

artistică întreaga „anchetă“. Remarcăm totodată bogăția valorilor interpretative cu care actorii au investit trăsăturile personajelor negative. În rolul Yvonne, Dina Cocea realizează o rafinată compoziție, demascînd cu subtilă sobrietate natura abjectă a unei „doamne care nu se amestecă în treburile bărbaților“ și ilustrînd, în acest personaj, corupția și cinismul unei întregi clase iremediabil distruse. Mica lichea Spiru a fost cu savoare realizată de Al. Giugaru, într-un dozat amestec de slugărnicie fărnănică și bestialitate feroce și primitivă. De asemenea, interesantă ni s-a părut compoziția lui Gabriel Dănciulescu în rolul lui Mihai Birsan, actorul aducînd în scenă un imens zăcămint de tristețe neputincioasă, de autodezgust al trădătorului; el concretizează discret sentimentul disperării omului rămas singur fiindcă și-a înșelat idealurile. Convingătoare a fost și apariția lui P. Pătrașcu (Chirilă), care a schițat, în scurte momente scenice, caracterul hirsutului chiabur, firea lui violentă, orizontul său limitat.

În această demontstrăție de izbînzii actoricești și interpretări valoroase se înscrie ca o deosebită creație jocul Eugeniei Popovici, în rolul episodic al Floricăi. Revenim iarăși la banalul ade-văr: nu există roluri mici... Eugenia Popovici a dat personajului un contur cu totul surprinzător, un relief scenic deosebit, oferind un exemplu de compoziție realistă.

În acest spectacol armonios, în care muzica de scenă a Feliciei Donceanu s-a arătat funcțională și dramatică, ne-a uimit decorul lui Mihai Tofan, care — atît în *Oameni care tac* cît și în *Oamenii înving* — contribuise în mare măsură la realizarea atmosferei din scenă, a ambianței plastice. De astă dată, decorul, banal, se arată chiar supărător vederii, prin lipsă de gust și de fantezie.

În pofida acestei neîmpliniri, *Ancheta* se înscrie ca un succes al primei noastre scene pe drumul reprezentării unui valoros ciclu dramaturgic.

Mira Iosif

TEATRUL „LUCIA STURDZA BULANDRA“

„CEZAR ȘI CLEOPATRA“ de George Bernard Shaw

Data premierii: 9 martie 1963. Regia: Lucian Pintilie. Decoruri: Paul Bortnovschi. Costume: Valentina Bardu. Distribuția: George Mărutză (Zeul Ra); Marius Pepino (Belzanor); George Andreescu (Persanul); Gheorghe Oancea (Pel Affris); Geo Dimitriu (Sentinela nubiană); Fory Etterle (Cezar); Ileana Predescu și Anca Verești (Cleopatra); Nelly Sterian (Ftataita); Gheorghe Aurelian (Pothinus); Dumitru Onofrei (Theodotus); Gheorghe Colceag (Ptolomeu); Vasile Boghiță (Achilas); Gheorghe Ghiulescu (Britannus); Petrică Gheorghiu (Rufio); Mircea Bașta (Lucius Septimius); Emil Reisenauer (Soldatul rănit); Septimiu Sever (Apolodor); Petrică Vasilescu (Sentinela romană); Gheorghe Iorgulescu (Centurionul); Alexandru Martinescu (Muzicantul); Rodica Suci (Charmian); Mihaela Juvara (Iras); Traian Petruț (Majordomul); Mircea Gogan (Hamalul); Doina Mavrodin, Beatrice Biega-Kavassi, Isabela Gabor (sclavele Cleopatrei).

Orice piesă de Shaw este un edificiu complicat și bizar, plin de ascunzături și surprize, un labirint de contradicții extrase din realitate și analizate în așa fel încît cititorul să fie obligat să pătrundă mereu mai adînc în esența proceselor expuse, prin neîntreruptă dezbateră. Principiul constant al creației ironistului irlandez este polemica — atît în fondul operelor sale, care demască falsitatea ideologiei burgheze în cele mai variate aspecte ale ei, cît și în forma lor, care neagă cu strălucire falsele tradiții ale artei burgheze. *Cezar și Cleopatra* este, în primul rînd, un pamflet politic de actualitate. Trimiterile satirice

la moravurile colonialiștilor britanici (și nu numai britanici) abundă; pasajele care atacă puritanismul se întîlnesc mereu; replicile care demască politica imperialistă ne întîmpină chiar din prolog, unde însuși zeul Ra explică avuția claselor dominante prin jefuirea sistematică a săracilor.

