilejul tinerele elemente actoricești care — în treacăt fie spus, nu se prea bucură de „publicitate” — să fie cunoscute în adevărata lor identitate.

Iar dacă celor de la Teatrul „C. Nottara” le este într-adevăr atît de greu să șteargă corect din program două, trei sau patru nume, le-am propune un schimb de experiență cu Teatrul Tineretului, unde, la intrarea în sală — lingă garderobă — se află un panou vizibil cu numele interpreților din spectacolul respectiv, un panou îngrijit lucrat și care din fericire, nu cuprinde erori.

Ce-ar fi ca și Teatrul „C. Nottara” să-și facă rost de un asemenea panou? I-ar scuti desigur pe bieții plasatori de mizgălire programelor.

S. Massler

TEATRUL ÎN REVISTA „LUCEAFĂRUL” (Nr. 1—6/1959)

„Luceafărul”, revistă a Uniunii Scriitorilor din R.P.R., manifestă în ultima vreme un interes sporit pentru problemele teatrului românesc contemporan. Așadar, o altă revistă de prestigiu, în profilul căreia nu intră în mod deosebit scena, abordează problemele teatrului. E mai mult decît un simplu gest de acoperire a unei tematici. E o atitudine.

Nr. 2/1959 al revistei publică mai multe materiale consacrate teatrului. Amintim, în primul rînd, tipărirea integrală a actului IV (Complotul și Detronarea) din piesa *Cuza Vodă* de Mircea Ștefănescu și a studiului „Tipicul în dramaturgia noastră con-

temporană” de Mircea Mancaș. Studii este util și valoarea lui ar fi sporită dacă autorul ar fi folosit o aparată estetică mai substanțială. În același număr, Camil Baltazar recenzează cartea artistului și regizorului sovietic S. Obrazțov — „Londra”, iar Gh. Poalelungi analizează ediția „Lessing”, oprindu-se asupra „Dramaturgiei hamburgheze” (Hamburgische Dramaturgie), care cuprinde problemele de bază ale esteticii lui Lessing asupra dramei și teatrului.

În nr. 3/1959 al revistei, criticul Marin Bucur discută în articolul „Victor Eftimiu la 70 de ani”, dramaturgia cunoscutului scriitor. E interesantă judecata de valoare asupra dramaturgiei lui Eftimiu care are meritul incontestabil „de a fi căutat izvoarele teatrului în folclor” și pe linia tradiției teatrului lui Alecsandri a dat cîteva lucrări dramatice, inspirate din creația poporului.

În nr. 4/1959 al „Luceafărului” se anunță că revista inițiază un ciclu de interviuri cu regizori, actori, scenografi și dramaturgi, privind problemele actuale ale teatrului românesc. Debutul îl face prim-regizorul Teatrului Național „I. L. Caragiale”, Sică Alexandrescu care-și exprimă via satisfacție prilejuită de piesa lui Mihai Beniuc, *În Valea Cucului*. „N-am cunoscut prea de aproape țărani din Munții Apuseni — răspunde Sică Alexandrescu la o întrebare a redactorului revistei — dar citind piesa lui Mihai Beniuc, am simțit că în „Rețeaua” lui, sînt antrenati oameni autentici, care au între ei raporturi firești, ieșite din adevăratele ciocniri de interese și tendințe. Oameni ce-și trăiesc viața lor adevărată și care nu se mișcă silit, după un plan arbitrar, voit de autor. Oameni ce ocupă poziții de clasă bine definite și care oglindesc o realitate existentă. Satul lui Mihai Beniuc e un sat din zilele noastre, frământat de problemele actuale, un sat în care viața ne apare sub multiplele ei aspecte, un mic univers complex agitat de lupte și pasiuni...”

Socotind pilduitor pentru activitatea unui tânăr regizor, aflat în primii ani ai carierei sale, faptul că într-o singură stagiune pune în scenă trei piese originale, semnate de trei dramaturgi debutanți, redactorul revistei a luat cel de-al doilea interviu lui Horea Popescu. Merită toată atenția ideile lui Horea Popescu cu privire la colaborarea între regizor și dramaturgul începător: „Regizorul are datoria să corecteze lipsa de experiență a proaspătului dramaturg, adică să-l facă să gindească și să vadă nu numai dramatic-literar, ci și scenic-teatral”. Chiar și în cazul punerii în scenă a piesei experimentatului actor Ernest Maftעי, *Răzeșii lui Bogdan* — subliniază regizorul — nu s-a putut evita problema de mai sus, ceea

ce relevă o dată în plus că „seizarea diferențelor de nuanță sau chiar mai importante între textul scris și cel scenic, aparține exclusiv unei experiențe directe“. Interesante nise par și opiniile cu privire la soluțiile inedite și la originalitatea punerilor în scenă: „*Răzeșii lui Bogdan* nu are nimic original pentru confrății care se așteptau la cine știe ce trucuri regizorale (lumini, efecte, turnante, practicabile) și, în consecință, pot considera punerea în scenă demodată. Dar, realismul strict al situațiilor și al eroilor... ne-a condus mai degrabă spre căutarea reflectării *autenticității* mediului și oamenilor. Deci, iată «formula»: A pătrunde cit mai adânc în felul de a gândi, de a vorbi și de a acționa al «*răzeșilor*» pentru a-l reda cit mai fidel, cit mai pregnant, cit mai expresiv. Îmi îngădui să cred că această preocupare face măcar cit o «îndrăzneală regizorală!». În schimb, piesa lui Paul Everac, *Ferestre deschise*, cu construcția ei dramatică mai puțin obișnuită, i-a pus regizorului probleme dificile și sub aspect tehnic. Dacă soluțiile vor părea inedite — conchide Horea Popescu — aceasta se va datora faptului că textul piesei a împins gândirea spre ele. Concluzia e limpede: „O piesă originală cheamă, ba chiar impune, formele originale“.

Aceste prime două interviuri prefigurează o largă dezbatere a fenomenului teatral actual. Și competentă, dat fiind faptul că vor participa la ea, după cum sîntem preveniți, fruntașii teatrului nostru. O așteptăm cu interes.

T. M.

UN MIC LABORATOR DE CREAȚIE

Colectivul Teatrului de păpuși din Cluj a hotărît să-și axeze repertoriul pe problemele cele mai importante ale vieții copiilor noștri.

Recent colectivul teatrului s-a întîlnit cu unii din colaboratorii săi cei mai apropiați — pedagogi, învățători și învățătoare. Concluzia a fost: e nevoie de mai multe și mai bune piese care să abordeze teme din viața copiilor noștri.

Un prim rezultat al acestei acțiuni e piesa scrisoarei locale Marton Lili, inspirată din viața copiilor.