Dar actualitatea nu se confundă aici cu o dezbateră absolut anistorică, în care antichitatea să slujească doar ca decor. Ceea ce derutează în text nu este absența trecutului, ci permanenta confruntare a prezentului cu acest trecut. Evocarea este neobișnuită, pentru că ea însăși este activă, polemică. Dacă, de pildă, Shaw descrie

vechile credințe ale egiptenilor în Nil, pisici negre, pisici albe și porumbește albastre, el o face pentru a ironiza gândirea oamenilor de atunci, dar mai ales pentru a lovi în superstițiile perpetuate pînă astăzi : Cleopatra așteaptă ca Nilul să-i răspundă cu bătaii în masă și Cezar se miră cum, în anul 707 al Republicii, oamenii mai pot crede asemenea naivități !

În notele finale despre piesă, Shaw scrie, cu dispreț : „Singurul mod de a scrie piese care dau marelui public impresia antichității este acela de a face personajele să vorbească în versuri albe și de a se abține de la orice aluzie la vapor și telegraf...” Anacronismele din *Cezar și Cleopatra* au, printre altele, și acest rol : a dovedi că actualitatea și caracterul istoric al unei creații nu sînt contradictorii și nu se limitează la date pur exterioare. Shaw își permite să neglijeze sau să forțeze cu bună știință aparențele și detaliile ; el se întoarce cu două mii de ani în urmă, pentru a se confrunta cu spiritul timpurilor de atunci și a medita asupra semnificațiilor filozofice ale istoriei și nu pentru a reface, în mod ilustrativ, o imagine tradițională a acelor vremuri.

De aici, originalitatea pieselor istorice ale acestui dramaturg, care mai mult pare să se joace de-a istoria decât să o evoce. Dar asta nu înseamnă că el nu simte farmecul istoriei, că nu gustă savoarea specifică evenimentelor și moravurilor de demult. Glumind despre Cezar, Egipt, Cleopatra, Shaw nu rămîne rece : paradoxurile lui sînt cu atît mai știute, jocul trecut-prezent cu atît mai seducător cu cît sensibilitatea scriitorului vibrează mai puternic la ceea ce este captivant și generator de emoție în istorie. Sensurile contemporane capătă vigoare tocmai datorită acestor contraste violente între nuanțele trecutului și culoarea prezentului. Scrierile lui Shaw nu numai că sînt străine de contemporaneizarea vulgară, ci reprezintă un adevărat examen al trecutului din punctul de vedere al intelectualei moderne. De aceea, actualizările simpliste pot lipsi aceste texte, în spectacole, de dimensiunea lor poetică. Căci, dacă scriitorul nu respectă litera istoriei, el se apropie totuși de ea cu adîncă înțelegere. O „desolemnizează”, dar nu o „depoitizează”.

Raportul lui față de tradițiile teatrului istoric este asemănător cu raportul său față de istorie. Ca și alte

texte inspirate din istorie, *Cezar și Cleopatra* constituie un protest împotriva falselor tradiții ale teatrului romantic, în care eroii erau înfățișați ca supraoameni, vorbirea firească era înlocuită prin declamație, acțiunea prin agitație grandiloventă. De aceea, Shaw se grăbește să anunțe încă din prolog că, în contrast cu opiniile răs-pindite, vom vedea oameni ca și noi, care vorbesc ca noi, trăiesc ca noi, nu sînt nici mai răi, nici mai buni, nici mai înțelepți, nici mai proști decît noi. Dar protestul nu îl împiedică pe dramaturg să folosească în chip nou procedeele viabile elaborate de vechea dramaturgie istorică. Peripețiile, bogăția de fapte, răsturnările bruște în acțiune, veștile primite în ultima clipă etc. — întreg arsenalul de clasice lovituri de teatru — acționează constant în piesele lui Shaw. Scriitorul împrumută de la melodramă și de la teatrul romantic o anume tehnică a senzaționalului, pe care o înobilează. Cezar e de mai multe ori împresurat și de mai multe ori se salvează în chip năstrușnic. Cleopatra o trimite pe Ftatatita să-l ucidă pe Pothinus ; mai tirziu, jignită de Rufio, îl amenință și pe acesta cu moartea ; cînd perdeaua se ridică, la sfîrșit de act, Ftatatita zace cu beregata tăiată pe treptele altarului. Toate aceste efecte nu sînt aduse în scenă doar în glumă ; dramaturgul apelează la ele fiindcă-l pasionează acțiunea și fiindcă este înzestrat cu un acut simț teatral.