Colectivul artistic clujan lucrează cu mai mulți autori și pentru realizarea unui spectacol cu o tematică științifico-fantastică. Din cele citeva texte la care se lucrează, cel mai bun va fi prezentat pe scenă.

Paralel cu munca pe care o desfășoară teatrul pentru crearea unei noi dramaturgii actuale, pentru teatrul de păpuși, colectivul face și o serie de experiențe care au ca scop găsirea unor noi mijloace de expresie artistică specifice. În acest scop, s-a înființat un „studio experimental“. În acest studio, unde lucrează actori, regizori, scriitori, artiști plastici și muzicieni se caută noi forme de montare, iar actorii se perfecționează în minuirea păpușilor. Primul „spectacol închis“ al teatrului experimental a avut loc recent, și specialiștii, criticii, oamenii de artă au apreciat străduințele cu care teatrul caută noi mijloace pentru a-și perfecționa munca. (Interesant e faptul că actorii își confecționează singuri păpușile).

Colectivul artistic clujan se deplasează cu regularitate în școli și invită copiii după fiecare reprezentație să „povestească“ în desene ceea ce au văzut. Unele din aceste desene au fost folosite apoi ca surse de inspirație de pictorii scenografi ai teatrului (Al. Rusan la piesa *Prințul Argheluş*).

Merită a fi semnalat și un alt fapt de o semnificație deosebită. Colectivul clujan a executat decorurile, păpușile și, pînă la compozitorul local H. Maiorovici, muzica pentru piesa *Fram* de Cezar Petrescu, pentru teatrul de păpuși din Hanoi (R. D. Vietnam). În mod special, partea muzicală, da orită unei fericite inspirații din partea tinărului compozitor, a fost realizată în excelente condiții artistice, dîndu-și un concurs voluntar, dar prețios, la această muncă de creație, Filarmnica de Stat din Cluj, corul Operei de Stat, și Școala medie de muzică.

În cadrul schimburilor cu străinătatea, regizoarea teatrului, Kovács Ildikó, a fost invitată să pună în scenă piesa *Prințul Argheluş*, la Teatrul de păpuși din Budapesta.

Iată fapte care luminează semnificativ activitatea unui mic, dar inimos colectiv.

A. P.

MĂRTURII DESPRE TEATRUL ROMÂNESC

Numărul 3 al revistei sovietice „Teatr” oferă cititorilor săi un amplu și documentar „jurnal teatral” din România.

Autorul, criticul teatral V. Pimenov, fost oaspete al țării noastre la începutul acestei stagiuni, descrie pe multe pagini impresiile sale în urma contactului direct cu scena românească.

Apreciind pozitiv eforturile oamenilor de teatru din România pentru crearea unei înalte arte realist-socialiste, V. Pimenov notează: „Slujitorii teatrului dramatic românesc sînt conștienți că nici un fel de trucuri formaliste, abstracte, nelegate de viață, dar prezentate sub titlul «forme noi», nu pot servi drept bază unui teatru popular... Spectacolele prezentate pe scenele românești sînt o intruchinare a următorului program: — caracter popular, nivel ideologic susținut și realism”.

Citind notele sale pe marginea unor spectacole cu piese originale constatăm că piesele „țărănești” ale dramaturgiei noastre originale, ca *Răzeșii lui Bogdan* și *Recolta de aur*, și-au cîștigat aprecierea criticului sovietic mai ales datorită „modului în care se dezvăluie adevărul vieții poporului, prin caractere veridice și puternice”.

Interesante — și măgulitoare — ni se par comentariile lui V. Pimenov referitor la cele două spectacole maiakovskiene de pe scenele noastre: *Baia* și *Ploșnița*. Subliniind

aportul concepției regizorale în ambele spectacole, subtilitățile interpretării (la *Baia*: Jules Cazaban și St. Mihăilescu-Brăila), V. Pimenov exclamă pe marginea spectacolului Teatrului din Timișoara: „A doua piesă a lui Maiakovski pe scena românească este un spectacol ascuțit, inovator, îndrăzneț, demascator”.

Ca o concluzie firească, în urma vizionării unui mare număr de spectacole bucureștene, apar substanțialele aprecieri la adresa Teatrului Național, Teatrului Municipal, Teatrelor Muncitorești C.F.R. și Tineretului.

V. Pimenov se preocupă în reportajul său și de condițiile în care se pregătește la Institutul de Teatru „I. L. Caragiale” schimbul de miine al teatrului, viitoarele cadre actoricești — remarcînd îndeosebi seriozitatea și atenția față de arta actorului manifestă aici. Concluziile acestui detaliat reportaj care — sub forma jurnalului — oferă o amănunțită analiză a unui impresionant număr de spectacole — nu poate decît să ne bucure: „Maniera realistă a creației determină și programul ideologic, limpede, al artei teatrale românești... Forțele regizorale și actoricești reunite se îndreaptă spre dezvăluirea cea mai completă și profundă a ideii operei dramatice”.

„Jurnalul din România” se înscrie deci ca o mărturie în plus a prestigiului artei noastre teatrale, a ținutei artistice înaintașe, dobîndite în anii puterii populare, în cei 15 ani de lupte și eforturi pentru cîștigarea conținutului realist-socialist.

Horia Deleanu

ÎNȚÎLNIRE CU TEATRUL LETON*

Tradițiile artei de la luminile rampei sînt destul de vechi în frumoasa țară baltică. Elemente teatrale s-au lăsat identificate aici în ceremonii și jocuri populare încă de la începutul mileniului nostru, pentru ca manifestări caracteristice pe acest tărîm să figureze din evul mediu, continuate fiind prin veacul al XVI-lea de regularitatea unor producții școlare de același ordin. În secolele următoare s-a înregistrat prezența destul de frecventă a unor trupe ambulante străine, alternată cu interesante spectacole de amatori în limba letonă. (Așa, de pildă, în jurul lui

* Fragment din volumul în curs de apariție: *Note teatrale*, Moscova-Leningrad '58.

1825, o asemenea formație a pus în scenă *Hoții*, inaugurând istoria montării pieselor schilleriene pe scena letonă.) Pe la 1905 ia ființă „Teatrul nou” din Riga, unde se prezintă publicului destul de multe producții originale, datorate activității intense a dramaturgiei naționale de la sfârșitul veacului trecut.

Teatrul de artă leton, care poartă astăzi numele marelui poet Ian Rainis, și-a pornit activitatea în 1920. Un tânăr regizor, care se chema Eduard Smilghis, a purces pe atunci la treabă, străduindu-se să cristalizeze stilul unei formații teatrale abia înjghebate. Încă din vremea aceea au ieșit la iveală tendințele realiste ale colectivului, cărora li se adăugau marcate înclinații romantice.