*
* *

Actualitatea comediei nu se epuizează în numeroasele trimiteri la prezent — oricît de însemnat ar fi sensul acestora —, ci este o actualitate de concepție, așezată la temelie întregii piese. Aici trebuie să vorbim, în primul rînd, de absolutul antidogmatism al dramaturgului, care nu a idealizat niciodată nimic și nu a acceptat nici o schemă. Shaw este unul dintre primii mari scriitori cu desăvîrșire laici, cu desăvîrșire străini de acele deprinderi idolatrice pe care le-a generat religia și care au pătruns foarte adînc în modul de gîndire european, dînd naștere tendințelor de absolutizare a convingerilor, spaimei de contradicții, panicii în fața dialecticii. Într-un cuvînt, dogmatismului, Shaw supune fiecare idee și fiecare fapt la un examen



Moment din spectacol

lucid, și de aceea este un mare clasic al gândirii artistice contemporane.

În parte parodie, în parte evocare, în parte povestire de aventuri, dar totdeauna dezbateri polemică, piesa se construiește în jurul unui simbure de sensuri grave, rostite sobru, fără tremolo. Dramaturgul caută, peste un interval de douăzeci de secole, o unitate de sens a istoriei. Scopul lui este acela de a distruge orice iluzii, orice idealizări consolatoare, furnizate de istoriografia burgheză pentru adularia și liniștirea conștiinței filistinilor. „Toată sălbăticia, barbaria, toată acea epocă a tenebelor, despre care știm că a existat odată, există și astăzi...“, afirmă el în însemnările despre piesă. Aceeași idee o dezvoltă de mai multe ori Cezar când perorează despre politica crimei. Desigur, nu putem împărtăși scepticismul scriitorului care ajunge să nege progresul. Dar cine a trăit al doilea război mondial nu poa-

te să nu se ralieze protestului lui împotriva cruzimii. Despuind trecutul și prezentul de gloriile false, Shaw înfățișează esența mai mult decât brutală și prozaică a unor evenimente deloc glorioase în șirul singeroaselor și neîmpăcatelor conflicte de clasă.

În funcție de această concepție, se definesc și paradoxurile personajelor. Căci în dramaturgia lui Shaw paradoxul este mult mai mult decât un artificiu de dialog; el constituie un mod de caracterizare, un mijloc de a demonstra și analiza contrastul dintre ceea ce par și ceea ce sînt eroii, conflictul dintre ce gîndesc și ce fac ei, contradicțiile prin care se manifestă diferite firi omenești.

Politicienii, potențații și militarii egipteni sînt cu toții plini de orgoliul originii lor supraumane — „coborîtori din zei“ — și al străvechii lor civilizații, atitudine în contradicție atît cu mizeria unei vertiginoase decăderi, cit

și cu proppiele lor interese și metode politice, care urmăresc numai cumulul maxim de bunuri obținute prin indiferent ce mijloace. Ei nu se îndoiesc că, dacă îi vor oferi lui Cezar capul lui Pompei, vor obține bunăvoința învingătorului, judecând în funcție de psihologia caracteristică lor. Romanii, preținși civilizatori, apar în toată strălucirea celei mai autentice grosolăanii cazone. Și pentru a corecta sinceritatea lor brutală, Shaw plasează alături de ei pe Britannus, cea mai directă imagine a parlamentarismului britanic, veșnic preocupat să îmbrace jaful cuceritorilor cu aparențele grandorii și justiției.

Cleopatra, mai puțin complicată decât alte personaje, dezvăluie, sub seducătoarele aparențe ale tinereții, chintesența egoismului. Prezența ei în piesă este și ea, într-o măsură, paradoxală: căci eroina există pentru a contrazice așteptările pe care spectatori le-ar putea avea, conform tradiției, și pentru a demonstra că, într-o lucrare inspirată din campania lui Cezar în Egipt, pasiunea poate lipsi, dar nu pot lipsi raporturile politice dintre doi oameni politici cum erau Cleopatra și Cezar. În orice caz, intriga amoroasă poate însemna atât de puțin în-cît, încă înainte de a pleca, Cezar s-o uite pe Cleopatra.