Au trecut anii și tânărul regizor, tânărul teatru s-au apropiat de maturitatea artistică, care a coincis în cea mai mare măsură cu eliberarea țării și cu înfrigurarea transformatoare, regeneratoare, a artei sovietice. Astfel, adevărata maturitate artistică s-a confundat cu tinerețea revoluționară a oamenilor de teatru letoni. Ceea ce a făcut ca la întâlnirea de la Moscova cu Teatrul de Artă „Ian Rainis”, să se poată constata existența unei solide formații, cu un stil bine definit, original, care își trage seva bogată din aceeași sursă nepuizabilă a realismului socialist.

Mi-a fost dat să văd aici o feerie populară de Ian Rainis — *Am cîntat, am dansat*, și tragedia schilleriană *Maria Stuart*. Deosebirile foarte mari de factură dintre cele două lucrări dramatice n-au împiedicat descifrarea direcției principale a străduințelor artistice, manifeste în activitatea teatrului leton. Mi s-a părut că Smilghis e foarte preocupat adesea de desemnarea grăitoare a personajului eroic, a caracterului eroic, de la care pornește arhitectura întregului spectacol și care concentrează ca într-un focar ideea revoluționară, desfășurarea ei poetică. În strînsă asociație cu această viziune, s-au conturat evident tendințele generoase, umaniste, ale directorului de scenă, obsedat de ideea nobilă a izbînzii omenescului în om. Pe acest fond au crescut interesante, autentice valori artistice, care și-au impus prezența de-a lungul ceasurilor agreabile petrecute în tovărășia textelor lui Rainis și Schiller, înaripate pe scenă de gîndul creator al regizorului Smilghis.

Lilīta Berzin în rolul titular din „Maria Stuart”
de Fr. Schiller — Teatrul de Artă „Ian Rainis”
din Riga



PROFUNZIMILE FEERIEI POPULARE

Nunta țărănească e în toi. A început jocul tradițional: mireasa Lelde și cu neamurile ei sînt de partea lui „dumnezeu”, în vreme ce mirele, Zemgus, și cu ai lui sînt de partea „dracului”. Cele două grupuri în dispută trag cu nădejde de un ștergar lung, vrînd fiecare să și-l însușească. Pentru o clipă, sărbătoarea și-a întunecat veselia: ruperea ștergarului vestește nenorocirea. Deodată însă se răspîndesc sunetele de vrajă ale unui cîntec. Fermecat, Lelde se apropie de muzicantul Tot, încalcă obiceiul pămîntului, uitîndu-și îndatoririle față de viitorul soț și pornește un dans amețitor cu cel care a semănat vraja melodiei. În cîntec se strecoară note tragice și presentimentul catastrofei neliniștește din ce în ce mai mult pe nuntași. Pe neașteptate, pogoară întunericul și un vînt care ascunde sumbre amenințări învîrte lumea într-o horă fără bucurie. Cînd a mijit din nou lumina, Lelde, mireasa blestemată de ursitoare, zace neînsuflețită. Năluca Boierului care a stăpînit moșia i-a supt, în hora întunericului, trei picături de sînge și i-a răpit viața.



Scenă din feeria populară „Am cîntat, am dansat” de Ian Rainis
—Teatrul de Artă „Ian Rainis” din Riga

Deznădejdea pare să fi luat în mod iremediabil locul veseliei. Muzicantul Tot însă nu disperă. El jură să-i redăruiască Leldei viața. Doi cerșetori, Orbul și Șchiopul, împreună cu o bătrînă Vrăjitoare (ale căror semnificații sînt astfel tălmăcite de Smilghis: „trei forțe izvorîte din inima poporului: Orbul — ...gîndul perspicace, înarmat cu capacitatea profundă de a desluși existența... Șchiopul — puterea pămîntului... Vrăjitoarea — înțelepciunea populară”), îl ajută să se îndrepte spre tărîmul de dincolo, s-o reînvie pe frumoasa mireasă. Tot petrece o noapte în cimitir, își călește în mod simbolic spiritul într-o fierărie miraculoasă, ajunge în cavoul Boierului, înfruntă cu mult curaj încercările la care îl supun stafiile și dracii.

Ne apropiem de capătul suferințelor. Nuntașii își plimbă tristețea acolo unde a început sărbătoarea, așteptîndu-l cu neîncredere pe Tot. El a găsit-o pe Lelde și apare cu ea, neînsuflețită încă, în brațe. Muzicantul nădăjduiește că frumoasa va prinde viață, odată cu lumina zilei. Soarele însă nu cutează să ridice capul și răsare abia atunci cînd e trezit de cîntecul lui Tot. Lelde întredeschide ochii, însă n-are putere să reîntre în rînd cu oamenii; îi lipsesc cele trei picături de singe pe care i le-a supt Boierul vampir. Ezităriile muzicantului sînt de foarte scurtă durată și el își înfîge cu seninătate cuțitul în piept, dăruindu-și singele vieții. Lelde a reînviat datorită sacrificiului lui Tot, care consacră odată cu sufletul său mare și nemurirea artei sale.

Aceasta este pe scurt frumoasa poveste a Leldei și a lui Tot, depănată fermecător de feeria populară *Am cîntat, am dansat*, scrisă de Ian Rainis în 1919.

Poetul nu s-a mărginit însă să încinte urechea și sufletul cu armonia versului și cu tulburătoarea vrajă a folclorului leton. El a compus, de fapt, o dramă simbolică, ale cărei sensuri profunde sudeză trairic țesătura feeriei, sporindu-i valoarea antistică, determinîndu-i rațiunea revoluționară. Rainis a asociat cu dibăcie veridicul și miraculosul: consecventul impuls realist nu brutalizează evoluția fantasticului, nu siluiește poezia feerică, căreia îi creează însă un teren prielnic pentru dezvoltarea ideii. Pe aceeași linie, simbolul se întîlnește cu omul concret, eroul dobîndind proprietățile comune ale pămîntenilor — dragostea și suferința, destoinicia și slăbiciunea etc. — și păstrînd în același timp unele semnificații mai generale.

Lucrarea lui Rainis este foarte complexă, dificilă, tocmai datorită structurii ei, care n-a putut folosi liniile deplinei limpezimi, datorită vremii cînd a fost scrisă, datorită conjuncturii istorice defavorabile din Letonia burgheză. Scriitorul

s-a văzut constrâns să apeleze la simboluri care la prima lectură par tenebroase, la un fantastic, ce-i drept eroic, dar care și el lasă să plutească puțină ceață asupra adevărului piesei. Numai astfel însă a izbutit atunci să comunice un mesaj revoluționar care, împrumutând haina feeriei, și-a păstrat întreaga autenticitate.

Realizând *astăzi* spectacolul *Am cîntat, am dansat* („noapte drăcească în 5 acte și 9 tablouri” — cum o subînțuiează autorul), Smilghis nu a apelat la formula facilă, a despuierii simbolului de simbolic, a sărăcirii poeziei fantasticului. El a rămas la soluția originară a scriitorului, punînd în scenă o dramă simbolică, o feerie populară, căreia i-a epuizat însă la lumina rampei toate sensurile adinci, strîns în orbita unei clare direcții revoluționare.

În expoziția asupra spectacolului, regizorul și-a amănunțit gîndul. El a pornit de la ideea că „întreaga substanță a piesei este cuprinsă în schimbarea caracteristică pentru Rainis a trei etape — de la scurtul moment însoțit al fericirii care domnește la începutul nunții, prin noapte, către noul soare al adevăratei libertăți din finalul piesei”. Evoluția spectacolului distinge în mod efectiv acești trei timpi ai acțiunii, în care distribuția diferită a luminii — soare, noapte, iar soare — se răsfrînge asupra climatului psihic, asupra oamenilor, asupra micilor înfrîngerii și a marilor năzuințe purtate de ei în scenă. Împărțirea în trei perioade logice nu fragmentează acțiunea, nu creează hiatusuri, gradîndu-i dezvoltarea cu atîta iscusință, încît prima lumină, alterată de presentimente tragice, presupune venirea nopții, în vreme ce întunericul, punctat cu accente stenice, cheamă imperios soarele libertății.

Oprindu-se la eroina principală, Smilghis o interpretează astfel: „Lelde-Letonia — e poporul. Într-o întinsă generalizare poetică este arătată dezvoltarea ei de-a lungul veacurilor: de la fericita libertate primitivă (căsătoria), prin jugul feudalismului (Boierul), prin condiția țărănimii înstărite (Zemgus), prin capitalismul de la oraș (dracii), pe drumul progresului și al luptei revoluționare întruchipate de Tot — către noua, înaltă libertate”. Evoluția protagonistei (Mudite Šneider) în spectacol concentrează în jurul ei atenția tuturor oamenilor din scenă, conducînd desfășurarea acțiunii pînă la împlinire. Aici, ca și în cazul lui Tot, este evidentă poziția regizorului, consonantă cu aceea a scriitorului, de a asocia simbolul cu eroul concret. Lelde dansează, se îndrăgostește și își dă sufletul ca orice om; totodată, însă, ea îmbracă un nimb, care o desface din cînd în cînd de solul prea concret al existenței sale mărunte, ridicînd-o peste semeni și atribuindu-i semnificațiile majore ale patriei, ale poporului. Și în orice caz, dacă ea moare ca Lelde, renaște ca Letonia.

Drept muzicant, directorul de scenă crede că: „Tot trebuie să parcurgă un drum foarte greu de realizare a personalității, cuprinzînd ceea ce a fost obținut în trecut; ...trecînd prin călirea eroului (fierăria), prin confruntarea cu tiranul (cavoul Boierului), unde se naște gîndul că acesta poate fi înfrînt numai în luptă; prin lăcașul dracilor, unde se întîlnește cu modul de viață capitalist, cu draci în frac și cu magnai pe care îi învinge. Și, în sfîrșit, ajunge la suprema desăvîrșire — sacrificiul eroic (scena reînsuflețirii Leldei), prin intermediul căruia se dobîndește libertatea”. Această înțelegere completă a eroului nu angajează, fără îndoială, marcarea naivă a accentului sociologic vulgar, de natură să vicioze diversele momente scenice. Interpretul comunică semnificațiile mari ale rolului său, cu ajutorul imaginii poetice, insinuîndu-le uneori, explicitîndu-le altele, dar neclămîndu-le retoric niciodată.

Regizorul a fost mult ajutat în transmiterea acestei partituri sinuoase de un dotat actor, Harry Liepin. Muzicantul rătăcitor a părut să sintetizeze în apariția sa frumoasele trăsături psihice ale poporului: anima vitează și credința fierbinte în izbîndă, talentul și neobosită energie, natura poetică în care fac casă bună lirismul și umorul, duișia și exuberanța. Farmecul personal al lui Liepin a înlesnit susținerea unui rol-cheie al piesei, obținînd adevărata necondiționată a publicului la cauza luptei pentru libertate, care dă măsura esențială a protagonistului și a greutății sale specifice în acțiune.

Atît în tratarea Leldei, cît și în aceea a lui Tot s-au simțit calde intonații populare, împrumutate din folclorul leton. Apropiînd însă aceste personaje concrete și de semnificațiile lor simbolice, regizorul a lărgit cadrul piesei, adăugîndu-i, în spiritul lui Rainis, valorile general umane ale aspirațiilor revoluționare.

Tălmăcind atît de judicios lucrarea marelui poet leton, Smilghis a adus-o pe scenă în forma unei adevărate sinteze teatrale, care a alternat cuvîntul ritmat cu mișcarea ritmată, versul cu dansul, expresivitatea muzicală cu cea coloristică.

Această multiplă varietate a desenului rîmnic a presupus o baghetă regizorală foarte dibace care, în afara armonizării diverselor părți constitutive ale spectacolului, a trebuit să dinujeze fără defect și trecerile complicate ale actorilor de la cuvînt la cîntec, de la mișcarea simplă, reținută, pînă aproape de compoziția grațioasă a baletului.

Tot așa, regizorul a izbutit, eliminînd orice disonanță, să acorde intonațiile festive și tragice, proprii feeriei de largă respirație a lui Rainis.

Nelăsîndu-se ispitit în exclusivitate de forma folclorică — manifestă în joc și cîntec, în vechile obiceiuri și în muzica cuvîntului —, a cărei frumusețe a valorificat-o din plin, el i-a sporit dimensiunile cu analiza minuțioasă a oamenilor din popor, a caracterelor lor, înzestrate cu multă puritate, sensibilitate, a marilor lor aspirații, determinînd astfel autenticul *caracter popular*, veritabila poezie a spectacolului.

Această tendință perseverentă a lui Smilghis de a parcurge drumul de la aparentă la substanță a făcut, în mare măsură, ca feeria — dominată de ideea credinței în victoria poporului chiar în momentele cele mai grele (idee care pare să prefigureze tragicul optimist) — să sune în spectacol ca un vibrant *poem revoluționar*.

Eduard Smilghis remarcă a desenului: „Friedrich Schiller este poetul tinereții și al por-nirilor înflăcărate, al furtunii și al pasiunii. Unde oare în zilele noastre ar fi putut el să găsească pe aceia care să-l prețuiască mai bine decît în Uniunea Sovietică — țara tinereții omenirii?” Confirmînd în practica sa acest adevăr, Teatrul de Artă letonă a pus în scenă *Hoții* și *Fiesco*, *Wilhelm Tell* și *Don Carlos*, *Fecioara din Orleans* și *Maria Stuart*.