În acest caleidoscop de contradicții se reliefează dominant paradoxul lui Cezar, firește al celui Cezar pe care l-a imaginat Shaw și care nu trebuie identificat în totul cu cel din istorie. O scenă din actul IV transpune direct în acțiune acest paradox. Înconjurat de dușmani și vremelnice părăsit de prieteni, Cezar rostește cuvinte amare și se refugiază într-o senină pasivitate. Stoic, el meditează despre zădărnicia speranței: „Și așa mai departe, pînă la sfîrșitul timpurilor, crima va naște crimă, totdeauna în numele lui Dumnezeu, al dreptății, al onoarei, al păcii, pînă cînd, în sfîrșit, setea zeilor va fi potolită și ei vor crea o seminție nouă, care să înțeleagă...” Dar, deodată, află că-i seosesc ajutoare: stoicismul este instantaneu uitat, înțeleptele maxime despre măceluri par să nu fi fost rostite niciodată, și Cezar se aruncă voios în luptă. Să fi fost înțelepciunea lui o poză? Poate, într-o anumită măsură: nu o poză de cabotin mărunț, dornic să-și epezate semenii, ci involuntara și, în felul ei, sincera înșelăciune pe care un geniu o practică în primul rînd față de sine,

încercînd să se convingă că resemnarea este o hotărîre a lui și nu atitudinea la care îl obligă realitatea.

Dar aceasta este doar o nuanță. Paradoxul personajului e mult mai cuprinzător. Cezar e singurul om pe deplin lucid din piesă, singurul erou care nu se lasă ispitit nici de „măreție”, nici de bunurile materiale, și nu ascultă nici de pofta de război. Crimele îi repugnă și el încearcă să le înfrînze, firește, fără a-și închipui că poate ține singur piept cruzimii unei lumi. El știe că, în timpul lui, și multă vreme după aceea, istoria se va clădi pe jafuri și asasinat. Și, cu toate acestea, acționează, se lasă prins în joc, și nu indiferent, ci cu pasiune, cu voluptate! Există în acest caracter un principiu creator, care se manifestă în ciuda tristei lui lucidități. „...Ceea ce s-a spus că ar fi fost ambiția lui nu era decît un instinct de explorator. Cezar a fost mult mai aproape de Columb sau de Franklin, decît de Henric V” — afirmă autorul. El prezintă pe primul împărat roman ca pe un spirit care a înțeles superioritatea noii Rome asupra celei vechi și care are absolută nevoie să lucreze pentru realizarea noilor relații, pentru a-și putea fructifica talentul.

Desigur, Shaw își admiră eroul, dar admirația lui nu devine idolatrie. Dramaturgul ironizează orgoliul veșnic însetat de elogi al lui Cezar, cochetăria lui de orator, îi arată chelia, reumatismele și micile vanități de seducător îmbătrînit, îi ia în deridere capriciile. Dar, după cum anacronismele nu știrbesc valoarea meditației istorice, aceste slăbiciuni nu umbresc adevărul eroului. Cezar ilustrează o idee care a dominat toată opera dramaturgului și pe care acesta avea s-o exprime foarte clar peste patruzeci de ani, vorbind despre sine însuși: „Shaw face politică avînd dispoziția unui om care ajută un ciîne șchiop să sară o barieră, deși e convins că bariera e de netrecut... Convingerea lui, pe care nu o ascunde, este că problemele legate de complexitatea civilizației moderne depășesc cu mult capacitatea noastră politică și s-ar putea ca noi să nu le rezolvăm niciodată... Evoluția creatoare poate să ne înlocuiască; dar, așteptînd asta, trebuie să muncim pentru a supraviețui și a ne dezvolta, ca și cum am fi ultimul cuvînt al creației. Defetismul este cea mai jalnică politică.” (*Portretul meu, așa cum ar fi trebuit să-l facă Frank Harris.*)

Scepticismul bătrînului irlandez se dovedește astfel mult superior scepticismului altor scriitori ai lumii burgheze în descompunere: Shaw crede în energia umană, crede în muncă, știe să accepte inevitabilul, fără să se văicărească. El e mai sănătos, mai plin de vitalitate și mai uman decît mulți din urmașii lui.

*
* *

În spectacolul de la Teatrul „Lucia Sturdza Bulandra“, regizorul Lucian Pintilie a căutat să nu elimine istoria din scenă. El a procedat bine și atunci cînd nu a acoperit ceea ce este dramatic în text printr-o suprîncercare cu gaguri, a optat just cînd a respins ideea unui spectacol de superficială parodie. În montare se distinge clar analiza aprofundată și multilaterală a textului. Este limpede că Pintilie încearcă să atace teatrul romantic folosind împotriva lui chiar armele pe care i le pune la dispoziție tradiția. Și este bine că el păstrează măsura, că nu se aventurează în actualizări barbare, că respectă poezia discretă a textului. Constatăm încă o dată originalitatea acestui director de scenă care nu se lasă antrenat de modă (mania gagului este, firește, o modă), ci caută cu perseverență un drum al său. Acest drum este de data aceasta cel mai serios în raport cu textul, dar și cel mai greu, presupunînd deplina stăpînire a tuturor elementelor scenice. În realizarea spectacolului intervin însă inconsecvențe, și acestea îi sparg unitatea.

Foarte frumos este decorul lui Paul Bortnovschi — simplu, impregnat de acea poezie a trecutului, care este atît de puternic prezentă în text. El încintă prin echilibrul marilor volume și prin armonia cu explozia de culori a costumelor; în ciuda masivității, aceste decoruri sînt concepute în așa fel încît să poată fi deplasate cu relativă ușurință și să nu îngreuneze ritmul spectacolului.

Dintre actori, Ileana Predescu este cea care izbutește cel mai bine să țină pasul cu autorul și regizorul. Interpretarea ei, lucrată cu finețe, descrie subtil maturizarea politică a Cleopatrei, la început copilă, în final — adevărată regină. Actrița pune în valoare multiplele fațete ale personajului, fără să-l idealizeze și fără să se

teamă de ceea ce o face ridicolă pe eroină. Jocul ei are calități rare: precizia, măsura, umorul. El este străin de replicile rostite „în general“, de declamație, de atitudinile întîmplătoare, nejustificate, și se definește în funcție de relațiile și de comunicarea cu celelalte personaje. Fiind concret temeinic împlîntat în realitatea acțiunilor scenice, acest joc este, în același timp, un mod de comentare a personajului. Ileana Predescu știe să-și ironizeze eroina cu discreție și măsură, prin întrebarea ei atitudine, chiar atunci cînd tace. Plastica actriței a fost îndelung studiată, ea se distinge prin grație și evocă vechile creații egiptene. Toate acestea conferă interpretării actriței eleganță și stil, apropiînd-o mult de caracteristicile dramaturgiei lui Shaw.

Fory Etterle pune în slujba partiturii lui Cezar o tehnică îndelung exersată. El parcurge cu virtuozitate textul. Dar interpretarea lui este mai puțin înrădăcinată în realitatea relațiilor și împrejurărilor scenice, ea tinde mai mult spre recitare decît spre acțiune. De aceea, Cezar este prezent în scenă mai curînd prin ecoul meditațiilor lui; nu simțim farmecul contradictoriu al caracterului imaginat de autor. I se poate imputa actorului o anume lipsă de curaj; de vreme ce Shaw nu s-a temut că reumatismul și chelia îl vor minimaliza pe general, de ce să-l lipsească actorul de orice mic gest omenesc, atît de necesar pentru a demonstra ideea lui Shaw, care afirmă că eroii erau oameni ca și noi?!

Restul distribuției, cu excepția uneori a lui Petrică Gheorghiu (Rufio) și a lui Gheorghe Ghițulescu (Britannus), nu reușește să se adapteze stilului comediei. În unele interpretări transpar tiparele unor obișnuințe care, în alte piese, pot să-i slujească pe actori, dar aici se dovedesc rigide. Așa se întîmplă cu Nelly Sterian (Ftatatita), la care intențiile ironice rămîn abia schițate, sau cu Gheorghe Aurelian (Pothinus), prea grav în retorică. Puțini dintre interpreți știu să minuiască acele miraculoase arme moderne care sînt ironia și autoironia. A-l juca pe Shaw nu înseamnă doar a reprezenta niște personaje mai mult sau mai puțin atrăgătoare, mai mult sau mai puțin inteligente, dar și a executa un joc spiritual, comentînd permanent acțiunile și gîndirea personajelor prin întreaga interpretare. Ceea ce îi reușește,

În unele scene, lui Septimiu Sever (Apolodor).