Spectacolul pe care l-am văzut cu această din urmă piesă, tradusă în limba letonă de același mare poet Ian Rainis, i-a oferit posibilitatea lui Smilghis să asocieze tradiția schilleriană cu romantismul revoluționar, propriu în mare măsură stilului său, stilului Teatrului de Artă de la Riga.

Tragedia a sunat de pe scenă ca o nuanțată simfonie a simțămîntelor puternice care onorează numele de om. Ea și-a descoperit împlinirea, mai cu seamă prin intermediul interpretei principale, a actriței Lilita Berzin, care a întruchipat-o pe Maria Stuart. Maestră a micilor note sensibile, dar și a intensităților tragice, artista letonă a urmărit cu fidelitate preocupările morale ale autorului, nelăsîndu-le însă să împingă în plan secundar substanța umană a eroinei. De aceea, Lilita Berzin a înzestrat-o pe Maria Stuart cu toate datele unui autentic caracter romantic, care aprinde pasiuni violente și care pînă la urmă devine însăși victimă a acestor pasiuni.

Actrița a valorificat cu multă pricepere întîlnirile ei cu Elisabeta, întîlniri în care s-a situat la antipodul moral al reginei Angliei. Figura Mariei Stuart s-a conturat cu atît mai vie, mai umană, cu cît au fost mai reliefate calculul, ipocrizia, dorința de dominare a rivalei sale (interpretată de Alma Abele). În această perspectivă, Lilita Berzin a părut să continue duelurile cu adversara sa, chiar în absența Elisabetei, obținînd prin continuă confruntare posibilitatea de a-și pune în valoare frumoasele trăsături psihice, caracterul eroic. Astfel, folosind adesea note de lirism tragic, ea a reușit să contureze o imagine puternică, înconjurată de lumina aureolei eroice, împrumutînd această coloratură întregului spectacol.

Marea sensibilitate a actriței, glasul ei cu inflexiuni calde, impresionante, de violoncel, admirabila plastică a mișcării trupului, jocul inteligent al mâinilor — toate înzestrate cu multă expresivitate, au înlesnit transmiterea contagioasă a emoției și a ideii.

Axat, după cum e și firesc, pe figura centrală, pe interpretarea ei, spectacolul lui Smilghis s-a alternat discreția cu patetismul, sobrietatea cu largă desfășurare a sentimentelor. Discreția nu a însemnat însă niciodată atenuarea tragediei, tot așa cum patetismul nu s-a lăsat confundat cu retorismul. (Pe această linie, trebuie remarcată, între altele, știința rostirii — logice, muzicale, dar nu declamatorii — a versului, de care au dat dovadă actorii.)

În acest cadru, dominantă a rămas tonalitatea patetismului poetic, a elanului romantic, caracteristice dramaturgiei schilleriene. Ele au condiționat fireasca desfășurare psihologică a personajelor și *temperatura revoluționară* a spectacolului, care s-a apropiat astfel de simțirea și gîndirea omului de astăzi.

Suflul romantic și elementele de patetism artistic, puse în slujba afirmării poetice a mesajului revoluționar, au părut să definească, în plan principal, stilul teatrului „Ian Rainis”, care se bucură de prezența unei remarcabile personalități regizorale — Eduard Smilghis, și a unui valoros temperament actoricesc — Lilita Berzin.

Mihnea Gheorghiu

SHAKESPEARE, LA EL ACASĂ ȘI LA NOI

La 25 aprilie 1616, când William Shakespeare își părăsea definitiv casa și ultimele rude din Stratford-pe-Avon, îndreptându-se spre eternitate, la el în țîrg reprezentațiile teatrale fuseseră interzise de către consiliul municipal puritan.

Chiar cu un secol și jumătate mai târziu, cu prilejul aniversării festive organizate de celebrul David Garrick, la Stratford n-au avut loc spectacole de teatru, ci banchete, cu dansuri naționale și focuri bengale. Cel mai mare dramaturg al lumii a fost salutat doar cu discursuri: „vorbe, vorbe, vorbe...”.

Nici la încă un veac după aceea, inițiativa localnicului mai inimos și cu dare de mină, Charles Edward Flower, de a se clădi un teatru memorial pe un teren donat de dînsul, n-a întîmpinat din partea oficialității locale și naționale, inclusiv presa, decît o vajnică opoziție.

Dar încăpățînatul concetățean s-a zbatut și a obținut prima izbîndă, inaugurînd, la 25 aprilie 1879, primul Festival Shakespeare, într-un local binîșor amenajat, vechea clădire a Teatrului Memorial, care a ars în 1926 pînă în temelii, reeditînd incendiul de pomină al „Globului” de altădată, în văpaia căruia se mistuiseră toate manuscrisele lui Shakespeare.

În următorii șase ani, stagiunile tradiționalului Festival s-au ținut în cinematograful orașului, în timp ce lista de subscripție pentru construirea noului local făcea ocolul pămîntului. Deschiderea festivă a actualului Teatru Memorial Shakespeare din Stratford-pe-Avon a avut loc în primăvara anului 1932, în clădirea simplă, clasică și utilată pentru necesitățile unei scene moderne, construită de un grup de arhitecți, ingineri și decoratori, în frunte cu Elizabeth Scott (pe atunci în vîrstă de numai 29 de ani) și Eric Kennington. După îmbunătățirile costisitoare aduse în 1950, teatrul funcționează ca un complex independent, cu gospodărie proprie, fără subvenții de stat, menținîndu-se prin reprezentațiile de înalt nivel artistic, pe care le dă anual într-o stagiune cvadripartită, din primăvară pînă în toamnă, cu un repertoriu (exclusiv) shakespearian.

La faima acestui mare teatru au contribuit personalități și companii artistice valoroase și diverse, iar la rîndul său, Teatrul Memorial a lansat stele noi pe firmamentul artei teatrale din țara geniului de la Stratford.