Inconsecvențele apar și pe alte planuri. Dacă, de pildă, costumele soldaților egipteni din primul tablou și veșmintele de ceremonie ale Cleopatrei sînt caricaturizate, costumele din celelalte acte rămîn străine de intențiile ironice, devenind uneori chiar prea fastuoase. În unele mizanscene, ca și în unele gesturi și intonații ale interpreților, se citește limpede intenția de parodiare a șabloanelor teatrului romantic, dar alte momente sînt amorse, lipsite de culoare (mai ales în actul III) și contrazic direct stilul piesei.

Regizorul a căutat să atace grandilocvența, chiar cu armele ei, satirizînd-o dinăuntru. Dar dacă aceste arme nu sînt deplin stăpînite, ele se pot întoarce împotriva intențiilor celui care le folosește, revenind la acea imagine găunoasă a grandorii istorice, pe care spiritul contemporan nu o mai poate accepta. Spunem adeseori că, pentru actorii noștri, este absolut necesar exercițiul repertoriului clasic. Dar iată că, după *Cercul de cretă caucazian*, *Cezar și Cleopatra* demonstrează că regizorii tineri au nevoie de an-

trenamentul marelui spectacol inspirat din istorie.

Cu inconsecvențele și incertitudinile sale, montarea de la Teatrul „Lucia Sturdza Bulandra“ dovedește încă o dată cît de stringent necesar este pentru actori și, în general, pentru teatrele noastre, exercițiul constant al marii dramaturgii. Un asemenea exercițiu nu se poate realiza decît în cadrul unei anumite continuități în reprezentarea operelor diferiților dramaturgi. Or, la noi, s-a jucat Shaw sporadic, fără prea mult discernămint în alegerea textelor, și aceasta este principala cauză pentru care interpreții nu se pot adapta decît cu greutate stilului acestui dramaturg. Problema este mai importantă, ea nu se reduce la necesitățile de antrenament ale actorilor, ci este o problemă de cultură teatrală. În funcție de modul în care sînt reprezentate operele diferiților dramaturgi, publicul își formează gustul și opiniile. Reprezentarea consecventă, poate chiar pe cicluri, a teatrului lui Shaw pe scenele noastre este necesară și publicului, și actorilor, și regizorilor.

Ana Maria Nartî

TEATRUL DE STAT DIN PLOIEȘTI

„ȘAPTE PĂCATE” de Mircea Crișan, Al. Andy și Radu Stănescu

Recenta premieră ploieșteană a prilejuit publicului o surpriză: pe scena unui teatru „serios“ a prins viață nu un spectacol obișnuit în trei sau patru acte, adevărată desfășurare de forțe actoricești, ci o suită de scenețe, de tablouri satirice, îmbrinate printr-un abil comperaj — un spectacol bazat numai pe text, și nu agrementat, ca la estradă, de dans și de muzică, fără momente de recreație, în care intenția, tema, adresa să-și ia vacanță, lăsînd spectatorului prilejuri de „destindere“. Surpriza a cucerit publicul, încintîndu-l prin adierea de prospețime a noutății, prin calitatea satirei, dar mai ales prin ecoul direct al actualității.

Șapte păcate este, după cum mărturisesc autorii în programul de sală, o ofensivă împotriva acelor „păcate“ care, „chiar dacă nu sînt cuprinse în

paragrafele codurilor, trebuie totuși supuse judecății opiniei publice“.

Interesul de care se bucură această formulă de spectacol își are rădăcinile și în tradiție. Pentru că sceneta, monologul satiric, ca atare, au un izvor străvechi, care poate fi urmărit de la începuturile teatrului nostru. Există apoi, în cultura noastră, o îndelungată operă de educare a gustului publicului pentru teatrul satiric, bazată, evident, pe o receptivitate particulară a poporului nostru față de acest gen, pe o incontestabilă predispoziție pentru glumă și rîs a spectatorului. Iată de ce spectacolul — care se mărturisește și un rod al vizitei în țara noastră a trupei Teatrului de miniaturi din U.R.S.S., conduse de Arkadii Raikin — s-a bucurat de o sinceră adeziune a spectatorilor; și dacă mai sînt multe de făcut pentru a atinge înălțimea