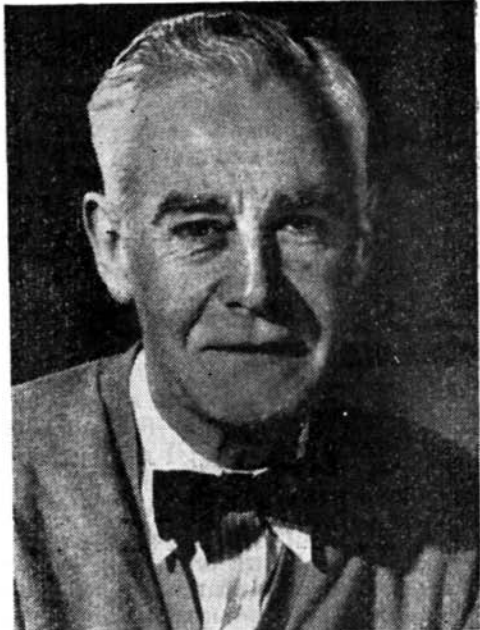
Trupa cu caracter permanent e redusă la cîțiva „veterani”, în frunte cu neobositul animator, regizorul Glen Byam Shaw, directorul teatrului și adjunctul său, Patrick Donnell, secondați de Vincent Pearmain, secretarul literar, răspunzător și de legăturile cu presa mondială de specialitate.¹

În stagiunea de anul trecut (a 99-a), au fost prezentate cinci piese: *Romeo și Julieta*, în direcția de scenă a lui Glen Byam Shaw, cu decoruri și costume de Motley (pseudonimul traducutibil prin „Pestrițu”, sau „Bălțatu”, al trinității feminine: Margaret Harris, Sophia Devine și Elizabeth Montgomery) și muzică de Leslie Bridgewater, *A 12-a noapte* în direcția lui Peter Hall, scenografia de Lila de Nobili și muzica de Raymond Leppard, *Hamlet*, semnat tot de Glen Byam Shaw și Motley, cu Michael Redgrave în rolul titular, *Pericles*, în regia tinărului Tony Richardson (care a pus *The Entertainee* și *Look Back in Anger* la New-York) și *Mult zgomot pentru nimic*, în direcția lui Douglas Seale, cu decoruri și costume de Tania Moisevici (care și-a cîștigat titlurile la Old Vic Theatre, cu *Livada de vișini*).

¹ Printre exponatele bibliotecii și muzeului Teatrului Memorial, cu prilejul stagiunii jubiliare, se află și cărți românești despre Shakespeare.



Dorothy Tutin și Richard Johnson în rolurile titulare din „Romeo și Julieta” de Shakespeare — Teatrul Memorial Shakespeare din Stratford-pe-Avon



Glen Byam Shaw, directorul Teatrului Memorial Shakespeare din Stratford-pe-Avon

Invitat, ca artist-oaspe de onoare, să joace rolul lui Gower, din *Pericles*, Paul Robeson n-a putut ajunge la timp, din motive prea bine cunoscute; dar anul acesta joacă rolul titular în *Othello*, sub bagheta aceluiași Tony Richardson și în decorurile și costumele de Loudon Sainthill, colaboratorul permanent al tânărului regizor.

Turneul Teatrului Memorial Shakespeare în U.R.S.S. cu o parte din acest repertoriu s-a bucurat de o primire deosebit de călduroasă, presa salutând în termeni de înaltă prețuire *Romeo și Julieta* (cu Richard Johnson și Dorothy Tutin) și *A 12-a noapte*¹. Pentru a ne face o părere despre folosirea actorilor tineri în acest teatru precizăm că Dorothy Tutin juca întâia oară la Stratford, interpretând rolul Violei, în *A 12-a noapte*, și pe Julieta, în tragedia amantilor din Verona; iar Richard Johnson, Romeo, era ridicolul Andrew Agnecheek din *A 12-a noapte*, intrigantul Don Juan din *Mult zgomot pentru nimic* și *Pericles*. El era a doua oară angajat la Stratford; iar Moscova, tot a doua oară îl vedea (prima dată fusese în trupa care a jucat *Hamlet*, cu Paul Scofield).

A suta stagiune, jubiliară, a Teatrului Memorial Shakespeare s-a deschis, anul acesta, la 7 aprilie, cu spectacolul *Othello* și precum s-a anunțat, participarea lui Robeson stirnește un interes excepțional. Marele actor și cîntăreț negru american mai jucase la Londra, după primul război mondial, în câteva piese de O'Neill (memorabil, în *Împăratul Jones*) și în *Othello*, pe care l-a interpretat apoi în America, în 1944—45, de peste două sute de ori. Ultima oară a jucat la Londra, în 1936, pe patriotul negru Toussaint Louverture în piesa cu același nume, prezentată de Stage Society. Noul *Othello* i-a dat, la 60 de ani, posibilitatea de a-i aduce lui Shakespeare un prinos de nobilă măiestrie actricească modernă, la el acasă, în

¹ Cf. „Teatrul”, nr. 1/1959, pag. 92—93.

aplauleze entuziaște ale unui public educat să înțeleagă, cu alți ochi, tragedia marelui venețian¹.

În programul trimis scriitorului acestor rînduri, printre altele, sînt anunțate premierele următoare, celebrate prin participarea, extraordinară, a altor fruntași ai teatrului de limbă engleză, veniți să omagieze jubileul prin arta lor cu renume mondial. Astfel, după ce n-a părăsit Hollywoodul vreme de un sfert de veac, Charles Laughton își va face reparația în țara natală, interpretînd, în stagiunea festivă, rolul lui Bottom, țesătorul-comedian din *Visul unei nopți de vară* (în regia lui Peter Hall, scenografia de Lila de Nobili și muzica de R. Leppard), la 2 iunie; apoi, la 18 august, rolul titular din *Regele Lear* (regia Glen Byam Shaw, scenografia Motley, muzica Antony Hopkins). Între timp, în iulie se va da *Coriolan*, pus tot de Peter Hall, avînd în rolul principal pe Laurence Olivier, care-și va inaugura astfel întoarcerea la Teatrul Memorial Shakespeare, după doi ani de absență.

Ziua de 23 aprilie va fi sărbătorită anul acesta la Stratford prin premiera comediei *Totul e bine cînd se termină cu bine*, pusă în scenă de Tyrone Guthrie, în decoruri și costume de Tania Moisevici și pe muzică de John Gardner.

Nu ne îndoim că și anul acesta și mai ales anul acesta, Shakespeare va fi cinstit la Stratford, așa cum se cuvine. Și nu numai acolo, la el în țîrg. Pentru că în festivalul anual al Teatrului Națiunilor, de curînd deschis la Paris, se desfășoară un ciclu internațional Shakespeare. Iar teatrele din București participă de departe, la această sărbătoare artistică a primăverii, cu unele din cele mai bune trupe de teatru românești, în frunte cu prima scenă a țării.

Două premiere marchează aci evenimentul, cu un elan artistic destinat să îmbine realismul cu lirismul, sub semnul marelui Will: *Othello* (de Verdi), la Teatrul de Operă și Balet, și *Nepetele vesele din Windsor*, la Teatrul Muncitoresc C.F.R. La Teatrul Național „I. L. Caragiale” continuă *Regele Lear*, într-o distribuție strălucită, în vreme ce Teatrul Municipal a reluat, cu succes, *A 12-a noapte*, pregătind, pe curînd, un *Hamlet*.

Teatrul Tineretului nu încetează, de patru ani, să facă săli pline cu *Mult zgomot pentru nimic*, într-un spectacol demn de atenție, iar la Teatrul Armatei, *Femeia îndărătnică* nu și-a pierdut încă farmecele, într-o montare cutezătoare.

Afișele și proiectele multor teatre din regiuni amplifică și completează lista începută.

Dintre marii autori dramatici ai trecutului, Shakespeare este poate cel mai puțin al trecutului, nu numai pentru universalitatea lui în cultura mondială, dar pentru via și permanenta lui prezență în artele lumii. Oamenilor de teatru din diferite țări li s-a pus deseori întrebarea dacă cutare sau cutare piesă se poate integra în marele repertoriu universal. Răspunsurile nu s-au asemănat întotdeauna, însă toți și-au dat seama că, dacă „marele repertoriu” clasic nu poate valorifica integral forțele artistice ale teatrului *tuturor* națiunilor, pretutindeni la fel, Shakespeare răspunde elanului și talentului tuturor; el aduce, în serviciul patrimoniului cultural al popoarelor, un simț înalt al demnității și al poeziei adevărului, fiindcă opera lui a fost *intenționată* să fie oglinda lumii în transformare.

Pentru traducătorii în românește ai artei, operei și istoriei vieții sale, Shakespeare va fi „la el acasă” și la noi, acum și mereu, precum a fost, de la începutul teatrului nostru, un neprețuit căuzaș al progresului.

¹ Cf. Robeson în *Auglia* de Ossia Trilling, articol apărut în „Contemporanul”, nr. 134/652, din 10 aprilie 1959.

V. I. POPA : „TEATRU“

Personalitate multiplă, veritabil om de teatru, Victor Ion Popa constituie fără discuție un capitol, și nu unul lipsit de însemnătate din biografia teatrului nostru. Și-a împărțit pasiunea pentru teatrul realist între activitățile de dramaturg, regizor, profesor de conservator și publicist. Fără să fi revoluționat concepțiile dramaturgice sau regizorale, fără să fi dat capodopere, Victor Ion Popa a fost totuși dintre cei a căror prezență în evoluția teatrului românesc era indispensabilă. O concepție, oricât de înaintată ar fi (sau tocmai fiindcă e înaintată) nu se impune de la sine, nu triumfă spontan, ci își face drum prin lupte, uneori crincene. V. I. Popa a fost unul dintre luptătorii pentru un teatru național, social, actual, pentru o prezentare scenică strict realistă, pentru o contribuție colectivă egal interesată în realizarea spectacolului. Este dintre personalitățile al căror merit general, legat de întreaga activitate, depășește sensibil meritele particulare, înregistrate în fiecare domeniu. (Nu e un truism, căci există și oameni a căror activitate de ansamblu rămâne inferioară uneia sau altele din activitățile particulare, componente). Am făcut această remarcă nu pentru a pregăti o acoperire în discutarea obiectului propriu-zis al notei de față — volumul de „Teatru“ apărut către sfârșitul anului 1958 la E.S.P.L.A. Remarca ni s-a părut necesară având în vedere faptul că orice tratare parțială nedreptățește, defavorizează sau, dimpotrivă, supravaluează iar o sugereare a raportului față de întreg, restabilește cit de cit dimensiunile reale.

E drept că piesele cele mai reprezentative ale lui V. I. Popa (care, de altfel, figurează și în recentul volum de „Teatru“) suferă de unele limite (viziune patriarhală în *Muscata din fereastră*, o oarecare artificialitate în *Ciuta*, lipsa unei densități dramatice, de unde lungimi teatrale etc.). E foarte nedelicat să vorbești despre creația unui autor de talia lui Victor Ion Popa, începând cu înșirarea unor deficiențe. Dar este bine ca delimitările să se facă de la început.

Aceasta, pentru că în ciuda deficiențelor, autorul lui *Take*, *Ianke* și *Cadir* trebuie întotdeauna și fără rezerve socotit printre dramaturgii noștri de valoare. Ce ne cucerește în opera dramatică a lui Victor Ion Popa?

În primul rînd, umanitarismul cald cu care-și învăluie eroii preferați, aleși din „categoriile de jos“ sau „mijlocii“ ale societății, dintre oamenii pentru care bucuriile se proiectează de obicei pe un fond de suferință. În al doilea rînd, modul de rezolvare a conflictului dramatic, în favoarea elementului nou, de progres (în *Muscata din fereastră*, *Take*, *Ianke* și *Cadir*) sau cînd lupta se încheie tragic, neînregistrînd rezultatul scontat de una sau alta din taberele în opoziție (*Ciuta*), faptul că, în întregime, fără reticențe, creditul moral este acordat tot elementului de progres (în cazul *Ciutei*, cuplului Octav-Carmen).

În al treilea rînd, înțelepciunea bătrînilor nu întotdeauna... înțeleaptă, dar întotdeauna reconfortantă pentru cititor sau pentru spectator, entuziasmul și dirzenia tinerilor, generatoare de optimism și, în sfîrșit, comicul complex (de situații, de atmosferă, de limbaj ori de caracter), care crește din sensurile grave, uneori tragice ale pieselor sale.

În prefața Sandei Rădian, Victor Ion Popa e înfățișat în diversitatea activității sale cultural-creatoare. Prefațatoarea a reușit să schițeze un profil convingător al omului de teatru militant, sugerînd, concomitent, atmosfera teatrală a epocii. Mai puțin complete însă, ni se prezintă descrierea și analiza operei dramatice a lui V. I. Popa. Aici, autoarea prefeței s-a mulțumit uneori cu enunțări nedezvoltate de genul: „*Asupra celorlalte personaje nu vom insista. Sînt totuși remarcabile nuanțările, deosebirile caracterologice din tabăra personajelor negative care nu sînt de loc schematice; insinuanțele înșirînte ale tuturor și pretențiile lui Moceanu — brutale, vulgare, care ascund certitudinea izbînzii — îi diferențiază bine pe eroi, prin modalități de caracterizare variate*“ (pag. 167). Nu e totuși prea puțin pentru a dovedi că personajele negative „nu sînt de loc

dramatică", pentru a explica deosebiriile caracterologice, nuanțările etc.?

În analiza foarte sumară a comediei *Take, Ianke și Cadir* — totuși cea mai matură din creațiile dramatice ale scriitorului — se subliniază semnificația socială și politică a piesei (fără a se insista suficient!), se vorbește despre combaterea prejudecăților, despre apelul umanitar și puțin despre figura lui Cadir. Atît. Însăși prefațatoarea afirmă, la un moment dat: „Mesajul social al piesei, dacă ne gîndim la momentul cînd a fost scrisă, e poate mai profund” (pag. 20), dar uită să arate în ce constă suplimentul de profunzime al mesajului. Aceste cîteva expediții comode sar în ochi, fiindcă avem totuși de-a face, în ansamblu, cu un studiu atent și nu lipsit de inteligență.

Textele, în îngrijirea lui Ștefan Cristea, sînt fără îndoială superioare celor din edițiile precedente. Unificarea ortografică, înlăturarea unor greșeli gramaticale și de tipar, au ridicat simțitor nivelul ediției actuale. Semnalăm totuși unele greșeli și inadvertențe pentru eventualitatea unei revizuirii. În „Notița bibliografică” de la sfîrșitul volumului se menționează: „Take,

Ianke și Cadir — comedie în trei acte — a fost reprezentată în 1932 la teatrul *Maria Ventura*, în distribuția specificată în contrapagina foii de titlu” (pag. 300), unde nu veți găsi nici o distribuție. Deci, ori se revizuieste notița bibliografică, ori se revizuieste contrapagina. Din această dilemă...

La pag. 28. printre „persoanele” piesei *Ciuta*, figurează: „Tache Voinea, prietenul Anei Anta, 25 ani”, vîrstă imposibilă, fiindcă la pag. 43, Voinea îi spune lui Octav: „Ești tînăr, domnule Octav, ești tînăr... N-ai experiență...”, Octav avînd... tot 25 de ani. Există și alie argumente care pledează pentru o vîrstă mai înaintată la Voinea, dar ne mulțumim numai cu exemplul citat. În sfîrșit, poate n-ar fi strîcat ca recenta ediție să cuprindă și una din piesele „sătești” ale lui V. I. Popa: *Cuiul lui Pepelea*, *Deșteapta pămîntului*, *Mironosișele* ș. a.

Nu e o obiecție. Fără îndoială că piesele cele mai reprezentative figurează în volum. Teatrul sătesc era însă una din direcțiile importante ale activității lui Victor Ion Popa, și merita un ambasador în volumul de „Teatrul”.

Dumitru Solomon



Coperta I: Iolanda Copăceanu-Mugur (Ioana), Marcela Sassu (Iulia) și Eugenia Gheorghian (Valentina) în Surorile Boga de Horia Lovinescu — Teatrul de Stat din Constanța

Coperta IV: Jules Cazaban (Willy Loman) și Victor Rebengluc (Bif) în Moartea unui comis-voiajor de A. Miller — Teatrul Municipal

REDACȚIA ȘI ADMINISTRAȚIA

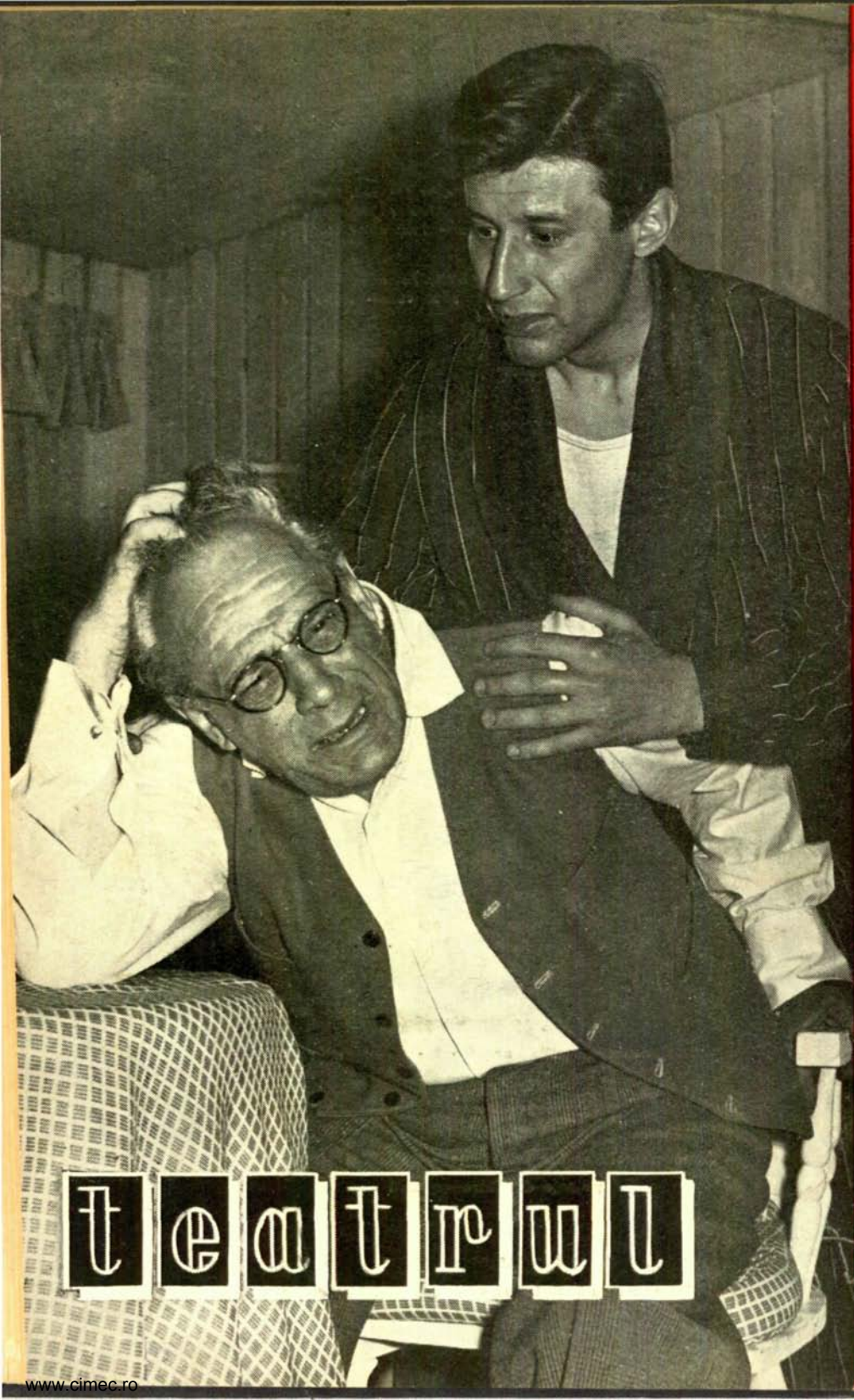
Str. Constantin Mille nr. 5 - 7 - 9 — București

Tel. 14.35.58

Abonamentele se fac prin factorii poștali și oficiile poștale din întreaga țară

PREȚUL UNUI ABONAMENT

15 lei pe trei luni, 30 lei pe șase luni, 60 lei pe un an



Teatrul